

Sobre un soneto barroco de un morisco

Preliminar

En las páginas que siguen me propongo analizar algunos procedimientos conceptuales, según la doctrina de Gracián fundamentalmente, utilizados en un notable soneto escrito por un morisco andaluz expulsado en Túnez. Este soneto, que bien puede figurar al lado de los más dignos de nuestro Siglo de Oro, se halla, puesto en elogio del autor, al principio de otra obra muy notable, titulada *El arrepentimiento del desdichado* y escrita por un morisco también expulsado en Túnez, que estudió hace tiempo J. Oliver Asín¹. Tanto el soneto como *El arrepentimiento del desdichado*, dadas las características literarias internas, bien pudiera ser obra de un mismo autor, siendo el supuesto reenvío del soneto una ficción literaria. Pero, en todo caso, aquí no nos interesan las circunstancias externas, que rodean a la creación de nuestro soneto, sino el texto mismo como objeto de crítica literaria.

El soneto que nos ocupa, que ya fue publicado, sin otro comentario, por Oliver Asín², lo reproduzco a continuación, introduciendo algunas modificaciones en la puntuación, que creo necesarias para el recto entendimiento del poema:

(1) «Un morisco en Túnez admirador de Lope de Vega», en *Al-Andalus*, I, Madrid-Granada, 1933, pp. 409-450.

(2) *Op. cit.*, p. 416.

Dios, que a los suyos padeciendo mira
 muerte en la vida y en el cuerpo ynfierno
 por pecados de padres sin gobierno
 o por la causa que a su globo admira,
 alza la ardiente espada de su yra;
 y como criador y amante tierno
 no es, siendo eterno, en la bengança eterno
 que al descanso, piadoso la retira:

Del Faraón de España ablanda el pecho,
 y a su pesar les da en el mar camino,
 que stá de berdes flores prado hecho;
 y en buestro yngenio raro y peregrino
 dándole luz de Dios tanto provecho
 que ya no soys mortal, sino dibino.

Hipérbaton

A primera vista, el soneto se nos presenta más conceptista que culterano. Como voces cultas, sólo aparece en el poema una, y aun de escaso relieve: *peregrino* 'raro, extraño'. También, en un superficial análisis, encontramos en nuestro texto algunos procedimientos de la poesía española renacentista y del Siglo de Oro, como son el hipérbaton y el encabalgamiento. Como ejemplo de hipérbaton, encontramos dos casos en el soneto, uno diáfano, *que stá de berdes flores prado hecho* (tercer verso del primer terceto), y otro también claro, aunque dificulta algo más el sentido, *Dios, que a los suyos padeciendo mira muerte en la vida y en el cuerpo ynfierno* (primero y segundo versos del primer cuarteto), en lugar de *Dios, que mira a los suyos padeciendo muerte en la vida...*

Encabalgamiento a «distancia»

Más interés ofrece el análisis de un encabalgamiento, a lo que se me alcanza, poco frecuente, que se produce entre la primera palabra del primer verso, salvando un largo paréntesis que corresponde al resto del primer verso más los tres siguientes, y el primer verso del segundo cuarteto:

Dios,

 alça la ardiente espada de su yra.

Como es sabido, aunque el grupo *sustantivo / adjetivo* es el que aparece encabalgado con mayor frecuencia y expresividad (sin duda por la íntima relación sintáctica de sus miembros), en la estrofa española existen otros sirremas que son, a menudo, objeto de encabalgamiento. R. de Balbín³ señala algunos ejemplos:

Entonces veré cómo
 el divino poder echó el cimiento
 (Fray Luis de León)

Bañóte en su color sangre divina
 de la deidad que dieron las espumas:
 y esto, purpúrea flor, y esto ¿no pudo
 hacer meros violento el rayo agudo?
 (Francisco de Rioja)

Noche serena y misteriosa, en donde
 dormido vaga el pensamiento humano
 (José Selgas)

Digo que me ha parecido
 tan bien, Clara hermosa, que
 ha de pesarte algún día
 que me parezca también.
 (Calderón)⁴.

No obstante, Balbín no señala ningún caso, como es el de nuestro poema, de encabalgamiento *sujeto/verbo principal*. Sin duda, tal tipo de encabalgamiento no debió ser muy frecuente. Sólo, en un caso, parece tener cierta vigencia, cuando el sujeto es un *tú* vocativo. He aquí un ejemplo, en el que por lo demás aparece el sujeto separado del verbo por un largo

(3) *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, 1968, pp. 205-206.

(4) Véase RUDOLF BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid 1969, p. 31.

paréntesis, saltándose el encabalgamiento, como en el soneto del morisco, de un estrofa a otra:

Tú, que imitaste la llorosa vida
 que tuve ausente y desdeñado sobre
 el gran ribazo de la Peña Pobre,
 de alegre a penitencia reducida;
Tú, a quien los ojos dieron la bebida
 de abundante licor, aunque salobre,
 y alzándote la plata, estaño y cobre,
 te dio la tierra en tierra la comida,
vive seguro de que eternamente,
 en tanto al menos, que en la cuarta esfera
 sus cabellos aguije el rubio Apolo,
 tendrás claro renombre de valiente;
 tu patria será en todas la primera;
 tu sabio autor, al mundo único y solo.

Amadis de Gaula a D. Quijote de la Mancha
 Cervantes, Introducción al Quijote⁵.

Fuera de la poesía española, H. Morier⁶ cita también algún ejemplo esporádico de encabalgamiento *sujeto/verbo* en la poesía francesa:

Un des consuls tué, l'autre fuit vers Linterne
 ou Venise. L'Aufide a derobé trop plein
 de morts et d'armes. *La foudre au Capitolin*
tombe, le bronze sue et ciel rouge est terne,
 (J. M. de Heredia)

Ahora bien, el encabalgamiento normalmente une, por razón del curso del sintagma, el fin de un verso y el principio del siguiente. Pero, en nuestro caso, la unión se realiza entre la primera palabra de un verso y el principio de otro siguiente. No obstante, un paréntesis explicativo, introducido como cuña, puede producir esta situación especial; suprimido el paréntesis reaparece la unión. Además del soneto de Cervan-

(5) Debo a D. Rafael Lapesa el haberme recordado este soneto, por lo que desde estas líneas quiero manifestarle mi reconocimiento.

(6) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, 1975, p. 411.

tes, anteriormente citado, H. Morier⁷ recuerda, para la poesía francesa, unos versos magníficos de encabalgamiento, interrumpidos por un paréntesis, que coinciden con el procedimiento del autor morisco:

*Le vent impétueux, qui souffait dans les voiles,
l'enveloppe. Etonné et loin des metelots,
elle crie, elle tombe, elle est au sein des flots.*

(André Chénier)

Finalmente, hemos de observar todavía que el encabalgamiento del poema del morisco tunecino, como el del soneto de Cervantes, salta, después del largo paraéntesis, de una estrofa a otra. Como es sabido, los cuartetos y tercetos, que componen un soneto suelen constituir entre sí unidades de significado, y, consecuentemente, unidades sintácticas, es decir, todas las estrofas suelen tener autonomía gramatical. El final de cada cuarteto o terceto supone, por tanto, un punto o punto y coma. Sin embargo, existen casos en que el significado corre de un cuarteto a otro, y, sobre todo, de un terceto a otro. He aquí algunos ejemplos:

... ..
Llamándote está la sepultura,
lugar estrecho do será enterrado
deleite, honra, mando y hermosura
y cuanto en esta vida es estimado.
El alma es inmortal y siempre dura;
en ella sola emplea tu cuidado.

(Rengifo)

... ..
Si él se hizo hombre para hacernos dioses,
mortal para librarnos de la muerte,
¿Qué mucho, osado corazón, que así oses
romper los grillos de la humana suerte
y que en la negra vida no reposes
bregando sin cesar por poseerte?

(Miguel de Unamuno)

(7) *Op. cit.*, p. 411.

o con referencia a los cuartetos:

Si las diversas pasiones que siento,
ya que mi caso las trae consigo,
pudiese por nombre dezir el tormento,
segunt que cada me trata nemigo,
de todas pasarlas sería contento
por sola valía d'aquella que digo;

... ..

(Juan de Villalpando)

Sobre el caro despojo de una urna cincelo
un amable frescor de inmortal simpreviva,
que decore la greca de la urna votiva
en la copa que guarda el rocío del cielo,
una alondra fugaz sorprendida en su vuelo
cuando fuese a cantar en la rama de oliva,
una estatua de Diana en la selva nativa
que la musa Armonía envolviese en su velo.

... ..

(Rubén Darío)

Tal es el caso singular del primero y segundo cuarteto del soneto morisco. Todas las circunstancias hasta aquí reseñadas prestan al encabalgamiento de nuestro poema un especial artificio, artificio, sin embargo, que no rompe ni la armonía ni la fácil comprensión. En cambio, no cabe duda que tal encabalgamiento produce efectos estilísticos singulares: El largo paréntesis y el encabalgamiento, que podríamos llamar «a distancia», de una parte, aislan, destacándola, la palabra *Dios*, como eje y único sujeto de todo el poema, y, de otra parte, realza el castigo divino narrando la acción en lugar preminente, en el primer verso del segundo cuarteto: *alça la ardiente espada de su yra*.

Polisemia

Pero son todavía otros procedimientos conceptuales más sutiles los que aquí, fundamentalmente, me interesa destacar:

En el Discurso II de *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián define así el «concepto»: «Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Y añade: «La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objectiva»⁸. Para comprender rectamente el pensamiento de Gracián conviene tener en cuenta, como ha señalado M. Molho⁹, que, en la teoría del autor aragonés, la noción del objeto abarca la tradicional en filosofía escolástica de 'representación' o de 'idea', y que el objeto se materializa, en la práctica del texto, bajo la forma de un *nombre* que es su receptáculo. De esta manera, el concepto, por las relaciones asociativas, en razón de las similitudes artificiales que subyacen en el objeto, crea polisemias, elaboradas por el ingenio, consistentes en atribuir —«gala del alma o agilidad del entendimiento» en expresión calderoniana¹⁰— a un mismo significante diversos significados no usuales o inusitados. Así, en nuestro poema, observamos dos bisemias, una implícita, *Faraón/tirano*, pero clara dentro del tono general del texto, y otra explícita, *divino/eterno*, aclarada por la contraposición, *que ya no soys mortal, sino dibino* (es decir, *eterno*, por oposición a *mortal*). Esta última bisemia ejerce funciones estilísticas singulares. Es cierto que viene determinada, en parte, por imposiciones de la rima. No importa. Lo esencial es que el poeta no se vea envuelto, por razón de la consonancia, en situaciones ripiosas, y sepa, por el contrario, extraer de las exigencias de la rima agudezas de estilo. Ciertamente, el poeta no podía utilizar, en este caso, la palabra diáfana *eterno* después de la «figura etimológica» *eterno - eterno* del tercer verso del segundo cuarteto, unida a la paranomasia *tierno - eterno* (segundo y tercer verso del segundo cuarteto), acrecentado todo ello con una rima interna entre *tierno* y el primer *eterno* del tercer verso del referido cuarteto, figuras que analizaré con detalle más adelante. De esta forma, el tema semántico de *eterno* estaba ya agotado,

(8) BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de E. CORREA CALDERÓN, «Clásicos Castalia», Madrid, 1969, p. 55.

(9) *Semántica y poética*, Editorial Crítica, Barcelona, 1977, p. 26.

(10) En la carta de Calderón al Patriarca de las Indias. Cfr. EMILIO COTARELO, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1924, p. 257.

y concluir el poema con la voz *eterno* hubiera sido enojoso. En cambio, de otro lado, la motivación semántica *Dios-divino*, conque se abre y cierra el soneto, constituye un acierto indiscutible del poeta.

Bimembrismo

Un procedimiento de la poesía culta, la bimembración, es soporte formal de otros procedimientos conceptuales. Dámaso Alonso¹¹ recuerda como Tomé de Burguillos, es decir Lope, sabía, pero que muy bien, cuán garboso resulta un verso bimembre, sobre todo colocado en posición final: como por ejemplo, como final de los cuartetos de un soneto. El último de los ocho primeros versos de un soneto le ha resultado así a Lope:

las glorias vuestras y las penas mías.

Tomé de Burguillos se siente satisfecho:

¡No salió malo este versillo octavo!

Y ésta es regla que cumple también a la perfección el poeta morisco. Como en el soneto de Lope, en el de nuestro morisco, los dos cuartetos se cierran con un verso bimembre:

que al descanso, piadoso la retira:

Pero aun más, todo el soneto finaliza en otro verso bimembre:

que ya no soys mortal, sino dibino.

Como ha subrayado Dámaso Alonso «la relación entre los dos miembros, aunque sea siempre por igualdad o parecido en lo sintáctico, en lo conceptual tantas o más veces será por contraste como por parecido»¹². Y el último verso de nuestro soneto es un buen ejemplo de bimembración por «contrarios». Por otra parte, es éste también un claro ejemplo de bimembración rítmica, fundada en la consideración del endecasílabo como un verso compuesto de dos hemistiquios. «Cuando el verso —dice Dámaso Alonso¹³— va acentuado en sexta y

(11) *Obras completas*, vol. V, Madrid, 1978, p. 341.

(12) DÁMASO ALONSO, *op. cit.*, p. 342.

(13) *Op. cit.*, p. 357.

el poeta se propone producir una simétrica fragmentación, una fuerte pausa marca inmediatamente después de dicha sílaba el fin del primer miembro»: *que ya no soys mortal, sino dibino*. De otro lado, no es éste el único caso, en nuestro poema, de bimembración por «contrarios». Un bello ejemplo de este tipo de bimembración viene representado por el verso tercero del segundo cuarteto:

no es, siendo eterno, en la bengança eterno,

ejemplo, de otro lado, que representa un caso típico de la que Dámaso Alonso¹⁴ llama «bimarcación de elementos fonéticos», representada en versos como los que siguen:

- 1) Cama de *campo* y *campo* de batalla
- 2) Nace en sus *ondas*, y en sus *ondas* muere

La bimenbración más frecuente basada en el parecido de los miembros está representada, en nuestro soneto, por los siguientes versos:

muerte en la vida y en el cuerpo ynfierno
(verso segundo del primer cuarteto)

y como criadaor y amante tierno
(verso segundo del segundo cuarteto)

Finalmente, hemos de señalar que no sólo el segundo cuarteto y el segundo terceto se cierran con un verso bimembre, sino también el primer cuarteto aparece sellado por una bimembración disyuntiva, distribuida en dos versos:

por pecados de padres sin gobierno
o por la causa que a su globo admira.

Los poetas, como nuestro morisco, que saben el especial efecto que consigue un endecasílabo bimembre como final, conocen también que parecida virtualidad tiene, colocada al fin de estrofa (como es el caso de nuestro soneto) o de poema, una bimembración distribuida entre dos versos¹⁵.

(14) *Op. cit.*, pp. 349 y ssigs.

(15) DÁMASO ALONSO. *op. cit.*, pp. 387-388.

Difracción conceptual

Pero la bimembración formal encierra en sí otras sutilezas del ingenio, como las que llama Gracián «agudeza de improporción y disonancia»¹⁶ o «ponderaciones de contrariedad»¹⁷, que él mismo define así: «Fórmase por artificio contrapuesto a la proporción ... La más agradable y artificiosa es cuando dicen entre sí contrariedad de los extremos de la desproporción. Cuando es mayor la repugnancia, hace más conceptuosa la proporción»¹⁸. Y más adelante añade Gracián: «Si toda dificultad hace punta al entendimiento. ¡cuánto más la que incluye repugnancia! Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza»¹⁹. En ese sentido, nuestro soneto no es otra cosa que una dialéctica de contradicciones, cuya característica consiste en enfrentar dos movimientos opuestos, radicalmente contradictorios en muchos casos, de modo que el «concepto», según la doctrina de Gracián, se construye sobre una *difracción* mental, de acuerdo con la terminología que M. Molho utiliza para el análisis de dos sonetos de Quevedo²⁰.

Ya desde el comienzo, en el segundo verso concretamente, encontramos una difracción metafísica: *muerte en la vida*. Los pecados de padres sin gobierno causan la ira de Dios, que produce muerte en la vida. Quien vive bajo la ira divina muere siguiendo vivo. *Vivir muerto* es, pues, consecuencia de la ira de Dios. De otro lado, la bimembración del segundo verso de nuestro poema, a la vez que separa sus dos partes, establece una relación entre ellas. Sin el primer miembro del verso, la palabra *infierno* del segundo hemistiquio, y *en el cuerpo ynfierno*, representaría una metáfora, por lo demás, de escaso valor estilístico. Sin embargo, teniendo en cuenta el primer hemistiquio del verso, el segundo repite una difracción análoga. Puesto que el morisco vive muerto, su cuerpo sufre las penas de los muertos. Ya que vivo está muerto, su

(16) B. GRACIÁN, *op. cit.*, Discurso V. pp. 74 y sigs.

(17) *Op. cit.*, Discurso VIII, pp. 105 y sigs.

(18) *Op. cit.*, Discurso V, pp. 74, 83 y 84.

(19) *Op. cit.*, Discurso VIII, p. 105.

(20) M. MOLHO. *Op. cit.*, p. 134.

cuerpo, aun en vida, está en el infierno. Pero si la ira de Dios produce muerte en la vida, su piedad restituye —renovación del mito del ave Fénix— la vida en la muerte: *que ya no soys mortal, sino divino* (es decir, *eterno*). Con esta singular difracción se cierra nuestro poema, y los dos miembros de la contraposición se sustentan, repartidos en las dos partes del verso bimembre, que es así el receptáculo formal de la difracción metafísica.

Por lo demás, el contraste difractante de la vida y la muerte es imagen corriente en la poesía teológica de Quevedo y de otros autores del barroco. No es necesaria, por obvia, la ejemplificación. Sólo recordaré aquí que no es de extrañar que Gracián, al ejemplificar su teoría de la agudeza de improporción y disonancia, el primer poema que cita es el siguiente soneto con estrambote de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Cual cisne, que con últimos alientos
vive y muere cantando a un mismo punto,
y en el *sepulcro* y *nido* todo junto,
más vivos articula los acentos.

Tal en la dura cama, en fuegos lentos,
el invicto español *vivo* y *difunto*,
levantó este divino contrapunto,
cercado de tiranos y tormentos.

Yo, Celestial Señor, yo, aquel Laurencio,
a cuyo corazón fuerza enviaste,
para mayor martirio suficiente;

Y a quien tú visitaste en el silencio
de la noche, y con fuego examinaste,
ardiendo el alma en otro más ardiente;

Recibe este mi espíritu inocente,
y tú, tirano, cruel, cruel Ceraste,
revuelve y come deste lado abierto,
y *da sepulcro vivo a un cuerpo muerto*.

Sustentada, como en el caso anterior del poeta morisco, en un verso bimembre, se halla nueva difracción, *eterno - no eterno*, en el tercer verso del segundo cuarteto:

no es, siendo eterno, en la bengança eterno

Y aquí la difracción se halla acentuada con otras imágenes conceptuales, que ya señalé anteriormente: «figura eitológica» *eterno - eterno*, paranomasia *tierno - eterno*, y rima interna entre *tierno* y el primer *eterno* del verso.

Pero el juego difractante no se reduce a estos casos hasta ahora señalados. En realidad todo el poema es una macrodifracción, correspondiente a las microdifracciones aquí analizadas. Lo que equivale a decir que el soneto se desarrolla en dos momentos consecutivos, contrapuestos y contradictorios. El Dios airado, que crea muerte en la vida, es al mismo tiempo Dios piadoso, que hace al mortal eterno. Y esta macrodifracción del poema está sustentada en una difracción frástica, correspondiente al primero y cuarto verso del segundo cuarteto: *alça la ardiente espada de su yra; ... que al descanso, piadoso la retira.*

La distribución, de otro lado, de las dos partes contrapuestas del poema está, sin duda estudiada, y da mayor relieve a la idea del Dios piadoso. La primera, correspondiente al desarrollo de la idea del Dios airado, sólo comprende los cinco primeros versos del soneto, mientras que la idea contrapuesta se desarrolla en los nueve versos restantes.

Estructura gramatical del poema

A esta estructura simbólica del poema, que hasta aquí he venido analizando, corresponde como sustento, una macroestructura gramatical. No se trata aquí de realizar un estudio pormenorizado de los medios gramaticales del poema, según un estudio clásico. Lo que aquí me interesa poner de relieve es el conjunto de medios utilizados para la consecución de *su fin*. Lo que pretendo es hacer un análisis global, que no deberá descender a los detalles de una explicación tradicional de un texto: no es, una vez más, tal o cual detalle del poema lo que aquí interesa, sino *el texto* en su organización. En este sentido, todo el poema tiene un único sujeto, *Dios*, de funciones contrapuestas, y, sintácticamente, el texto se divide en

dos conjuntos frásticos. El primero, correspondiente a los dos cuartetos, comprende dos oraciones principales yuxtapuestas: *Dios ... alça la ardiente espada de su yra, y ... no es ... en la bengança eterno, que al descanso, piadoso la retira*. No cabe duda que una esperable oración adversativa, *pero no siendo eterno...*, hubiera diluido el efecto difractante de las frases, mientras que el estilo hipotáctico, colocando a las dos oraciones en el mismo plano, sustenta gramaticalmente la difracción conceptual. De otro lado, la segunda oración yuxtapuesta expresa el cambio de la actitud divina, detrás de la cual debemos suponer dos puntos, pues el resto del poema no es otra cosa que la explicación de cómo se manifiesta la piedad de Dios. Y esta idea se desarrolla en el segundo conjunto frástico, que corresponde a los dos tercetos, y que está igualmente compuesto de dos oraciones yuxtapuestas: *Del Faraón de España ablanda el pecho...*; y *en nuestro ynjenio raro y peregrino...* Se podría objetar que este segundo conjunto frástico estaría compuesto, no de dos, sino de tres oraciones yuxtapuestas: *Del Faraón de España ablanda el pecho, y a su pesar les da en el mar camino...*; y *en nuestro ynjenio...* Sin embargo, semánticamente la primera copulativa tiene valor consecutivo: *puesto que (ya que) a su pesar...* Como es sabido, el valor consecutivo de la copulativa es muy frecuente en árabe. ¿Estaremos aquí ante un calco estilístico del árabe por parte de nuestro morisco? El empleo de la copulativa con valor consecutivo, y como un reflejo del árabe, es muy frecuente. tanto en la literatura medieval castellana de las traducciones, como en los escritos aljamiado-moriscos²¹. De otro lado, en la primera oración de este conjunto frástico de nuestro poema, que comprende el primer terceto, se explican los efectos beneficiosos, por la piedad divina, del destierro, puesto que, a pesar del rey tirano, el proceloso mar se ha convertido en un grato camino de flores verdes. La segunda oración se refiere al morisco, autor de *El arrepentimiento del desdichado*, a quien Dios dándole luz divina le ha hecho in-

(21) Véase ÁLVARO GÁLMÉS DE FUENTES. *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Real Academia Española, Madrid, 1956. pp. 181 y sigs., y *El «Libro de las batallas»*. *Narraciones épico-caballerescas*. CLEAM 2, tomo II, Madrid, 1975, p. 88.

mortal. Es evidente, que en la mente del morisco se plasma en un individuo de la comunidad la generalización del beneficio a todos los moriscos, y aquí la yuxtaposición de las dos oraciones, colocándolas en un mismo plano, produce una unión estrecha entre los significados de los dos tercetos, sugiriendo fácilmente la extensión generalizadora del significado de la segunda oración. He aquí, pues un paralelismo sintáctico entre los dos cuartetos, de un lado, y los dos tercetos, del otro, pero que semánticamente sustentan uno y otro conjunto frástico estructuras simbólicas diferentes, lo que acentúa, sin duda, el artificio del poema.

Conclusiones

Como ya he señalado en otra ocasión²², la mayor parte de la literatura aljamiado-morisca es de tipo tradicional, es decir, que tuvo una difusión colectiva, a través de un cultivo tradicional y anónimo, rehaciendo sus obras en continuas variantes y frecuentes refundiciones —de las que en muchas ocasiones se nos conservana varias—, cuyos autores no practican un estilo personal, sino anónimo y colectivo. Dentro de esta tradicionalidad, el arte de la mayor parte de los textos moriscos es, en efecto, elemental y sobrio, pero no por ello menos flexible y expresivo. No encontramos en él la variedad estilística ni la complejidad que ofrecen otros textos más artificiosos. Su colorido puede ser de tonos apagados, y aparentemente grises, pero las descripciones adquieren tonalidad cuando se refieren a un lenguaje poético comunitario, como ocurre cuando los temas reflejan sentimientos específicos. Pero, en todo caso, el arte de esta literatura tradicional posee severidad de sentimiento, y el abundante diálogo en el frecuente estilo directo —nota, por lo demás, característica de toda literatura árabe— da viveza a la narración.

Por estas razones, nos encontramos en la actualidad, ciertamente, muy lejos de la valoración romántica de la literatura

(22) ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, «La literatura española aljamiado-morisca», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. XVI, Heidelberg: Carl Winter, en prensa.

aljamiado-morisca. Cuando, en la primera mitad del siglo XIX, se descubren y ponen en juego algunos manuscritos moriscos, la mentalidad de la época encarece el interés de tales escritos en términos que hoy día no podemos compartir. Así, por ejemplo, el conocido escritor Serafín Estébanez Calderón, en el «Discurso pronunciado en la apertura de la cátedra de árabe del Ateneo de Madrid», el día 12 de noviembre de 1848, se expresa de la siguiente manera:

«El que esté hastiado de la literatura del día, no tiene más que abrir las puertas, por medio del árabe, a la literatura aljamiada ,verdadera América por descubrir».

Naturalmente, quien pretenda, hoy día, encontrar en la literatura aljamiado-morisca de tipo tradicional un Potosí novelístico o un Cervantes islámico, un Shakespeare o un Erasmo, yerra, como crítico, el camino a seguir para la recta comprensión de los valores literarios intrínsecos y del encanto que encierran nuestros textos de carácter tradicional. Sólo teniendo en cuenta las diferentes normas estéticas que regulan la obra literaria de tipo tradicional con respecto a la obra más artificiosa de autor individual, podremos comprender el verdadero alcance literario de la mayoría de los textos aljamiado-moriscos. En ese sentido, es evidente que no podemos, por ejemplo, despreciar el texto tradicional, según el manuscrito oxoniano, de la *Chanson de Roland*, frente al poema erudito del *Orlando furioso* por el hecho de que este último sea obra de un autor individual conocido, como Ariosto; del mismo modo que no podemos relegar un romance tradicional, como el de *El Conde Arnaldos*, ante otro romance artificioso, aunque sea de un autor renombrado (Lope, Góngora, etc.). Quiero decir, que existen moldes muy diferentes para enjuiciar y acercarse, respectivamente, a la literatura colectiva de tipo tradicional y a la literatura individual más artificiosa. Y aplicar métodos válidos para el análisis de un texto individual a los textos tradicionales, significaría desfigurar radicalmente las realidades estéticas y estilísticas.

Ahora bien, si, como acabo de indicar, la mayoría de los textos de la literatura española aljamiado-morisca son de es-

tilo tradicional, también entre los moriscos se practicó deliberadamente un tipo de literatura individual más artificiosa, al que podemos y debemos aplicar sus propios y peculiares métodos. Tal es el caso del notable soneto del morisco tunecino, que he comentado a lo largo de estas páginas. En ese sentido, he comentado, con mayor o menor fortuna, nuestro poema de la misma forma que habría comentado, por ejemplo, un soneto de Góngora. Y es evidente que nuestro morisco sale airoso, y bien airoso, de la prueba crítica.

De otro lado, y como ya he señalado también en algún trabajo anterior²³, la literatura aljamiado-morisca no constituye un compartimento estanco, toda vez que los cristianos conocieron, sin duda, la literatura de los moriscos, y éstos no permanecieron ajenos a la literatura de aquéllos. En el primer sentido de las relaciones, podemos recordar aquí cómo la leyenda de *Yūçuf el carnicero* está en relación con el *Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, según señaló Menéndez Pidal²⁴; la leyenda de *La doncella Arcayona* reproduce el tema folklórico, de origen oriental, de la muchacha inocente, falsamente acusada y exiliada en un bosque, tema que tuvo gran popularidad en las literaturas románicas; la literatura de *castigos y ejemplos*, tan abundante entre los escritos aljamiados, está en estrecha relación de interdependencia con la literatura del mismo estilo de la España medieval; la mística de S. Juan de la Cruz, cuyas fuentes musulmanas analizó Miguel Asín²⁵ está en relación con los escritos religiosos de los moriscos, en especial los del Mancebo de Arévalo, coterráneo y contemporáneo del poeta abulense, y que mantuvo relación mística (paralela a la de S. Juan de la Cruz y Santa Teresa) con una santona, conocida como la Mora de Úbeda, ciudad por la que anduvo nuestro morisco, con ánimo

(23) Véase, en especial, ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, «El interés literario en los escritos aljamiado-moriscos», en *Actas del Coloquio Internacional sobre literatura aljamiado y morisca* (Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, 10 al 16 de julio de 1972), CLEAM 3, Madrid, 1978, pp. 202-208.

(24) *España y su historia*, vol. II, Madrid, 1957, pp. 431 y sigs.

(25) «Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz», en *Al-Andalus*, vol. 1, 1933, pp. 7-79; recogido posteriormente en *Huellas del Islam*, Madrid, 1941, pp. 235-304.

de visitarla, y en la que también vivió y finalmente murió S. Juan de la Cruz; o, finalmente, los relatos épico-legendarios del aljamiado *Libro de las batallas* nos abren camino para la comprensión de algunos aspectos de la influencia de la narrativa árabe en la épica románica. En el otro sentido de las relaciones, recordemos, por ejemplo, cómo la *Historia de los amores de París y Viana* recrea una de las novelas caballerescas de mayor éxito en la Europa Occidental, y que servía igualmente para deleitar a los moriscos; la novela titulada *El arrepentimiento del desdichado* está llena de reminiscencias de la literatura de la España cristiana (con citas de romances moriscos y artificiosos, de obras de Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo), o los *Dichos de los Sabios* se hallan dentro de la tradición occidental de los *dits de sages* franceses o los *dichos de sabios* castellanos. Ahora, nuestro poema *Dios, que a los suyos padeciendo mira* nos pone nuevamente en estrecho contacto a la literatura de los moriscos con la de la España cristiana, pues el soneto, como ya dije al principio, bien puede figurar entre los más dignos del Siglo de Oro hispánico.

ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES
Universidad de Oviedo