



*Università degli Studi di Siena*  
*Scuola di Dottorato europea in filologia romanza*  
*École doctorale européenne en philologie romane*

Università degli Studi di Milano - Université de Paris IV Sorbonne  
Università degli Studi di Pavia - Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia  
Universidade de Santiago de Compostela - Universität Zürich

XXI ciclo

# La strofe zagialesca nella lirica profana romanza delle Origini

Tesi di dottorato di  
Miriam Capaldo

I relatore: prof. Maria Sofia Lannutti, Università di Pavia  
II relatore: prof. Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela  
III relatore: prof. Georg Bossong, Universität Zürich

Anno Accademico 2009-2010

## Resumen

Bajo el término “estrofa zejelesca”, corriente en los manuales de métrica, se suele indicar una estrofa románica que, en su forma básica, se caracteriza por el siguiente esquema rímico:

(XX), aaax (XX), bbbx (XX), ecc.

o sea, por un trístico monorrimo de rima cambiante de estrofa en estrofa, seguido por un verso de vuelta con rima fija en todo el poema. El verso de vuelta reproduce la rima del preludio-*refrain*, que puede faltar en la ejecución monódica.

La estrofa está documentada en general en toda la lírica románica, en cada una de sus fases cronológicas y variedades diatópicas: las atestaciones más antiguas se encuentran en las líricas románicas “profanas”, en las cuales la estrofa zejelesca se documenta, sin solución de continuidad, desde la fase fundacional del *trobar* hasta las últimas manifestaciones de la lírica gallego-portuguesa y oitánica, en un vasto grupo de géneros que constituyen el marco en que se encuadra el gran canto cortés, en el cual nuestra estrofa nunca se aclimatará. En la segunda mitad del siglo XIII, la estrofa llegará a ser, no obstante, uno de los módulos privilegiados de dos grandes *syloges* religiosas: las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y las laudas italianas; y finalmente, encontrará fortuna en las estructuras responsoriales del tipo del *virelai*, de la balada y del villancico, llegando, sobre todo en España, hasta los umbrales de la modernidad.

La estrofa presenta oscilaciones estructurales importantes, una de las cuales (ausencia/presencia del estribillo) está latente incluso en la forma básica. Otras oscilaciones conciernen los versos monorrimos (que pueden ser, por ejemplo, tres o más), además de la vuelta, que puede estar constituida por un dístico monorrimo o asumir formas más complejas. Por lo tanto, al lado de la forma básica, tendríamos que alinear por lo menos las dos formas siguientes:

aaaax, bbbbx, ecc.

aaaxx, bbbxx, ecc.

La denominación de la estrofa como “zejelesca”, que se remonta a los primeros decenios del siglo pasado, radica en su notable semejanza con aquella que se usa en un género lírico árabe-andalusí, el *zéjel*<sup>1</sup> (cuyos primeros testimonios se remontan a finales del s. XI y principios del s. XII). El primer estudioso en llamar la atención sobre dicha semejanza fue el arabista español Julián Ribera, en un famoso artículo (1912) dedicado al más antiguo autor conocido de este tipo de composiciones, Ibn Quzman (Córdoba, m. 1160 ca.).

El estudio de Ribera no se limitó a subrayar los rasgos comunes a la estrofa zejelesca románica y la árabe-andalusí, sino que acabó por esbozar un grande (y puramente hipotético)

---

<sup>1</sup> En estas páginas, se adopta la forma castellanizada de los términos árabes.

escenario de relaciones poéticas árabe-románicas, dividido en dos fases temporales caracterizadas por dos corrientes de influjo opuestas: la primera del romance al árabe, la segunda del árabe al romance. De hecho, según Ribera, en un primer momento (justo después de la conquista, en un clima de marcado sincretismo cultural y lingüístico árabe-románico) el lirismo árabe habría sufrido la influencia del lirismo iberorrománico; sucesivamente, en el cambio del siglo XI al XII, habría sido el lirismo árabe el que influyó a su vez en el lirismo románico.

Es preciso aclarar enseguida que la decisión de valerse de un término de la poética árabe para definir la estrofa románica – elección reconducible a un ensayo de 1938 de Ramón Menéndez Pidal, luego profundizado en otras obras posteriores – no está exenta de consecuencias: en primer lugar porque la hipótesis ha acabado así por trasladar automáticamente las características de la estrofa árabe a las de origen románico; en segundo lugar porque la hipótesis árabe ha acabado por sobreponerse como prioritaria con respecto a otras, llegando a relegar a un segundo plano los significativos elementos de contacto con la métrica litúrgica mediolatina, que mientras tanto habían sido destacados por los especialistas (Lapa, Spanke, Errante, etc.). Otro efecto de la elección terminológica *arabizante* ha sido el de convertir la constatación de las afinidades estróficas zejelescas árabe-románicas (que, por una parte, podrían ser el resultado de una historia evolutiva independiente) en una respuesta afirmativa a la cuestión de la génesis árabe-andalusí de la estrofa románica.

La “estrofa zejelesca” ha sido el tema central de muchos trabajos de investigación que tuvieron como objetivo principal el de explicar las analogías – y que, desgraciadamente, no estuvieron libres de *egoísmos de oficina* o de intereses políticos. En resumen, se puede decir que los estudiosos se han dividido en dos grandes grupos enfrentados: por un lado, los partidarios de una poligénesis (los que opinan que la afinidad árabe-románica es fruto de una convergencia de dos producciones líricas independientes) y, por otro lado, los defensores de una monogénesis; estos últimos han propuesto a su vez dos líneas de influjo divergentes: algunos le han otorgado la prioridad a la estrofa árabe, otros, a la lírica mediolatina y románica.

Finalmente, cabe destacar que el descubrimiento de las jarchas (1948) dio lugar a una fuerte renovación de los estudios de los orientistas, que se han centrado en los géneros árabe-andalusíes directamente implicados en la analogía con las estrofas románicas, aportando muchas aclaraciones; es precisamente en ese ámbito en el que se registran las mayores aportaciones para la cuestión zejelesca; por otro lado, el mismo descubrimiento de las jarchas tuvo el efecto de desviar la atención de los romanistas de la cuestión zejelesca que, frente a tal hallazgo, quedó en un segundo plano.

La cuestión queda todavía abierta y hoy en día las mismas posiciones siguen enfrentadas, como se puede deducir también de muchas de las obras de síntesis que se refieren al origen árabe de la estrofa.

Durante el largo siglo de investigación sobre el tema ha quedado por resolver, sin embargo, un problema que es, a mi parecer, de crucial importancia: la identificación y definición de la familia de “estrofas zejelescas” romances.

Constituye una excepción el estudio (antes mencionado) de Menéndez Pidal, en el que el autor se compromete a dar un importante primer aporte a la definición de la familia zejelesca románica, aunque su selección se basa en la tipología de las estrofas árabes. Parece indispensable pues llevar a cabo la identificación de las “estrofas zejelescas” románicas en base a criterios internos y orgánicos a la misma tradición para poder enfrentarnos a la cuestión; las estrofas románicas, por lo tanto, no deben ser individuadas en base al contraste con el sistema métrico árabe, sino considerarse dentro de una lógica inherente al repertorio románico, ya que de otro modo se caería en el riesgo de predeterminar los resultados de la investigación. La definición de las formas de un repertorio, en rigor, no solo no necesita hipótesis genéticas o de semejanzas con individuos externos al *corpus*, pero sobre todo debe ser capaz por sí misma de aclarar algunos problemas, si no sobre la misma génesis de las formas estróficas, por lo menos sobre la historia de las formas del repertorio estudiado, además de dar indicios de los reales contornos de sus semejanzas con otros repertorios.

Sin tener la pretensión de colmar dicha laguna, el objetivo de esta tesis es, por lo tanto, intentar orientar una prospección de la “estrofa zejelesca” románica, limitada al ámbito romance, y centrada exclusivamente en la parte más antigua y problemática. La investigación, por lo tanto, se ha centrado en los repertorios líricos provenzal, gallego-portugués y oïtánico. Dicha elección ha sido motivada, en primer lugar, por su mayor antigüedad, y también por el hecho que las líricas en cuestión comparten una tradición y circulación afines, además de un contexto cultural análogo, y que se distinguen del conjunto de la tradición de los grandes *syllogi* religiosos. Es también por este motivo que se ha querido explicitar desde el título, con una etiqueta genérica, el ámbito de referencia.

Con el objetivo de visitar críticamente la literatura científica sobre los orígenes de la estrofa zejelesca y sus relaciones con la lírica románica, y en el intento de encauzar la reflexión sobre la consistencia y la tipología de la “familia zejelesca” en el repertorio lírico románico, el trabajo se ha estructurado del siguiente modo: el primer capítulo vuelve a revisar los momentos cruciales del nacimiento y del desarrollo de la cuestión de la “estrofa zejelesca”. Al *status quaestionis* le sigue un panorama a vista de pájaro sobre los géneros árabigo-andaluzes tomando como referencia los estudios más recientes de los orientistas y una presentación de las estrofas románicas que se han identificado en este estudio como “zejelescas”.

El segundo capítulo se dedica al repertorio de la “estrofa zejelesca” en la lírica profana románica – repertorio que responde a criterios de clasificación independientes de la hipótesis genética. El tercer capítulo, finalmente, propone un primer análisis del material inventariado, con especial atención a los hechos formales, pero también a los géneros poéticos implicados. En la conclusión se ofrecen algunas líneas interpretativas y se definen perspectivas de análisis e investigación.

De las precisiones sobre los géneros árabes aducidas por las aportaciones más recientes de los arabistas (Abu-Haidar, Corriente, Zwartjes) emerge que el *zéjel* no puede haber sido el modelo originario de la estrofa zejelesca romance, por razones cronológicas y formales: no es

creíble una difusión tan rápida del *zéjel*, atestiguado por primera vez en el *dīwān* de Ibn Quzman (m. 1160), que – como se ha visto – era algo más joven que Guillermo IX (m. 1125). Por lo que concierne, en cambio, el preludio, los arabistas son unánimes en admitir que éste siempre estuvo presente en el *zéjel*, mientras que las composiciones en estrofas zejelescas romances carecían por norma general de él.

Si tuviéramos que buscar necesariamente, en zona árabe, el modelo de la estrofa zejelesca, eliminado el *zéjel*, el mejor candidato podría ser el *musammaṭ*, género de matriz árabe oriental cultivado ya en Bagdad, en el siglo VIII y atestiguado en la poesía judía de al-Andalus de los siglos X-XI. De hecho, éste es el género que presenta mayor cercanía con *Pos de chantar* (PC 183,10) de Guillermo IX.

Junto a éste, también se puede tomar en consideración la *moaxaja* (documentada por primera vez en al-Andalus en el segundo cuarto del siglo XI). Sin embargo, por lo que se refiere a esta última, las estrofas que presentan estrechas analogías son pocas: en la poesía romance escasea la vuelta de dos versos característica del género de la moaxaja, no hay oposición rítmica clara entre las dos secciones de la estrofa y falta, por último, la proliferación de las rimas internas.

Está claro que algunas de estas objeciones formales pueden no ser determinantes, es decir, no anulan la posibilidad de una relación de derivación en lo que concierne a la estructura de las formas. Respecto a la ausencia del preludio en provenzal, se podría, por ejemplo, pensar que Guillermo IX lo hubiera suprimido; respecto a la aparición del estribillo en los casos más tardíos, se podría suponer que se había dado una innovación, ocurrida en el ámbito mediolatino y/o romance, en el que un estribillo habría sido aplicado a formas que originalmente estaban desprovistas de él, como testimonian las redacciones del himno *In hoc anni circulo* y como documenta A Valle en el ensayo sobre *La Vita Ritmica de San Zeno*. En el caso de las rimas internas, se debe subrayar que en la poesía romance la delimitación de los versos puede ser ambigua: los versos pueden ser interpretados como simples o dobles, y la incertidumbre puede ser antigua, como demuestra la tradición manuscrita.

En definitiva, aunque con algunas precisiones, el enigma de las semejanzas permanece. A pesar de todo ello, a mi juicio, sería útil preguntarse si no corremos el riesgo de considerar las semejanzas tipológicas como relaciones genéticas.

Normalmente se piensa que un buen argumento para la derivación de la estrofa romance del árabe sería la complejidad de sus estructuras. En efecto, tanto Menéndez Pidal como Roncaglia han definido la “estrofa zejelesca” como una estructura “compleja” y “difícil”. Sin embargo, complejidad y dificultad son conceptos relativos, que solamente tienen sentido si juzgados en función de los hábitos del espacio lingüístico y cultural que puede haber acuñado una determinada forma métrica. En este sentido precisamente la comparación aducida por Roncaglia con el soneto reitera, en mi opinión, la más marcada “simplicidad” de la “estrofa zejelesca”.

En base a estas valoraciones, tal vez convendría preguntarse si en las dos zonas lingüísticas y culturales (románica y árabe) existían elementos que permitiesen llegar a un resultado similar, que se hubiera originado de manera autónoma e independiente dentro de

cada una de las dos tradiciones. Existen a ese propósito varias hipótesis ya postuladas (por Spanke, Errante, Le Gentil etc.) que darían cuenta de la estrofa zejelesca sin necesidad de recurrir a la influencia árabe.

La cuestión del origen árabe encuentra, por otra parte, una dificultad de principio también en la siguiente constatación: podría haberse establecido una analogía (como ya se ha hecho) entre las tres composiciones monorrimas de Guillermo IX (PC 183, 3; 183,4; 183,5) y las que pertenecen al género árabe clásico de la *qaṣīda*. La analogía es indiscutible: se trata, en ambos casos, de secuencias de largos versos monorrimos, pero en este caso es seguro de que se trata de una similitud puramente casual. De hecho, sabemos que, tanto en la zona árabe como en la zona mediolatina y romance, se produjo un mismo proceso de fragmentación del verso largo, a partir del cual nacieron nuevas formaciones estróficas. Es el caso de la *qaṣīda*, cuyos versos largos han dado origen, mediante un proceso de subdivisión y multiplicación en hemistiquios rimados, al *musammaṭ*, al *zējel* y a la *moaxaja*; y es también el caso del tetrámetro trocaico clásico que, mediante un proceso del todo análogo, ha dado origen al *versus tripertitus caudatus*. En ambos casos, existe una analogía en el proceso evolutivo que no puede atribuirse a influencias recíprocas. También el fenómeno de la rima interna es un producto del mismo proceso, y la analogía que parece percibirse entre tradición árabe y tradición mediolatina a este respecto es del todo ilusoria.

A pesar de la riqueza y la complejidad del debate crítico y de la autoridad de los académicos que han tomado parte en él, no han surgido de hecho, hasta ahora, elementos decisivos en favor de la tesis árabe. Se han formulado diferentes, sin duda sugestivas, hipótesis de contactos árabigo-romances que podrían haber sido el punto de origen de un intercambio también lírico, pero los argumentos aducidos no aportan nunca la evidencia de prueba. No son decisivas ni siquiera las pruebas evidenciadas por Aurelio Roncaglia a favor de la tesis de una influencia árabe y judía sobre la lírica mediolatina, que luego habría garantizado la difusión de la estrofa en toda la zona románica. Si se tiene en cuenta el hecho de que la cultura mediolatina ha originado de modo completamente autónomo un verso como el *tripertitus caudatus* (aabaab o incluso aabccb), podría ser más económico pensar, más que en una influencia de la poesía árabe, en la eventualidad de que la cultura mediolatina haya producido de manera autónoma también su “estrofa zejelesca”, si tenemos en cuenta la oscilación que, en muchos testimonios medievales del *tripertitus caudatus*, se registra en el número de versos monorrimos, los cuales pueden ser tres (como la estrofa zagialesca) o incluso más.

En la segunda y tercera partes de la tesis se han identificado dos áreas y dos cronologías diversas: por un lado, el testimonio más antiguo del provenzal; por el otro, la documentación más reciente de las líricas gallego-portuguesa y oitánica.

En el interior de la variedad de formas zejelescas que ha sido documentada en este trabajo se pueden distinguir – en extrema síntesis – dos niveles cronológicos distintos. Por un lado, tenemos el testimonio provenzal, en el que se reflejan las formas zejelescas más variadas y antiguas, y por otro lado la documentación más tardía de la lírica gallego-portuguesa y

oïtánica, en la que, después de un uso esporádico de la estrofa en la primera mitad del siglo XIII, los testimonios se hacen más numerosos en la segunda mitad del mismo.

Las composiciones zejelescas de la fase más antigua se caracterizan por la ausencia del refrán y, sobre todo, por una gran variedad de formas, monométricas y heterométricas; en estas últimas se percibe una frecuente oposición entre versos largos de rima *a* y versos más cortos de rima *b*. Gracias a las relaciones intertextuales, se logra en algunos casos observar la precisa conexión recíproca de algunas estructuras.

En esta primera fase las composiciones zejelescas muestran una especial predilección por los temas morales y satíricos (de Marcabru a Peire Cardenal), de ocasión (de la tornada de Guillermo IX y el *planh* de Cercamon a los sirventeses políticos de Guillem de Berguedà y Tomier et Palaizi, hasta los alegatos de Ricardo Corazón de León y Paulet de Marselha), aparte de las tenzones amorosas (de Marcabru-Catola hasta los inicios del siglo XIII). Cabe subrayar, finalmente, ya avanzada la segunda mitad del siglo XIII, la gran novedad de la *dansa*, género de argumento amoroso de carácter lírico-coreográfico y provisto de estribillo.

Las atestaciones gallego-portuguesas y oïtánicas, que en su conjunto se distinguen de las de los trovadores occitanos por la presencia constante del refrán y por la reducción del número de estrofas (que raramente superan las tres), hacen variado el escenario temático y estilístico de la estrofa zejelesca con sus rasgos distintivos muy específicos. Es clara, por ejemplo en la lírica gallego-portuguesa, la predilección por el género satírico, por las estrofas monométricas (frecuentemente realizadas con versos largos de diez u ocho sílabas), por la isometría entre estrofa y refrán, más que por las iteraciones retórico-formales tan características de la lírica de los *trovadores*. En el área oïtánica, por el contrario, al lado de la estructura monométrica, se atestiguan no pocas formas heterométricas (en las que se establece casi siempre, como en el área provenzal, una oposición entre los versos más largos de rima *a* y los más breves de rima *b*), pero sobre todo destaca con especial relevancia la producción “popularizante” (pienso en primer lugar en la sección de *balletes* del cancionero de Oxford y en las atestaciones anónimas del *corpus*: *chanson de femme*, *pastourelle*) y religiosa (*chansons pieuses*), que puede estar mayormente vinculada a los géneros de la literatura religiosa como el sermón, o bien de invención original, o bien para-litúrgica, o bien modelados sobre canciones profanas.

Del conjunto de testimonios zejelescos provenzales, gallego-portugueses y oïtánicos clasificados en este trabajo emerge un cuadro muy complejo y variado, en el que, no obstante, se perfilan con claridad algunos rasgos característicos y significativos. Un primer dato de fondo está constituido por la difusión contemporánea de la estrofa zejelesca en áreas y ambientes diversos. Un segundo hecho muy importante es la variedad de niveles estilísticos y de ámbitos temáticos de la estrofa, pero también el particular relieve que tiene en ésta una marcada connotación “popularizante”. Es un escenario que difícilmente se concilia con la idea de una estrofa tomada como préstamo de un área lingüística y cultural completamente distinta; sería mucho más fácil interpretarlo como el reflejo de una difusión ya mediolatina de la estrofa. Y de hecho su presencia contemporánea en tantas áreas distintas, con la consiguiente adaptación de la estructura formal a las tendencias ya propias de los repertorios individuales, se explica mejor suponiendo que los antecedentes, si no el modelo en concreto, estuviesen

difundidos en todo el área romance. Las hipótesis avanzadas por los estudiosos partidarios de un origen mediolatino parecen suficientes para explicar la forma romance sin la necesidad de recurrir a influjos externos: en particular, la idea de reconducir la estrofa zejelesca al trístico con estribillo (Lapa, Errante, Le Gentil) parece interpretar bien la dinámica de sus formas en toda la zona estudiada. De hecho, la frontera entre verso de vuelta y estribillo puede ser muy débil (como demuestra el caso del sirventés de Ricardo Corazón de León y de las cantigas gallego-portuguesas en las que el verso de rima b se representa mediante una rima fija cuya repetición se refleja en el interior del verso), y la transformación de un estribillo en un verso normal con rima fija se atestigua, por ejemplo, en *Chanter me fait bons vins et resjoir* (RS 1447), con el esquema **10aaa10'bb**, que es una refundición paródica de *Chanter me font amors et resjör* (RS 1406), con el esquema **10aaa10'bB**. Una transformación análoga se atesta ya en la redacción provenzal *Mei amic e mei fiel* del himno *In hoc anni circulo*, en el que la versión pictavina substituye un refrán del modelo latino («de Virgine Maria») por otro de lectura más oscilante con rimema final («Virgo/Virgine Maria»).

Otro elemento a considerar, siempre en el ámbito de una explicación interna a la cultura occidental y latina, es también el *versus tripertitus caudatus*. Aunque no existan elementos que nos permitan afirmar que éste sea la origen de la estrofa zejelesca, notamos sin embargo en primer lugar que algunas composiciones occitánicas presentan una excursión en el número de versos: el poema provenzal *Eu aor Damrideu*, por ejemplo, está compuesto por estrofas que tienen la estructura del *tripertitus caudatus*, y en más de una se registra una oscilación en el número de versos; por lo demás, la inserción en el *corpus* de una estrofa formada sobre el *tripertitus caudatus* nos la sugiere el mismo Marcabru, cuya estrofa zejelesca (**8aaab**) de *Emperaire per vostre prez* (PC 293,23) se conecta por evidentes referencias textuales a *Emperaire per mi mezeis* (PC 293,22), formado en base al *tripertitus caudatus* (**8aabaab**). Una ulterior conexión de la estrofa zejelesca con la estrofa en *tripertitus caudatus* se puede observar en gallego-portugués, donde en el interior de un mismo poema de Alfonso X (*O genete* T 18,28) los dos tipos de estrofa se usan uno después del otro y precisamente el *tripertitus caudatus* está presente en el preludio introductorio **l3'aa7b3'cc7bl**, mientras el resto de la composición emplea la estrofa “zejelesca” **l7'aaa7b7'a7bl**.

En conclusión, aunque mucho quede todavía por investigar, los resultados de este trabajo nos llevan hacia la idea de una poligénesis de las estrofas árabes y románicas.