

*De poesía y pornografía medievales. Dos muestras, dos ejemplos: Guillermo de Aquitania e Ibn Quzmān*¹

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA PEINADO Y JUAN PEDRO MONFERRER SALA
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

La aparición de la lírica provenzal, que irrumpe ya con fuerza propia y con una sólida madurez y perfección desde el primer momento, ha venido planteando diversas teorías sobre sus orígenes y formación, sin que hasta el momento se haya impuesto alguna de forma absoluta, rotunda y contundente sobre las restantes². No en vano, la enorme tarea que lleva consigo el buscar un punto firme de partida para poder acometer las diversas y complejas cuestiones que afectan no sólo a los 'posibles contactos' que pueda haber con la lírica provenzal, sino las que rodean a la mismísima poesía estrófica andalusí³ parece que echan a andar de forma lenta pero firme⁴.

¹ Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Prof.^a Celia del Moral Molina, de la Universidad de Granada, quien gentilmente ha puesto a nuestra disposición buena parte de la bibliografía que aquí aparece.

² Una excelente síntesis del posicionamiento 'tradicional' es la que nos da la obra de M. Alvar, *Antigua poesía española lírica y narrativa*. Selección, prólogo y estudios críticos de M. Alvar, México: Porrúa, 1985, págs. 3-17; *cfr.* al respecto R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*. Con otros estudios de literatura medieval. Madrid: Austral, 1973 (6.^a ed.), págs. 13-78; C. Sánchez-Albornoz, *El Islam de España y el Occidente*, Madrid: Austral, 1981 (2.^a ed.), págs. 150-183 y más recientemente M.^a Jesús Rubiera Mata, *Literatura hispanoárabe*, Madrid: Mapfre, 1992, págs. 149-170; *cfr.* además A.D. Deyermont, *Historia de la Literatura Española. La Edad Media*. Traducción de L. Alonso López, Barcelona: Ariel, 1992 (15.^a ed.), págs. 21-64. Una bibliografía crítica, que debe ponerse al día, en torno al interés suscitado por las *jarǵas* es la de R. Hitchcock, *The Kharjas, a critical bibliography*, Londres, 1977. Sobre el asunto, *cfr.* además C. del Moral, «Huellas de la literatura árabe clásica en las europeas. Vías de transmisión», en: F. Muñoz (Ed.), *Confluencia de Culturas en el Mediterráneo*, Granada: Servicio de Publicaciones, 1993, 195-199.

³ Éste, además de otros aspectos, fue ya tratado en el *First International Colloquium on the kharjas* (Exeter, 6-9 de enero de 1987, reseñado por F. Corriente en *al-Qanṭara*, IX (1988), págs. 227-230.

⁴ *Cfr.* en este sentido la esclarecedora obra de A. Jones, *Romance «Kharjas» in Andalusian Arabic Muwaššah Poetry: A Palaeographical Analysis*, Oxford: Oriental Institut Monographs, 1988 (reseñada por F. Corriente en *al-Qanṭara*, X (1989), págs. 588-590) y al que respondiera con todas sus fuerzas E.

Ya Menéndez Pidal, tras oponerse en un primer momento de forma un tanto virulenta a las hipótesis de Ribera⁵, y con él un buen puñado de investigadores tras los primeros trabajos de S.M. Stern y E. García Gómez, puso de relieve el 'influjo andalusí' en Europa⁶, destacando que el *muwaššah* y el *zaʿyāl* florecieron entre los árabes de al-Andalus desde el 890, siendo imitadas estas formas ya desde la primera mitad del XI en Oriente. Como señalaba Menéndez Pidal, en la Romania, el primer uso conocido del trístico con vuelta unisonante aparece en las poesías de Guillermo de Aquitania, abogando por la idea según la cual todo apuntaba a que la irradiación de esta forma estrófica cejelesca desde Córdoba sobre Provenza sería un hecho concorde con el 'reflejo' de otros productos literarios de la España musulmana⁷.

Sin dejarnos atrapar por la tela de araña de esta tentadora idea, aquí —tras esbozar la personalidad y la obra de dos de los más grandes poetas medievales— tan sólo nos hemos impuesto la tarea de prestar atención a un aspecto, peculiar en uno (Guillermo de Aquitania y sus *Chansons*) y menos extraño en otro (Ibn Quzmān y su *Diwān*⁸), cual es el de advertir y poner de relieve el paralelismo temático, empleo de léxico y similitud estrófica con que conciben sus respectivas composiciones Guillermo de Aquitania e Ibn Quzmān.

García Gómez, «El escándalo de las jarchas en Oxford», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 188 (1991), págs. 1-104; *vid.* ya ocho años antes el trabajo de R. Hitchcock, «Las jarchas, treinta años después», *Awrāq*, III (1980), págs. 19-25.

⁵ *Vid.* J. Ribera, «El cancionero de Abencuzmán», en: *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, 1928, I, págs. 3-93. [Discurso leído con motivo de la recepción en la Real Academia Española, el día 26 de mayo de 1912].

⁶ Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid: Espasa Calpe, 1977 (Madrid, 1956). *Cfr.* del propio Menéndez Pidal, «La primitiva lírica hispana y los orígenes de las literaturas románicas» y su «Poesía árabe y poesía europea», en *España y su Historia*, Madrid, 1957, vol. I. Juan Luis Alborg explica adecuadamente la posición del gran polígrafo respecto del problema: 'Menéndez Pidal, que ha hecho suya la teoría arábigo-andaluza para explicar los orígenes de la lírica no sólo la castellana, sino incluso la provenzal, recoge y amplía las ideas de los arabistas Julián Ribera y A.R. Nykl (...) hace hincapié en que el zéjel inventado por Mucáddam ben Muafa el Cabrí, apodado 'el Ciego', que floreció en los últimos años del siglo IX y primeros del X, la *muwashaha* (o moaxaja de García Gómez) es un producto híbrido de las culturas árabe y románica, tanto por sus caracteres métricos como por los temas en que se ejercita; lo que conduce a admitir la previa existencia de una primitiva lírica popular nacida en el mismo suelo andaluz, cantada por las gentes mozárabes (...) Bastan las comparaciones hechas para establecer una relación histórica entre la canción andaluza, cuyo primer poeta aparece a fines del siglo IX, y la canción provenzal, cuyos primeros cultivadores escriben a finales del siglo XI (...) Entre ambas literaturas hay relaciones tan singulares que son inexplicables sin un influjo de la una sobre la otra' (*Historia de la Literatura Española*, Madrid: Gredos, 1975 (Madrid, 1966), I, págs. 88-90).

⁷ Para todo ello, *cfr.* su «Poesía árabe...», *passim*.

⁸ Aclaremos que las dos muestras elegidas, una canción y un cejel de temática misógina no persiguen, ni mucho menos, poner de relieve la tan controvertida influencia de la erótica árabe en Guillermo de Aquitania, buscando como mucho mostrar los paralelismos que ambas composiciones evidencian en una línea de *verba impudenta* de que ambos hacen gala a lo largo de sus composiciones.

2. EL PRIMER 'TROUBADOUR'

Las poesías líricas más antiguas de los trovadores⁹ de que tenemos noticia pertenecen a Guilhem de Peitieu, es decir a Guillermo VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitania, título este último con el que se lo conoce. El primer poeta lírico en lengua románica nace en 1077, siendo sus padres Guillermo VIII y Audegarda de Borgoña. A los quince años hereda los estados del padre, más extensos que los dominios del rey de Francia; se casa en 1089 con Ermengarda de Anjou, divorciándose tres años más tarde y volviendo a contraer nupcias con la viuda del rey Navarra y Aragón, Sancho Ramírez, Felipa de Tolosa. Ocupa el condado de su esposa y parte para Tierra Santa en 1101; la expedición resulta desastrosa y el viaje de vuelta muy azaroso: según el cronista Orderico Vital, Guillermo pudo haber sufrido cautiverio durante algunos meses. A su regreso es excomulgado de la fe católica hasta 1117, fecha en la que parte a España para ayudar a Alfonso I el Batallador de Aragón para luchar contra las tropas almorávides, enfrentándose a éstos con seiscientos caballeros suyos en la batalla de Cutanda. De regreso a sus tierras, muere el diez de febrero de 1127, después de hacerse penitente humilde e ingresar en un convento: 'J'ai aimé la vaillance et la joie, mais maintenant je m'éloigne de toutes et m'en vais chez Celui auprès duquel tous les pécheurs trouvent la paix'.

Su carácter personal revela un ser cínico, burlón, sensual, impío, jugador e incluso libertino. Mucho más concretos son los detalles que nos proporcionan algunos historiadores de la época. Así, Orderico Vital, en su *Historia ecclesiastica* escribe lo siguiente: «*hic audax fuit et probus, nimiumque jocundus, facetos etiam histriones facetiis superans multiplicibus*». En la *Chronica* de Godofredo de Vigeois podemos leer: «*verumtamen nomini christiano nihil contulit; erat nempe vehemens amator feminarum; idcirco in operibus suis inconstans extitit*». Guillermo de Malmesbury dice de él, en su *De gestis regum Anglorum*, que era «*fatuus et lubricus*»; cuenta también que al reprenderlo el obispo de Angulema por su vida irregular, Guillermo le contestó que antes lograría peinarse que él se separara de su amiga: ni que decir tiene que el obispo era calvo. Ya por último, Godofredo el Gordo, en su *Vita Bernardi abbatis de Tironio*, no lo evoca con mejores palabras: «*Guillelmus dux Aquitanorum, totius pudicitiae ac sanctitatis inimicus*».

Guillermo IX de Aquitania es el primer trovador y el primer poeta occidental que escribe en una lengua vulgar; con él, la poesía deja de ser patrimonio exclusivo de la intelectualidad clerical y universitaria, la única y exclusiva de la época, para pasar a serlo también de los caballeros. El cambio idiomático que se produce es determinante, ya que desde ese momento la poesía, de ser privativa de unos pocos, pasa a ser patrimonio de cualquiera que esté ornado de gracia e ingenio, sin tener que estar, por ello, versado en la cultura latina. A ello con-

⁹ Una excelente valoración de conjunto sobre la lírica trovadoresca se debe a la docta pluma de M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols., Barcelona: Planeta, 1975, I, págs. 10-102.

tribuyó enormemente Guillermo que tenía de la poesía una idea sublime y habla de su 'métier poétique' de una manera simbólica que se conquista a fuerza de trabajo, como una fortaleza, como una dama. En Guillermo se cumple a la perfección la idea de una poesía 'sincera', verdadero *topos* de los *troubadours* en los que únicamente un enamorado puede ser buen poeta, y que expresarán en sus versos de modo admirable Bernard de Ventadour o más tarde Gace Brulé y Thibaut de Champagne; veamos cómo lo expresa Brulé:

*Craut pechié qui de chanter me prie,
Car sans reson n'est pas droit que je chant,
Qu'onques ne fis chanson jour de ma vie
Se fine amor nel m'enseigna avant.*

Se equivoca el que me pide que cante,
pues no es justo que lo haga sin razón:
nunca tuve que componer un poema
no inspirado por el perfecto amor

La obra de Guillermo de Aquitania está compuesta por once canciones o poesías de una perfección formal sorprendente¹⁰, aunque con dos estilos muy bien diferenciados: uno de seis poesías en las que la amiga es un mero objeto de placer para el guerrero, el cual así lo narra a sus camaradas; en ellas el autor se jacta de sus conquistas amorosas con sorna y buen humor; el segundo grupo está formado por cinco composiciones que reflejan por vez primera el ideal del amor cortés en la literatura occidental: en ellas el caballero es vasallo sumiso de su dama, que resulta elevada hasta cotas inimaginables hasta entonces¹¹.

3. EL 'GRAN CEJELERO'

Si algún poeta de la España musulmana hubiera de recibir el calificativo *II divino* sin duda alguna que éste, y ello aun cuando hay otros que no lo desmerecerían, recaería sobre la cabeza del tan genial como controvertido trovador

¹⁰ Citemos las ediciones de Alfred Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, París: Classiques français du Moyen Âge, 1972 (1ª ed. de 1913) y la de N. Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania: Poesie*, Módena, 1973. Hay traducciones españolas de Martín de Riquer y Luis Alberto de Cuenca para Siruela. La perfección formal de los poemas de Guillermo sorprende aún más al pensar que lo más lógico es suponer que no estaba muy iniciado en las siete artes liberales que en su época componían las distintas ramas del saber: la gramática (no sólo lo que conocemos hoy por este nombre, sino lo que designamos por 'letras'), la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. Guillermo no tenía una formación intelectual universitaria, ni poseía tampoco la de un 'clerc', entendiendo este término en el sentido que poseía en la época: no un miembro de la jerarquía o del clero, sino simplemente un letrado (sobre el saber y la tradición intelectual en tiempos de Guillermo, *vid.* R.W. Southern, *La formación de la Edad Media*, Versión española de F. Vela, con el asesoramiento de L. Vázquez de Parga, Madrid: Alianza, 1984 (2ª ed), págs. 183-233). Para el estudio de los trovadores occitanos resultan imprescindibles las obras que enumeramos a continuación por orden cronológico: René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse: Privat, 1963; Henri Davenson (pseudónimo de Henri Irénée Marrou), *Les Troubadours*, París: Seuil, 1967; René Nelli, *Troubadours et Trouvères*, París: Hachette, 1979 (Versión española: *Trovadores y troveros*, Barcelona: José J. de Olañeta, 1982); Jacques Rouband, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, París: Ramsag, 1986; Jean-Charles Huchet, *L'amour discourtois. La «Fin' Amors» chez les premiers troubadours*, Toulouse: Privat, 1987.

¹¹ Habría que excluir de este grupo a la canción XI («Pos de chantar m'es pres talenz»), en la cual el amor es aparcado en aras a una poesía llena de autenticidad y sinceridad ante la cercanía de la muerte.

cordobés Abu Bakr Muḥammad b. Quzmān al-Ṣagīr. Radica su gran valor en ser un poeta (y hombre, también) único e irrepetible en la historia de las letras árabes, al que quizá sólo Abū Nuwās pueda equipararse en cuanto al desparpajo tanto vital como del decir de sus versos. Aunque el andalusí (y esto sin duda alguna, pese a la penumbra que lo supuestamente anecdótico pueda proyectar sobre sus versos) superara a todos los demás al saber hacer de sus versos y su vida una misma y única cosa: la irrupción de su verbo en la escena cordobesa de los siglos XI y XII va a suponer la aparición de un poeta que vive dentro de su misma poesía, cosa hasta entonces inusual. El arte de versificar en al-Andalus, antes, durante y después de la época en la que nuestro autor deambulaba por las callejuelas y adarves de la medina cordobesa, nunca vio cosa igual: frente a la concepción expoética de la tradición clásica árabe se alza esta 'voz en la calle' (como lo llamara García Gómez con el consiguiente enfado de Nykl¹²) que va a suponer la 'endopoetización' de la poesía árabe: esto es, que con la llegada de Ibn Quzmān, la poesía cobra vida; no sólo porque la lengua que emplee deje de ser el árabe clásico en favor del haz coloquial andalusí en su variante dialectal cordobesa, sino porque nuestro autor hace de sus versos una prolongación de su vida, sus poemas son una suerte de dietario que incluso nos sirven para saber de él y de sus movimientos, su suerte y desgracias, alegrías y sinsabores. Junto a las *muwaššahāt* (éstas de tono menos vehemente, claro es, de lengua menos 'comunicativa', y de factura menos vital y más anecdótica) es el único y exclusivo momento de la literatura hispano-árabe (a excepción de algún que otro caso aislado y esporádico) en que los versos cobran vida, pese al escaso eco que tanto su persona como su obra suscitaron en su momento y de lo cual da fe, si no es que alguna sorpresa nos sale al encuentro en tiempos venideros, el único manuscrito con que contamos, redactado no en al-Andalus sino en Ṣafad (Palestina).

Desconocida como nos es su fecha de nacimiento, se sabe en cambio que falleció cuando corría el mes de octubre de 1160/*ramadān* del 555. Si bien es verdad que éste no careció de la cultura propia y refinada de una familia acomodada, y así conoció a los poetas tanto orientales como a los andalusíes y los distintos tipos de la poesía árabe, ha sido tachado —por sus hábitos relajados y modos algo abandonados— de crápula, beodo, juerguista y libertino¹³, en medio de una situación hostil en la que el poder andaba en manos de los alfaquíes bajo la autoridad teocrática almorávid¹⁴.

¹² Cfr. E. García Gómez, *El mejor Ben Quzmān en 40 zéjeles*, Madrid: Alianza, 1981, pág. 20; vid. A.R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadors*, Baltimore, 1986 (reimp. de la edición de la edición de 1946), pág. 269: *To call him* Una voz en la calle *is misleading*, cfr. además pág. 313, nota 46.

¹³ Cfr. R. Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», en: *Estudios literarios*, Madrid: Espasa Calpe, 1973 (10.ª ed.), pág. 192.

¹⁴ Sobre la vida, así como otros aspectos de Ibn Quzmān sigue siendo imprescindible la obra magna de E. García Gómez, *Todo Ben Quzmān*. Editado, interpretado, medido y explicado por E. García Gómez. 3 tomos, Madrid: Gredos, 1972, II, págs. 889-899; un resumen puede verse en su ya citado *El me-*

La obra de Ibn Quzmān, la más representativa y valiosa de entre toda la producción cejelesca tanto occidental como oriental constituye, junto con las *muwaššahāt* (y los *musammaṭ* hebreos), lo que se denomina «poesía estrófica hispano-árabe» la cual, aparte de la poesía clásica que venía conociendo un amplio desarrollo en al-Andalus, va a dar lugar a unos nuevos géneros poéticos, tan poco aceptados por la «tradición literaria» como peculiares en su modo de ser concebidos¹⁵. Pero de lo que no hay duda es de que este modo de concebir y hacer poesía irrumpe en el medio andalusí en su justo momento, acompañado de una renovación temática (a la par que métrica y estrófica) frente a la manera 'oficial' de concebir la poesía: a los cambios formales, que no es poco, hay que añadir la reducción de los motivos, así como el anecdotario tipológico que la ya larga tradición poética clásica llevaba consigo.

No faltan, de cierto, en el proceder quzmāniano y en su aquilatada y en no pocos casos refinada técnica cejelesca los convencionalismos propios y esenciales a la 'poesía árabe culta', aquello que damos en llamar 'poesía árabe clásica' pero éstos, sus cejeles, se ven continuamente desbordados por todo un torrente en el que la exageración, lo burdo y lo cruel, lo obsceno y lo sensual, lo trágico y lo cómico a la vez asoman de continuo haciendo hablar junto con el poeta mismo a un sinfín de personajes que pueblan sus composiciones, dando-

por *Ben Quzmān*, págs. 19-29; *vid.* también las excelentes páginas de conjunto que le dedica F. Corriente: Ibn Quzmān, *El Cancionero hispanoárabe*. Edición preparada por F. Corriente Córdoba, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 9-36.

¹⁵ Para las cuestiones sobre la métrica (y la lengua) de estos dos tipos poéticos desde las magnas obras de E. García Gómez: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas, Barcelona: Seix Barral, 1975 (2.ª ed.), págs. 17-41 y *Todo Ben Quzmān*, III, págs. 16-51, *vid.* los esclarecedores trabajos llevados a cabo por F. Corriente, «Acento y cantidad en la fonología del hispano-árabe. Observaciones estadísticas en torno a la naturaleza del sistema métrico de la poesía popular andalusí», *al-Andalus*, 41 (1976), págs. 1-13; *Gramática, métrica y texto del Cancionero hispanoárabe de Aban Quzmān*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1980, especialmente págs. 69-81; «The metres of the *muwaššah*, an andalusian adaptation of 'arūd. A bridging hypothesis», *Journal of Arabic Literature*, XIII (1982), págs. 76-82; «Observaciones sobre la métrica de aš-Šuštārī (Materiales para un estudio diacrónico del zejel y el *muwaššah*)», *Awraq*, V-VI (1982-83), págs. 39-87; «Istidrakāt wa-qtirāhāt ŷadīda 'alā hāmiš *Djwān Ibn Quzmān*», *Awraq*, V-VI (1982-83), págs. 5-19; «Again on the metrical system of *muwaššahāt* and *zaʿāls*», *Journal of Arabic Literature*, XVII (1986), págs. 34-49; «Las *xarajāt* en árabe andalusí (Aproximación a su edición y estudio dialectológicos)», *al-Qanṭara*, 8 (1987), págs. 203-264; *Poesía estrófica (cejeles y/o muwaššah) atribuida al místico granadino aš-Šuštārī (siglo XIII d. C.)*, Madrid: CSIC, 1988; también resulta altamente interesante la propuesta que formulara en su «Modified 'Arūd: an Integrated Theory for the Origin and Nature of Both Andalus' Arabic Strophic Poetry and Sephardic Hebrew Verse», en: F. Corriente-A. Sáenz-Badillos (Eds.), *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, Madrid: Univ. Complutense-ICMA, 1991, págs. 71-78, así como el ultimísimo trabajo que acaba de publicar: F. Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús (cejeles y xarajāt de muwaššah)*, Madrid, 1997; *vid.* además T.J. Gordon, «The metre of Ibn Quzmān: a 'classical approach'», *Journal of Arabic Literature*, VI (1975), págs. 1-29; «Zajal and *muwaššah*: the continuing metrical debate», *Journal of Arabic Literature*, IX (1978), págs. 32-40 y S. Barberá, «Al-Ġazzār as-Saraqusī and His Ten *Muwaššahāt*, Remarks on Their Metrics», en: F. Corriente-A. Sáenz-Badillos (Eds.), *Poesía estrófica...*, págs. 23-29, que asume los argumentos de F. Corriente.

se una suerte de mezcla lírico-dramática y narrativa donde la voz (aun en primera persona) se deja suelta no ya sólo para contar o recitar, sino también para 'decir cantando'¹⁶ con una falta —no del todo total— de discernimiento que hace que la misma pueda ser catalogada sin riego alguno de 'poesía popular', ajena y desconsiderada, por ello, con la 'culta' o 'clásica'.

4. POEMAS

*Chanson V*¹⁷

- | | |
|---|--|
| <p>1 Un poema haré, pues tengo sueño y ruta: al sol descansaré. Hay damas con malas ideas, y os diré cuales: las que el amor de un caballero tienen a menos.</p> <p>2 No comete un grave pecado la que ama a un leal caballero; mas si ama a un monje o a un clérigo no tiene juicio: en razón quemar la debieran con un tizón.</p> <p>3 Por Alvernia, junto a Limoges, viajaba solo, con muceta: vi a la mujer de Garín y a la de Bernardo; saludáronme escuetamente por san Leonardo.</p> | <p>4 Díjome la una en su latín: «¡Dios os guarde, buen peregrino! de buen linaje parecéis vos, a fe mía; pues vemos mucho en los caminos a gente necia».</p> <p>5 Oíd ahora lo que respondí: no le dije ni fu ni fa ni hierro o madera nombré tan sólo dije: «Babariol, babariol, babarián».</p> <p>6 Dijo Inés a Ermesinda: «¡Hermana encontramos lo que queremos!» «por amor de Dios, hospedémoslo talmente es mudo y por él nunca nuestra idea podrán saberla».</p> |
|---|--|

¹⁶ Cfr. al respecto en una línea 'neotradicionalista' el documentado trabajo de J.T. Monroe, «The tune or the words? (Singing hispano-arabic strophic poetry)», *al-Qanṭara*, VIII (1987), págs. 265-317; *vid.* asimismo el endeble e inseguro trabajo de D. Wulstan, «Boys, Women and Drunkards: Hispano-Mauresque influences on European Song?», en: D.A. Agius-R. Hitchcock (Eds.), *The Arab Influence in Medieval Europe*, Berkshire: Ithaca Press, 1996, págs. 136-167.

¹⁷ El poema de Guillermo de Aquitania, incluido al final en apéndice, es de la mencionada obra de Jeanroy: *Les Chansons de Guillaume d'Aquitaine*, habiéndose tenido en cuenta para la traducción las dos citadas de Martín de Riquer (*Los Trovadores. Historia literaria y textos*, I, págs. 133-138) y la de L.A. de Cuenca (*Guillermo de Aquitania. Poesía completa*, Madrid: Siruela, 1983, págs. 22-29). En el poema, Guillermo de Aquitania bautiza a las dos licenciosas damas con los ilustres nombres de dos tías suyas: Agnes, emperatriz de los germanos, y Ermesinda, monja culta que mantuvo una espiritual correspondencia platónico-amorosa con Pedro Damián, el autor de *De divina omnipotentia*. Sobre el origen árabe de la secuencia de tres términos (*Babariol, babariol / barbarian*) en la quinta estrofa, *vid.* I. Frank, «Babariol-babarian dans Guillaume IX», *Romania*, LXXIII (1952), págs. 227-234; *cfr.* por otro lado la interpretación propuesta por E. Lévi-Provençal, «Les vers arabes de la chanson V de Guillaume d'Aquitaine», *Arabica*, I (1954), págs. 208-211. Por otro lado, los versos 3-4 de la 14.^a estrofa son una traducción libre, pero ajustada al motivo, del original *que a pauc no i rompei mos corretz / e mos arnes*, que literalmente sería: 'que a poco no rompo mi equipo (*corretz*, de *conveer*: *équipement, habillement*) / y mi armadura'.

- 7 Bajo su capa me metió una
me llevó a su cuarto, a la lumbre
sabed que me hallé muy a gusto,
bueno era el fuego,
y con placer me calenté
con gruesos leños.
- 8 De comer me dieron capones,
sabed que pillé más de dos.
No había cocinero ni pinche,
sólo los tres;
había pan blanco, buen vino y
mucho pimienta.
- 9 «Hermana, por si este hombre finge,
y no quiere hablar con nosotras,
traigamos nuestro gato rubio
ahora mismo
que verás cómo él lo hace hablar,
si es que nos miente».
- 10 Inés fue a buscar al grimoso:
grande era y de largos bigotes,
cuando yo lo vi entre nosotros,
me asusté tanto
que a poco no pierdo el coraje
y hasta el ardor.
- 11 Una vez bebido y comido,
me desnudé como querían;
detrás me pusieron al gato
infiel y pérfido,
me lo arrastró una del costado
a los talones.
- 12 Por el rabo lo cogió al gato,
le pegó un tirón, y arañó
más de cien heridas me hicieron
aquella vez,
mas yo no habría abierto la boca
ya me matasen.
- 13 Dijo Inés a Ermesinda: «Hermana,
no hay duda alguna de que es mudo;
dispongámonos a aparearnos
y a solazarnos».
Ocho días, y más estuve
en aquel horno.
- 14 Tanto las jodí como oiréis:
ciento ochenta y ocho veces, pues,
que a poco la polla se me cae
en muchos trozos
y no os puedo decir el mal
que me pegaron.
- 15 Monet, vete por la mañana,
lleva mi poema en el zurrón,
a las mujeres de Garfín
y de Bernardo:
díles que, en atención a mí,
maten al gato.

*Cejel nº 90*¹⁸

- 0 Mi vida disipo en orgía y jolgorio. ¡Vino, vino!, me da igual lo que digan,
¡Este es mi sino! Quise ser borracho. que dejar el pecado locura es.
- 1 Que deje el mal camino absurdo es, 2 Mi sierva sea libre, mi oro al habiz,
quedarme sin morapio un desatino. el día en que deje de beber en copa

¹⁸ Para la traducción de este cejel se ha empleado la nueva y espléndida edición del Cancionero de Ibn Quzmān: *Diwān Ibn Quzmān al-Qurṭubī (555 H./1160). Isābat al-agrād fi dīkr al-a'rād*. Edición crítica e introducción de F. Corriente; prólogo de M. 'Alī Makkī, El Cairo: al-Ma'ālis al-A'lā li-l-Taqāfa, 1415/1995 (vid. reseña de la misma por M.^a Jesús Viguera Molíns en *Qurṭuba*, I (1996), pág. 330, 1-62). Se ha tenido en cuenta, además, las ediciones españolas de F. Corriente, *Gramática, métrica y texto del Cancionero hispanoárabe de Aban Quzmān*, págs. 598-609 y la de E. García Gómez, *Todo Ben Quzmān*, I, págs. 464-471, pares. La traducción, atendiendo a la demanda de mi colega de francés, se ha realizado, asimismo, en una misma unidad métrica de versos endecasílabos, a partir de las traducciones anotadas de E. García Gómez (*Todo Ben Quzmān*, I, págs. 464-471, impares) y, sobre todo, las dos realizadas por F. Corriente: Ibn Quzmān, *El Cancionero hispanoárabe*. Edición preparada por F. Corriente Córdoba, págs. 214-217, notas en págs. 346-347 e Ibn Quzmān, *Cancionero andalusí*. Nueva edición, mejorada y puesta al día. Traducción, introducción y notas de F. Corriente, Madrid, 1996³, págs. 244-248.

- y me sirvan en taza o en botella,
sólo el porrón saciará mi gaznate.
- 3 ¡Ea, empinemos el codo de nuevo!
¡pues, ea! ¿a qué viene eso de estar
sobrio?
y si ya muy temprano ansiáis beber,
despertadme con el amanecer.
- 4 ¡Coged mi hacienda y gastadla en
vino,
a las putas repartidles mis prendas!
y juradme que he obrado con acierto:
nunca en asunto tal me equivoqué.
- 5 Cuando muera me debéis enterrar
entre las cepas rodeado de vides,
juntándome las hojas cual mortaja
y en la testa un turbante de sarmien-
tos.
- 6 Convoque allí el demonio a los ami-
gos,
ya sea sentados o de pie, invocád-
melo
y todo el que coma un racimo de
uvas,
plante luego en mi tumba el escobajo.
- 7 Lo escanciaré por ti en copa grande:
'Coge el frasco, empina el codo y
vácialo;
ya que a las mil maravillas obraste,
cuanto me ordenes todo eso haré'.
- 8 ¡Ea, pardiez, a una mujer burlemos:
coño tendremos, y os añadido: sucio.
¿No lo encontráis preferible a la mu-
gre?,
pues ese es el precio pagado ya.
- 9 Sentado estaba, y llegó con diadema
una berberisca, ¡qué hermosa cesta!
Venga ya que no es un serón de car-
dos,
pero no la abordes que no es grañón.
- 10 «Dime, pues, ¿adárgama eres o qué?»;
«a dormir vengo, pardiez, bien lo sa-
bes»;
«levanta» —dije— y ella: «no, an-
tes tú».
(Pongámosle cuernos a su marido).
- 11 Apenas oteé semejante nalga
y aquellos ojos, gallardos y hermosos,
mi pene hizo tienda en los zaragüe-
lles
formando la imagen de un pabellón.
- 12 Y como viera a una moza acostada,
quiso la polla meterse en el nido:
¿cómo podía errar en aquel peludo?
(Aquí todos me dirán: ¡descarado!).
- 13 Me puse, a fe mía, manos al asunto;
he aquí que se sale, he aquí que ya
entró;
dulce empujo yo, dulce como miel
y mi alma acogen sus ardientes mus-
los.
- 14 Sería bueno si de día no riñeran
y andaran en disputas y refriegas.
«¡No me tires de las barbas, so bu-
rra!»,
«¡deja tú la sartén de los tostones!».
- 15 Me salta una un ojo, un golpe da la
otra;
me rasga ésta el traje, la otra me
muerde;
de donde lancé yo un membrillo
agraz,
respondiome a la cabeza un bastón.
- 16 No me gusta en absoluto esta chusma,
¿a dónde, pues, llegaría mi honor?
¡Por Dios, señores, y por as-Sahl',
ni por asomo soy de tal jaez.
- 17 Si ves que te miran con malos ojos,
plaza en este pueblo no tienes ya.
¡Qué fama!, como la de Abén Quz-
mán
otra no hay, tan sólida ni igual.
- 18 ¡Ay anhelo y estrella mía añorada,
vida mía y prenda de mi amor!:
yo deseo, mas tu eres lo deseado,
yo fío, pero la prenda es tu gloria.
- 19 A tus dádivas debo yo gran cosa,
pues en tu favor vengo yo y me paro,
muchos son, para contarlos, tus mé-
ritos:
no se comparan gotas con diluvio.

- 20 Me mostró para la dicha un camino,
ornándose entre enemigo y amigo;
halló mi mano en ti una cuerda recia,
cuando están todas las demás podridas.
- 21 ¡Abū Ishāq!, ¡señor de los visires!,
¡flor del mundo y señor de los emi-
res!,
gracias a ti renació la poesía,
saliendo del sepulcro en que dormía.
- 22 Perviva tu goce, sea tu deseo,
viendo la gloria y el honor llegar,
mientras suceda a sombra luz de
luna,
verdeen las plantas y nazcan las ra-
mas.

5. ALGUNAS CONSIDERACIONES A LA LUZ DE LOS DOS POEMAS

Lejos de entrar en la polémica sobre la ‘posible influencia’ (*prejudicial theories*, en expresión de otros¹⁹) hispano-árabe en los trovadores provenzales²⁰, en la cual la voz ‘trobar’ parece ser la clave para algunos²¹, y que hace unos años ha vuelto a ser acariciada desde la óptica temática²² e incluso de géneros y motivos²³, pretendemos mostrar una serie de ‘evidencias’ que unen a estas dos muestras poéticas que acabamos de ofrecer en traducción y que deben obedecer, sin duda, a una simple cuestión de poligénesis²⁴.

Durante bastante tiempo se han venido resaltando los aspectos platónicos (*al-ḥubb al-‘udrī*) de la poesía árabe por un lado²⁵ y de la provenzal por otro²⁶.

¹⁹ Cfr. J. Abu Haidar, «The Lack of Metaphorical Affinity Between the *Muwašṣahāt* and the Early Provençal Lyrics», en: F. Corriente-A. Sáenz-Badillos (Eds.), *Poesía estrófica...*, pág. 20.

²⁰ Cfr. al respecto A.R. Nykl, «La poesía a ambos lados del Pirineo hacia el año 1100», *al-Andalus*, I (1933), págs. 357-408; «L’influence arabe-andalouse sur les troubadours», *Bulletin Hispanique*, XLI (1939), págs. 305-315; *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, págs. 371-400 y notas en págs. 400-411; también T.J. Gorton, «Arabic Influence on the Troubadours: Documents and Directions», *Journal of Arabic Literature*, V (1974), págs. 11-16.

²¹ Cfr. R. Lemay, «À propos de l’origine arabe de l’art des troubadours», *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 21⁴⁻⁶ (1966), págs. 990-1011.

²² Cfr. R. Arié, «Ibn Ḥazm et l’amour courtois», *Révue de l’Occident Musulman et de la Méditerranée*, 40 (1985), págs. 75-89. Cfr. por otro lado el papel mediador desempeñado por los trovadores provenzales en el paso de esta influencia de la literatura hispano-árabe a los cancioneros del siglo XV en A. Benaïm de Lasry, «A Comparison of «Courtly Love» in the Sentimental Fiction of Medieval Spain and of Muslim Spain», *al-Qanṭara*, I (1981), págs. 129-143.

²³ Cfr. A. Schippers, «Style and Register in Arabic, Hebrew and Romance Strophic Poetry», en: F. Corriente-A. Sáenz-Badillos (Eds.), *Poesía estrófica...*, págs. 311-324.

²⁴ Cfr. M.ª Jesús Rubiera, «La lengua romance de las jarchas (Una jarcha en lengua occitana)», *al-Qanṭara*, VIII (1987), pág. 321.

²⁵ Vid. J.C. Vadet, *L’esprit courtois en Orient, dans les cinq premiers siècles de l’Hégire*, París, 1968; E. García Gómez, «Dos notas de poesía comparada», *al-Andalus*, VI (1941), págs. 407-410; cfr. al respecto R. Blachère, *Histoire de la littérature arabe des origines a la fin du XV^e siècle de J.-C.*, París, 1966, III, 760-763.

²⁶ El propio Guillermo de Aquitania fue visto meramente como «le véritable créateur du culte de la beauté», cfr. R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1944, pág. 323.

llegando incluso a obviar en esta última —hasta el límite de silenciar en las mismísimas ediciones los versos— aquellas referencias sexuales y obscenas que en ella aparecen, aunque ya en nuestros días parece del todo claro y evidente que la *fin' amors* o 'amor perfecto' de los trovadores provenzales no excluye la consumación del acto sexual (*Gradus amoris sunt hii: visus et alloquium, contactus, basia, factum*)²⁷. En esta línea, pues, es en la que pretendemos situarnos para ofrecer una lectura acorde con el claro sentido sexual de los versos cuyos términos obligan a abandonar (como teoría global) la concepción del amor —entre algunos poetas provenzales y andalusíes como los dos casos que aquí recogemos— entre éstos como 'expresión de un amor platónico'.

Estos versos, por contra, ilustran un 'amor libre' en el que las diversas, y si así se prefiere, no poco fundadas razones de tipo moral, no consiguen arredrar a los poetas 'de uno y otro lado'²⁸. Es más, ambas composiciones huyen de la conocida técnica de las 'asociaciones imaginativas' elaboradas a base de tropos como metáforas, alegorías o comparaciones, y se despojan además del recurso eufemístico, descartando toda su fuerza en el recurso sensitivo que van despertando las distintas estrofas.

Así, la inmediatez del lenguaje se hace patente en uno y otro autor de forma espontánea y considerable en la serie de términos que forman un mismo y amplio campo semántico tanto nominal como verbal: 'malas ideas' (*mal conseilh*, 1), 'pecado mortal' (*pechat mortau*, 2), 'tizón' (*tezo*, 2), 'mujer' (esposa) (*moiller*, 3/*molher*, 15), 'nuestra idea' (*nostre conseilh*, 6), 'manto' (*mantel*, 7), 'cuarto' (*cambra*, 7), 'fuego' (*fornel*, 7), 'fuego' (*focs*, 7), 'gruesos leños' (*gros carbos*, 7), 'pimienta' (*pebr'*, 8), 'coraje' (*valor*, 10), 'ardor' (*ardiment*, 10), 'heridas' (*plajas*, 12), 'deleite' (*bainh*, 13), 'goce' (*sojorn*, 13), 'horno' (*forn*, 13), 'correaje' (*corretz*, 14), 'armadura' (*arnes*, 14), 'enfermedad' (*malavegz*, 14); 'quemar' (*cremar*, 2), 'hospedémoslo' (*l'alberguem*, 6), 'calenté' (*calfei*, 7), 'comer' (*manjar*, 8), 'desnudé' (*despoillei*, 11), 'acoplarnos' (*apaireillem*, 13), 'jodí' (*fotei*, 14), 'rompí' (*rompei*, 14) [Guillermo de Aquitania]; 'putas' (*qihāb*, 4), 'coño' (*hīrr*, 8), 'sucio' (*wadrā*, 8), 'berberisca' (*barbariya*, 9), 'hermosa canasta' (*husn min qanāy*, 9), 'cuernos' (*qurūn*, 10), 'nalga' (*sāq*, 11), 'ojos hermosos y gallardos' (*al-'aynayn al-milāh al-rišāq*, 11), 'pene' (*ayr*, 11), 'tienda' (*riwāq*, 11), 'pabellón' (*qaytūn*, 11), 'polluelo' (*farj*, 12), 'nido' (*ūš*, 12), 'peludo' (*bilūš*, 12), 'descarado' (*mušūn*, 12), 'dulce' (*hulw*, 13), 'miel' (*asal*, 13), 'espíritu' (*rūt*, 13)²⁹, 'piernas' (*saqay(n)*, 13), 'caliente' (*sujūn*, 13)³⁰, 'barba(s)' (*lahya*, 14), 'sartén' (*tābiq*, 14), 'burlemos' (*ihtāla binā*, 8), 'obtendremos' (*narbahū*, 8), 'pasar la noche' (*mabūt*, 10)³¹, 'ví/viera'

²⁷ Cfr. M. de Riquer, *Los trovadores...*, I, pág. 91 y págs. 90-93 para una excelente valoración general.

²⁸ Cfr. A. Galmés de Fuentes, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid: Cátedra, 1996, págs. 122-129.

²⁹ Traducido como 'alma' por necesidades métricas.

³⁰ Sin traducir en el poema.

³¹ Traducido como 'dormir' por necesidades métricas.

(*ra' ayt*, 11/12), 'levantó' (*rafa'a*, 11), 'haciendo' (*'amala*, 11), 'entrar' (*yanṭamar*, 12), 'fallar' (*zayga*, 12), 'se sale' (*jaraṣa*, 13)³², 'entró' (*dajala*, 13), 'empujo' (*[anā] nadfa'u*, 13). Dichos campos semánticos, estructurados en función de las formas nominales y verbales que acabamos de recoger y que sin duda pueden verse ampliadas con un análisis más profundo, evidencian ya el 'tono' y el 'asunto', es decir, los elementos básicos, necesarios e indispensables desde un punto de vista estructural que conforman la 'propia tradición' en que se contextualiza la obra literaria y que va a dejarse sentir en su contenido³³.

Curiosa es, por otro lado, la coincidencia en el número de versos (90 en total) que presentan ambas composiciones, y más lo es todavía el paralelismo temático y estructural que muestran los dos poemas: las estrofas 11-12 de la Canción de Guillermo de Aquitania y las 15-16 de Ibn Quzmān y que con relación al 'motivo' central de las composiciones la primera ocupa un lugar *ante quem* en tanto que la segunda lo hace *post quem*.

La estructura temático-estrófica que presenta la composición de Guillermo de Aquitania, de carácter lineal, consta de tres períodos: una introducción (estrofas 1-5) con gradación progresiva (estrofas 6-12) hasta llegar al clímax de la acción (estrofas 13-14), para luego y de forma vertiginosa (estrofa 15) dar fin a la misma a modo de conclusión o moraleja; más pausada, en cambio (sin duda por las necesidades de transición de que precisa el panegírico o *madīh* dirigido a Abū Ishāq al-Sahī³⁴) se nos deja ver el cejel de Ibn Quzmān: de planteamiento circular, al *madīh* con que arranca la composición (*matla'* o preludeo: 0), sigue una transición con autoelogio o *fajr* de las andanzas erótico-obscenas del poeta (estrofas 2-17) para rematar con la alabanza (estrofas 18-22) del personaje al que se dirige el cejel y con el que abría el poeta.

Cabe añadir, además, que con el 'realismo' que imprime Guillermo de Aquitania en el lenguaje empleado en las estrofas 13-14 se corresponde el empleado por Ibn Quzmān en las estrofas 11-14 ('barba(s)' —*lahya*— y 'sartén' —*tābiq*— de los versos 3-4 de la estrofa 14 son términos figurados para los órganos sexuales, masculino el primero y femenino el segundo).

En cuanto a la estructura métrica podemos decir, y ello de forma decidida, que estamos ante dos composiciones 'formalmente parejas'³⁵: el cejel n.º 90 de Ibn Quzmān, con variaciones de corte 'clásico-acental' sobre el metro *jafif*³⁶,

³² El otro *jaraṣa* del cuarto verso de la 13.ª estrofa ha sido traducido por 'acogen' por necesidades métricas.

³³ Cfr. J. Spencer-M.J. Gregory, «An Approach to the Study of Style», en: D.C. Freeman (Ed.), *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, 1970, págs. 91-93.

³⁴ Cfr. E. García Gómez, *Todo Ben Quzmān*, I, págs. 464-465 y F. Corriente, *El Cancionero hispanoárabe*, págs. 346, nota 1 (sobre el cejel n.º 90).

³⁵ De «corte completamente zejelesco» catalogaba Menéndez Pidal a la Canción 5.ª de Guillermo de Aquitania, *vid.* R. Menéndez Pidal, «Poesía árabe y poesía europea», en: *Poesía árabe y poesía europea*. Con otros estudios de Literatura, pág. 64, afinidad que junto con la 7.ª siguen siendo puestas de relieve hoy día, *vid.* A. Galmés de Fuentes, *El amor cortés...*, págs. 148-151, *cfr.* al respecto R. Menéndez Pidal, «Poesía árabe...», págs. 64-65.

³⁶ Cfr. F. Corriente, *Gramática, métrica y texto...*, págs. 78-79.

consta de un preludio de dos versos (AA) y veintidós ‘cuartetos’ a base de un trístico (mudanza) más un verso de vuelta con el esquema *BBBA*, con lo que nos resulta la estructura: *AA BBBA CCCA ... VVVA*; la canción de Guillermo de Aquitania, por su lado, está compuesta de quince estrofas con un trístico al que se suman tres versos, dos de ellos con rima unisonante y un tercero suelto que se halla incrustado entre los otros dos, que arrojan la siguiente estructura: *aaabcb dddefe ... pppqrq*, siendo la medida igual en todas las estrofas: 1,2,3 y 5 octosílabos; 4 y 6 tetrasílabos. De una manera general. Guillermo se ‘ajusta’ al género de la *canço* (término que muy pronto termina imponiéndose al de *vers*, utilizado por los primeros trovadores occitanos), ya que aunque en ella el octosílabo y el heptasílabo sean los versos más frecuentes, no hay versos fijos ni esquema rítmico impuesto.

Pero hay más: aclaremos que estas dos muestras elegidas, de temática mi-sógina ambas, como ya hemos señalado no nos sirven —a nosotros al menos— para evidenciar la influencia de la ‘erótica árabe’ en Guillermo de Aquitania como una de las premisas más importantes para ‘demostrar’ la influencia de la temática de la lírica árabe en la del Mediodía francés. En cambio, y en esta misma línea, lo que aún resta por acometer, y tratar de desarrollar, es una hipótesis que haga confluir la ‘pasión heterosexual’ (Guillermo) con la homosexual (Ibn Quzmān) entre ambas líricas, la cual estaría fundamentada en la dialéctica platónica del amor tal como exponemos a continuación.

Para Platón el amor es un instinto, una tendencia a la belleza, un movimiento de atracción. Sin embargo, sólo es aceptable una definición: la que corresponde a ‘su idea’. El amor se convierte, de suyo, en una oscilación entre la ‘no posesión’ y la ‘posesión’, entre el ‘no tener’ y el ‘tener’. El ‘amor ideal’, pues, viene engendrado para Platón por el conocimiento de la razón: consiste en un ‘movimiento desinteresado’ del alma hacia la belleza pura y lo inteligible en sí; a éste contraponen Platón, a su vez, el ‘amor carnal’ (el *ἔρῳτικὸν* V de Pausanias o el *ai’scro* *Vērw* de Erixímaco), en el que la concupiscencia y el egoísmo nos arrastran hacia las cosas sensibles y placenteras. Por medio de esta concepción (cuya llegada a la literatura árabe merece aún un estudio más minucioso), la pasión heterosexual —a través de una depuración y valoración de las cualidades de la dama— alcanzó a reconocer en ella virtudes que hasta entonces los caballeros sólo habían admitido en la relación de ‘amistad’ con el compañero o compañeros de armas; revelador resulta, a este respecto, el hecho de que los héroes clásicos de cualquier civilización aparezcan acompañados para realizar el viaje iniciático que lo prepara para la vida, o el clásico descenso a los infiernos junto a un compañero leal que los auxilia y protege: así, Guilgamés y su amigo Enkidu, Aquiles y Patroclo, Rolando y Olivier. Esta relación no sólo de ‘amistad espiritual’, sino ‘física’, sexual, entre personas del mismo sexo en la literatura árabe (y el *Ṭawq al-Ḥamāma* es un buen ejemplo de ello, así como un buen número de piezas quzmánianas y de la literatura hispano-árabe) quizá pueda arrojar alguna luz y ayude a explicar el cambio de rumbo ‘tan extraño’ de la poesía de Guillermo de Aquitania: después de componer poesías de

carácter desenvuelto y obsceno, compuestas para ser cantadas entre sus compañeros (*companho*) de diversión y de aventuras amorosas, el duque escribe poemas que reflejan el ideal del amor cortés y en las que el poeta aparece sujeto al amor de su dama. Parece como si, en un determinado momento de su vida, Guillermo hubiera descubierto que el placer de amar era superior al de ser amado o, al menos, que uno no podía 'ser' sin el otro. En cualquier caso, todo ello no deja de ser extraño en él, para quien el amor es unilateral', utilitario y posesivo; de ahí que a pesar de aceptar la sensibilidad femenina en cuestiones amorosas, no parece considerarlo como complementario de la suya.

Con todo, lo que se pueda deducir de los elementos comunes a una y otra composición no nos toca a nosotros decirlo en este breve muestreo que nos hemos propuesto, pero lo cierto es que un estudio pormenorizado y exhaustivo de estos 'motivos', incidiendo en toda una serie de 'rasgos' determinados que afloran en uno y otro poema aún puede ofrecer dentro del campo de la 'historia de la literatura' hipótesis constructivas y tal vez, incluso, fecundos frutos en la parcela de la 'literatura comparada', de nuevo revitalizada en los últimos años: a saber, por qué determinados motivos (y aquí la razón habrá que escudriñarla) aparecen en un primer plano en detrimento de otros, así como la frecuencia de los mismos en autores de 'uno y otro lado'; los *topoi* (ideológicos y estilísticos a la vez) que articulan la propia 'tradición literaria', por emplear un acertadísimo concepto de Menéndez Pidal; las imágenes poéticas, formulismos, estereotipos, además de los procedimientos técnicos en el modo de exponer (*ars rhetoricae*) y el origen y/o transmisión de los mismos que puedan arrojar más y nueva luz sobre los modos de 'producción literaria'.

6. APÉNDICE

Ofrecemos el texto de la 'Canción' de Guillermo de Aquitania para aquellos que estén interesados en el mismo. Del cejel no vemos necesaria dar la transcripción árabe, dada la reciente edición, más arriba mencionada, de todo el 'Cancionero' realizada por F. Corriente.

I Farai un vers, pos mi sonelh
em vauc e m'estauc al solelh;
donna i a de mal conselh
e sai dir cals:
cellas c'amor de chevaler
tornon a mals.

II Donna non fai pechat mortau
que ama chevaler leau
mas s'ama monge o clergau
non a raizo:
per dreg la deuria hom cremar
ab un tezo.

- III En Alvernhe, part Lemozi
m'en aniei totz sols a tapi
trobei la moillier d'En Guari
e d'En Bernart;
saluderon mi simplamentz,
per Saint Launart.
- IV La una m diz en son lati:
«O, Deus vos salf, don peleri!
Mout mi senblatz de bel aizi,
mon escient;
mas trop vezem anar pel mon
de folla gent».
- V Ar auzirets qu'ai respondut:
anc no li diz ni bat ni but,
ni fer ni fust no ai mentagut,
mas sol aitan:
«Babariol, babariol,
babarian».
- VI «Sor», diz N'Agnes a N'Ermessen,
«trobat avem que anam queren!»
«Sor, per amor Deu l'alberguem,
que ben es mutz,
e ja per lui nostre conselh
non er saubutz».
- VII La una m pres sotz son mantel
et mes m'en sa cambra, el fornell;
sapchatz qu'a mi fo bon e bel,
el focs fo bos,
et eu calfei me volenter
als gros carbos.
- VIII A manjar mi deron capos,
e sapchatz aig i mais de dos;
et no i ac cog ni cogastros,
mas sol nos tres;
e'l pans fo blancs e'l vins fo bos
e'l pebr'espes.
- IX «Sor, s'aquest hom es enginhos
e laissa lo parlar per nos,
nos aportem nostre gat ros
de mantenenent,
quel fara parlar az estros,
si de re-nz ment».
- X N'Agnes anet per l'enoios:
et fo granz et ac loncz guinhos;
et eu, can lo vi entre nos,

- aig n'espavent,
qu'a pauc non perdei la valor
e l'ardiment.
- XI Quant aguem begut e manjat,
em despoillei per lo grat;
detras m'aporteron lo chat
mal e felon:
la una l tira del costat
tro al talon.
- XII Per la coa de mantenen
tir'el chat, el escoisen;
plajas mi feron mais de cen
aquella ves;
mas eu no m mogra ges enguers
qui m'aucizes.
- XIII «Sor», diz N'Agnes a N'Ernessen,
«mutz es, que ben es conoissen».
«Sor, del bainh nos apaireillem
e del sojom».
Ueitz jorn ez ancar mais estei
az aquel torn.
- XIV Tant las fotei com auziretz:
cent et quatre-vinz et ueit vetz,
que a pauc no i rompei mos corretz
e mos arnes;
e no us puese dir los malavegz,
tan gran m'en pres.
- XV Monet, tu m'iras al mati,
mo vers portaras el borssi,
dreg a la molher d'En Guari
e d'En Bernat:
e diguas lo que per m'amor
aucizo! cat!