

LENGUA Y ESTILO EN LA LITERATURA ALJAMIADO-MORISCA

LITERATURA DE TIPO TRADICIONAL

Como ya he señalado en otra ocasión¹, una aproximación, no externa, sino interna a la literatura aljamiado-morisca nos pone de relieve, ante todo, su carácter tradicional. Para comprender rectamente la literatura de los moriscos es preciso distinguir con claridad entre el estilo individual y el estilo tradicional. En este sentido, la tradicionalidad de un texto ha de concebirse, según ha señalado R. Menéndez Pidal², como una armoniosa cooperación de creaciones individuales y no como una suma de fuerzas colectivas inconscientes. El texto tradicional vive, de esta forma, sometido durante generaciones a una constante re-elaboración y re-creación, en un perpetuo movimiento o cambio. La obra, así concebida, es por definición dinámica. Buena conciencia tenía el Arcipestre de Hita de esta característica del texto tradicional:

Cualquier ome, que l'oya, sy bien trobar supiere,
puede más añadir e enmendar si quisiere.
Ande de mano es mano, cualquier que lo pediere.
Como pella las dueñas, tómelo quien podiere.

(*Libro de buen amor*, 1629)

La obra tradicional crece, se transforma y muere. La multiplicidad y la diversidad de los textos constituyen una especie de "efectos sonoros". Más que una *esencia*, el texto tradicional es una *producción*³.

¹ A. GALMÉS DE FUENTES, "La literatura española aljamiado-morisca", en *Grundriss der romanischen Literaturen de Mittelalters*, Heidelberg (en prensa). Resumo aquí, en este primer apartado, algunos conceptos que desarrollo con mayor amplitud en el trabajo citado.

² *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid. 1957, pp. 383-384.

³ Cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 73; véase también J. KRISTEVA, "Le texte clos", *Lang*, 12(1968), p. 103.

TRADICIÓN Y ATITULARIDAD DEL TEXTO

Esta ausencia innata de identidad de la obra tradicional comporta, sin duda, un doble indicio notable: la rareza de títulos y el carácter anónimo de los textos, lo que ocurre, por la misma razón, en la mayor parte de las obras medievales. Sabido es que la mayor parte de los títulos que se citan hoy día se deben a los editores modernos. Los textos aljamiados, como los manuscritos tradicionales de la literatura medieval, cuando distinguen globalmente el texto lo hacen por medio de una expresión discursiva o bien se integra el texto en una declaración análoga: “Ésta es la batalla de al-Āċiyad i los de Makka kon l-annabī (= *profeta*) Muhammad”, o “Ésta es la batalla nonb^a rada i^y-im entada del Yanbuk, la ku^wal al fu^we disipadera de los servidores de la k^ruz; en la ku^wal adelante se kontarán sus maravillas, i la ventura ke Al.lah puso en-ellos”, anuncian el comienzo de sendos capítulos del manuscrito aljamiado que yo he titulado *Libro de las batallas*⁴, del mismo modo, por ejemplo, que en el prólogo de la vieja *Chanson de Saint Alexis* se nos dice: “Ici commence une pieuse chanson qui parle du noble baron Euphémien”, o el Arcipreste de Hita denuncia así su propósito: “Que pueda fazer libro de buen amor aqueste, / que a los cuerpos alegre e a las almas preste” (estr. 13).

El interés de las observaciones anteriores se deduce del hecho de que tales expresiones discursivas iniciales representan una preinformación que se da, supuesto el carácter tradicional del texto, como algo ya conocido de todos, que por lo mismo despierta la curiosidad.

TRADICIÓN Y ANONIMIA

Este acercamiento del autor al público llega a tanto que, con frecuencia, aquél se confunde con la comunidad misma, con su propio auditorio y desaparece, anónimo, inmerso en él. Cualesquiera que sean las modalidades del fenómeno, el conjunto de la literatura aljamiado-morisca, como gran parte de las literaturas románicas de la Edad Media, se nos presenta como una literatura casi totalmente objetivada, en donde el autor no aparece normalmente ante nuestros ojos. Y esto, no porque la distancia que nos separa de tales textos haya hecho olvidar el nombre de los autores, sino porque tal opacidad procede de caracteres específicos de los

⁴ Véase ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, *El “Libro de las batallas”. Narraciones épico-caballerescas*, t. 1, *Estudio literario y edición del texto*, pp. 103 y 257.

mismos textos, transmitidos como acervo común sin otra intencionalidad, pues sólo la faz objetiva es pertinente ante el público-auditor, no atento a escuchar, a través del mensaje poético, un habla personal, sino colectiva y tradicional. Por eso, cuando alguna vez el nombre del autor se declara, se integra en el texto y realiza una función en cierta medida publicitaria. Así, se nos manifiesta autor de su obra el morisco Ibrahim de Bolfad, quien añade "beçino de Arjel, çiego de la bista corporal, y alumbrado de la del corazón y entendimiento"⁵, o en otras ocasiones sólo se nos proporciona un apelativo "El mancebo de Arévalo", del mismo modo que el autor del *Libro de buen amor* hace más hincapié en su título que en su propio nombre: "Yo Johán Ruyz, el sobredicho Arçipreste de Hita" (estr. 575). La autoría cuando se declara parcialmente, como en estos casos, no tiene otro objeto que crear, entre el auditor y el texto que se le proporciona, la ficción de una connivencia virtual, pero no personal. El nombre del autor es superfluo; en todo caso, es suficiente una información genérica, que permita situar el discurso en un plano de diálogo implícito. De cualquier forma, la personalidad de los autores no es accesible, ni a la crítica moderna ni sin duda al público contemporáneo, más que de forma colectiva, referida únicamente a un nivel de categorías sociológicas: ciego de la vista corporal, mancebo, arçipreste, etc.

ANONIMIA Y COLECTIVIDAD

El texto, por otra parte, de una obra tradicional, que procede de un autor anónimo, parece dirigirse, en reciprocidad a su origen, a una colectividad como tal, y no a un individuo o a un grupo de individuos aislados. El diálogo directo, tan frecuente en la épica románica, en el "roman courtois" y en la literatura aljamiado-morisca, es un expediente dramático para introducir al público en el interés de la acción y hacerle, en cierto modo, participante de ella. Pero el recurso que mejor pone de relieve el carácter colectivo del público a quien va dirigida la obra, consiste en el empleo de la persona Vosotros en los verbos *ver*, *oír*, etc., con lo que el juglar se dirige a sus oyentes para sugerirles una viva representación de lo que va a narrar:

I pasaron por un des⁵erto, ke no abí⁵a en-él p^oresona ni al-çinne (=duende, genio), i no oiri⁵adeys sino el b^aramido del león (*Libro de las batallas*, 146; en adelante, *LB*).

⁵ Ms. de la B. N. M., núm. 9653, fol. 9r.

I no *oyérades* sino k'ridos i rrelinchos de kaballos, i rrelunb^arar armas y lanças i^v-espadas i baçinetas (LB, 189).

En ocasiones la repetición del verbo en segunda persona del plural realza, en las descripciones narrativas, el efecto estilístico:

I no *verí^vades* sino rrehmb^arar espadas ent^r-ellos, i^v-el polvo ke pareçí^va rrelánpagos en la nube; i no *verí^vades* sino kaer enemigos a man derecha i^v-a mano eçkerra (LB, 181-182).

Fórmulas semejantes son también normales en las literaturas románicas de tipo tradicional, con los abundantes *o ñez*, *oyérades*, *oiríades*, que van punteando el poema⁶.

En otro caso, la segunda persona del plural viene referida por el empleo de la partícula *veos* o *veovos*, muy frecuente en la literatura aljamiado-morisca, derivada del latín *ve-ecce-vo-s* (cf. prov. *vecbos*) > **vecbos* > *veovos* o *veos*, en donde el pronombre personal, en todo caso, hace referencia a la segunda persona del plural, y en consecuencia va dirigido hacia una colectividad, y no a un individuo. En ocasiones la repetición de *veos*, en las enumeraciones descriptivas, sirve para acentuar la viveza expresiva:

I la ora dent^rraron en-ellos una ent^rrada más fu^verte ke nenguna. *Veos* ke se ajuntaron los rrumí^ves sobre la mano derecha de los muclimes; *veos* ke andaba este dí^va la pelea komo un molino; *veos* ke vino ot^ra batalla de los rrumí^ves muy rrezi^va (LB, 298).

En-esto arremeti^vó ^cAmiru ibnu al-^cAbbāç, i los ke eran kon-él; *veos* ke rremeti^vó jorjiçu kon t^renta mil de los del-Ārmān sobre Šarhabil ke peleaba kont^ra los del-Ārmān, i no kedaron kon-él sino una konpañia de sus konpañas; *veos* Šarhabil ke echó un k'rido dixendo... (LB, 310-311).

Estas series recuerdan otras análogas, introducidas con el verbo "veríais" (*veriedes*, *veissez*) de la épica española o de la francesa, en donde el efecto estilístico de la repetición está encomendado al indefinido *tanto*⁷.

TIPOLOGÍA DEL TEXTO Y DEBILIDAD DE LA AUTORÍA INDIVIDUAL

Un examen comparativo de los textos aljamiado-moriscos, como el de las literaturas románicas de la Edad Media, pone de

⁶ Véase P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 31.

⁷ Véase A. GALMÉS DE FUENTES, *Épica árabe castellana*, Barcelona, 1978, pp. 114-146.

manifiesto que el factor de invención individual puede intervenir eficazmente respecto a la organización de los conjuntos, pero que es muy débil o difuso respecto a los "tipos", motivos temáticos o variantes del texto. La autoría individual consiste en la distribución, por otra parte dentro de límites relativamente estrechos, de los hechos particulares o "tipos", pero en los que su especie y género pertenecen a un lenguaje poético comunitario, que los determina y funcionaliza⁸. O dicho en términos menendezpidalianos, el texto tradicional vive en variantes, que constituyen en su conjunto el acervo cultural de la comunidad, y respecto a las cuales cada autor individual puede distribuir, según reglas limitadas, ampliar o reducir, pero nunca modificar, pues ello heriría los gustos o exigencias del auditorio. De ahí la ambigüedad de los conceptos de imitación y de préstamo cuando nos referimos a textos tradicionales. El papel, pues, del individuo, en la génesis de una obra tradicional, desaparece inmerso en una tipología colectiva.

Reagrupo aquí, bajo el nombre de "tipo", siguiendo a P. Zumthor, todas las marcas formales, que relaciones parciales han designado, a veces de forma contradictoria, por los términos de clichés, *topi*, fórmulas, imágenes llave, motivos, etc. Un tipo, según la definición de Zumthor, será pues, como la variante menendezpidaliana, todo elemento de "escritura" a la vez estructurado y polivalente, es decir, que soporta relaciones funcionales entre sus partes, y es reutilizable indefinidamente en contextos distintos⁹.

ALGUNOS "TIPOS" EN LA NARRATIVA ALJAMIADO-MORISCA

A modo de ejemplo, citaré a continuación, tomando como base el *Libro de las batallas*, una serie de "tipos" de la narrativa aljamiado-morisca, indicando en cada caso los elementos esenciales de cada una de las clases diferentes de los "tipos".

Un contraste revelador en toda literatura tradicional es que la débil capacidad descriptiva de las imágenes literarias se asocia con una omnipresencia de la vista. En este sentido, hay que señalar la importancia del motivo de la luz, que se manifiesta en oposiciones como *día/noche*, *claro/oscuro*, en nociones como las del *alba*, el *oro*, el *relumbrar* de las armas o de los rostros de las personas, etc.¹⁰, que determinan algunos "tipos" muy significativos:

⁸ Véase P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 70.

⁹ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

Éste es kamino de *k' laredad* para k' en k' ere p' render guía' a tan bu' e-
na para la jente (LB, 119).

I k' eren amatar la *k' laredad* de Al.lah, i Al.lah k' ere kunp' lir su *k' la-
redat*, aunke pese a los desk' reyentes (LB, 259).

I vi'eron un alqasar muy alta; i su *k' laredat* ke rresp' landecia' a de todas
partes i lugares (LB, 331).

I la ora ke amaneci'ó Al.lah kon la mañana, i *k' lareó* el alba, p' legó
alssala (= oración) Bilāl (LB, 158).

En todos los casos anteriores el "tipo" viene determinado por la conexión entre el elemento figurativo y una concreta selección léxica (*claridad*) con difusas preferencias sintácticas. De otra parte, el último ejemplo citado enlaza con el tipo del *amanecer*, en donde a las selecciones léxicas (*amanecer*, *buena mañana*, etc.) se suma un molde sintáctico rítmico:

Pu' es ku' ando amaneci'ó Al.lah la *bu'ena mañana*, vini'eron al-
annabī (= profeta) (LB, 256).

D-aki' a ke amaneci'ó Al.lah kon la *bu'ena mañana*, levantóse el-
enemigo de Al.lah (LB, 179).

"tipo" que se repite hasta la saciedad. El contraste entre el día y la noche lo podemos observar en fórmulas como las siguientes:

i t' rasnochó akella *noche*; i ku' ando fu' e en la *mañana* . . . (LB, 143).

Las concomitancias negativas de la *noche* o de la *oscuridad* se reflejan en "tipos" como el que sigue:

mas yo sé ke la noche es pu' erta k-enpara la mu' erte (LB, 235).

Otro "tipo", ligado preferentemente a una elección léxica es el que realza el brillo de determinados objetos:

I no veri'ades sino *rrelunb' ar* espadas entr-ellos (LB, 181).

I no oyérades sino k' ridos i rrelinchos de kaballos, i *rrelunb' ar* armas
i lanças (LB, 189).

Fizo a' sala (= oración) kon nos el mensajero de Al.lah, i volvi'ó kon
su kara la *rrelunb' rante* (LB, 213).

Ku' ando se kasó 'Alī bnu abITālib kon Fātima la *rrelunb' rante*, no
teni' a ni ab' y a en su kasa sino si' ete almudes de çebada (LB 345).

Veos en el koraçón de la weste un kaballero, ni largo ni korto; b' lan-
ko, i sus pelos ke *rrelunb' raban* komo el sol (LB, 202).

En otro sentido el contraste entre *cielo* y *tierra*, enmarcado en un molde sintáctico-rítmico, sirve para resaltar el fragor del combate:

P-arremetiyo al-Åhwaş ku^went^ara ^cAlī; y viyo 'Alī su barraganiya, i rremetiyo ^cAlī una arrometida, i kridó un krido, ke kuydaba al-Åhwaş ke *el cielo se abiya kaído sobre la tierra* (LB, 149).

I kridó un g^aran krido . . . ; i sentimos de la fortaleza de su voz, *komo ke los cielos se kaían, o ke la tierra se karpía* (LB, 335).

I kridó un grito i sentimos de la fortaleza de su krido *komo k-el cielo se abokonase, o la tierra se abriese* (LB, 336).

I kridó un krido muy fu^werte, ke pensaron los de la tierra, *k-el cielo kaía sobre la tierra* (LB, 353).

De otra parte el polvo que cubre la claridad de la luz es otro elemento "típico", netamente lexicalizado y más débilmente enmarcado en un contexto sintáctico-rítmico, para la descripción del combate:

I no veríades sino rrelunb^arar espadas ent^r-ellos, i^w-el *polvo* ke parecía rrelánpagos en la nube (LB, 181).

I^w-encendióse el sol kon su calor g^arande, i^w-encendióse el ruido ent^r-re las westes, ke s-estordeçeron los kaballeros . . . de sus *polvaredas* rreçyas; ke no se parecía el sol de las *polvaredas* g^arandes (LB, 203-204).

I^w-ent^ró ent^r-ellos guerra fu^werte, d-akí^w-a ke kubría el *polvo* sobrellos (LB, 241).

Antes de entrar en el combate, con una o dos espadas, se describen los arreos del caballero, en un nuevo "tipo" a base de elecciones léxicas muy determinadas:

I visitóse una kota de rraso, i^w-una kota de malla, gu^w-arneçida kon gu^w-arniçiones de oro; i^w-entokóse una toka amarilla, i çiníóse su espada, i rrankóla de la vaina; i tomó un kapaçete (LB, 334).

P-entokóse dos tokas, la una amarilla i la otra bermeja; i çinóse dos espadas, i tomó dos lanças, i puso en su kabeça, un kapaçete (LB, 108).

I tokóse kon una toka amarilla i^w-otra bermeja, i çinóse dos espadas, i tomó dos lanzas, i tomó un kapaçete (LB, 113).

El guerrero así revestido, antes de lanzarse al combate, recita unas *coplas* en las que, arrogante, entona sus glorias. Es el motivo temático del *fahr* o de la jactancia, característico de toda la narrativa caballeresca árabe, y en el que es elemento léxico esencial la invocación a sí mismo (*yo soy fulano*):

Despu^wés sallíó un fiyo de 'ami (= *tío*) del mu^werto, i dixo sus kop^a-ias; i rrespuso 'Alī kon otras *kop^alas*, i dizí^w-a:

— *Yo soy 'Alī*, kabailero de los kaballeros, i Ai.lah g^arande es su fecho, i^w-éste es Muhammad, ke vi^w-ene kon la dek^alaçion; oy es el dⁱya del ferir i golpear (LB, 112).

"I vení^w-a un kapitán en la delantera ke se llamaba Tāriq, i deçí^w-a sus *kop^alas*:

—*Nosotros somos los de Banī Fazār, más fuertes k-el kanto de la piñedra*” (LB, 109).

I sallíó en medi’o del kanpo, dixíendo sus *kop^alas*:

—*Yō soy al-Āsyad, el konocido kon-el linaje* (LB, 113).

I díxoles ‘Ali sus *aši-rās* (= *coplas*):

—*Ki’ en me konoçe, ya me konoçe; i ki’ en nō me á konočido, yo me lo daré a konoçer kon mí mesmo. Yo soy ‘Alī ibnu abī Ṭālib, el konočido en las batallas, el kortante kon la-spada, públiko vençedor* (LB, 237).

Otro elemento “típico” en la descripción del combate es la “espada hiperbólica”, por la que el paladín de un tajo corta al jinete de arriba abajo, y aun la espada llega a partir al caballo y se clava en la tierra gran parte de la misma:

Veos ke se levantó ‘Alī kon-una ferida, ke le parti’ó por medi’o dos partes, i karpíó el kaballero ĩ-el kaballo, ĩ-ent^oró la-spada en la tierra ent^orami’ento rreçí’o” (LB, 209).

Y, sin el último detalle, véase otro ejemplo:

I firí’óle una ferida kon su espada; i parti’ólo por dos partes a él ĩ-a su kaballo (LB, 353).

Este motivo temático es abundante en la narrativa árabe¹¹, y de ella, sin duda, ha sido transferido a la épica románica¹².

Antes de iniciar el deber sagrado de la venganza el caballero se impone una serie de obligaciones en acumulación, a veces hiperbólica, de juramentos:

Nō beberé bebida de vaxillo ni tastaré (= *probaré*) vi’anda enalenta-da, ni me envolveré mi kabeça en rropa, d-akí’ya ke te dé a morar en la fu’esa (LB, 115).

También éste es un tipo muy frecuente en la literatura árabe¹³, e igualmente transferido a la épica francesa y al romancero¹⁴.

Otro “tipo” muy característico es el del “agüero de las aves”, con connotaciones léxicas muy definidas, dentro de un claro contexto rítmico semántico:

¹¹ A modo de ilustración, véanse los ejemplos que, referidos al género narrativo “al-siyār wal-magāzī”, cita R. PARET, *Die legendäre Maghāzi Literatur*, Tübingen, 1930, pp. 46, 48, etc.

¹² Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, 1959, pp. 246-348.

¹³ Véase E. GARCÍA GÓMEZ, “No comer pan a manteles... ni con la condesa holgar”, *AlAn*, 32 (1967), 211-215.

¹⁴ Véase A. GALMÉS DE FUENTES, *Épica árabe y épica castellana*, pp. 60-63.

I la ora de a'zzuhar (= *mediodía*), veos kon una águila que se puso en mitad de la karrera, i g'ritaba el-águila, i pikábase, i pelábase sus p^alumas; i levantóse en-el-ayre, i voló enta la çibdad d-akf^v-a ke se desa- pareç^vó de sus vistas.

I dixo Hālid ibnu āl-Walīd, i^v-él era el más sabi^vo d-ellos kon la dek^alaraç^vón de las aves:

¡Yā aṣṣiḥaba (= *séquito*) del-annabī (= *profeta*)!; esta ave nos manda y dize ke nos tornemos a la çibdad del-annabī, porke akeistos enemigos nos k^veren engañar i matarnos i kemarnos (*LB*, 161-162).

En la épica castellana encontramos la misma variante. La *Leyenda de los infantes de Salas* nos da buen ejemplo de este atender a la “declaración de las aves”, según la expresión del texto aljamiado; según la prosificación de la *Crónica General Toledana* de hacia 1460, yendo los siete hermanos con su ayo a tierra de moros, al atravesar el pinar de Canicosa, vio primero Nuño Salido dos cornejas,

... haciendo grandes agüeros, e callóselo a sí mismo./ Fueron más adelante e vido estar Nuño Salido un águila cabdal ençima de un seco pino, cómo estava desgarrándose toda, desplumandose e sacando mucha sangre de sý misma, una águila cabdal dando muy grandes gritos vino a posar en un pino en la meatad del camino...

en tal forma que presagiaba una gran desgracia, según entiende el viejo ayo Nuño Salido¹⁵. Sorprende comprobar la estrecha relación del presagio del águila en uno y otro texto, con elecciones léxicas muy determinadas: coinciden los dos en que el águila está en medio del camino, en que el águila grita, y, sobre todo, en que se está desplumando y picando su propio cuerpo¹⁶.

Otro “tipo” está representado por la forma de dar a entender la magnificencia de un alcázar. En contraste con la situación miserable de los primeros adictos al Islam, mucho debió deslumbrar a los primeros musulimes el esplendor del mundo bizantino y de otras lujosas cortes orientales. Zaid, embajador del profeta cerca de al-Hāriz, nos describe así sus impresiones de la corte del rey del Yemen:

Tuvo l-alqasar g^arande, i dent^ré a la pu^werta del l-alqasar, i veos kon una p^alaça muy g^arande en-ella; i^vabí^va un-alqasar, y-en-ella jentes asentadas, vestidos de seda, i^v-en las kabezas tokas de seda kon chapas de oro, i^v-

¹⁵ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951, p. 237.

¹⁶ Véase A. GALMÉS, “La Leyenda de los infantes de Salas y la tradición árabe”, *Actas de las Jornadas de cultura árabe e islámica* (1978), Madrid, 1981, pp. 381-382.

ent^c r-ellos un onb^c re de g^a rande manera; i pensé ke akél era el rrey; arreéme i^y aparejéme para fazerle la obedenç^ya, i díxome akel ke dent^c raba konmigo:

—No es és[te] el rrey, k-el rrey es mayor i más noble; ke akéste es uno de sus alwaziles (= *ministro*); i dent^c ramos por otra pu^werta a otra p^alaça, i sallí^yó a mí otro portero, i díxome a mí:

—¿Tú eres mensajero de Muḥammad?

Dixile:

—Sí.

Dixome:

—Pu^wes ent^cra.

I dent^cré kon-él a otra alqaşar, mayor ke no la primera; i fallamos allí muchas jentes sobre siti^yos, i^y-ellos arreados, i^yent^c r-ellos onb^cres de manera más ke no los otros; i dixe yo:

—No ay duda sino ke akéste es el rrey.

La ora ke me miró el ke iba kon-él, díxome:

—No es el rrey akéste; mas enpero akéste es un kativo de sus kativos.

I demandó liçenci^ya al ke tení^ya l-alqaşar otra. I dent^cré de alqaşar en alqaşar, de una en-otra; i de kontino pensaba ke allí estaba el rrey, d-aki^y-a ke t^araspasé t^renta estanç^yas. Despu^wés sallimos a una p^alaça muy g^arande, i^y-en-ella halāqados (= *criaturas*) muchos, i miré a ellos; i veos kon-una sala: las tapi^yas eran de oro, i la kub^rerta de pi^yedras p^rreç^yosas i de alyaqtas (= *rubíes*), i^y-a su mano la derecha una kát^creda (= *cátedra, silla*) de ku^werno de orifante (= *elefante*), i los pi^yedes aliyanbū (= *madera preciosa*) esmaltada kon oro, konpu^westo kon alyaqtas (= *rubíes*); i^y-el rrey sentado en la kát^creda, i^y-en su kebeça tení^ya una korona de oro i de perlas, i los kostados de la korona gu^warneçidos, i los b^araços por lo mismo, i los alwaziles asentados delante d-él; i^y-a su mano derecha doze consejeros, i^y-a su mano la içkerra otros tantos, kon las más nobles vestiduras i olores. Delante d-ellos i delante d-él un alkurçi (= *trono*) de oro kon una ídola de fi^yerro, i la kabeça de al-latón, i los ojos de aliyaqtas (= *rubíes*) bermejas, i^w en su mano eçkerra una donzella, i^y-en su kabeça una ave, i^y-en sus manos una kopa de oro p^alena de almiçke, i^y-otra taça en su mano içkerra llena de agu^wa rros (ada); i fablaba la donzella al-ave kon su lengü^waje, i^y-entendí^yala ell-ave; i volaba ell-ave de la korona a la taça del-almiçke y-a la taça del-awa rrosada; i no dexaba ninguna kosa de-l-almiçke, ke todo lo tomaba en sus alas i p^alumas, y depu^wés volaba sobre la korona del rrey, i sakudí^ya todo akello ke tomaba del-almiçke i del-agu^wa rrosada; i tornó depu^wés a la kabeça de la donzella, i hablábale otra veç, i rrosaba el-agu^wa rrosada ençima de todos (LB, pp. 124-125).

Esta forma de encarecer el lujo de una corte es tópicu en la literatura árabe. Pero, aunque tópicu, es significativo para establecer el contraste entre la penuria y el esplendor. A este respecto, es curioso observar que, cuando ya el mundo musulmán estaba en auge, había de enfrentarse en España con los nacientes reinos cristianos del Norte, repitiéndose escenas semejantes, pero en las que los papeles están invertidos. He aquí, por ejemplo, cómo Ibn^c Arabi de Murcia describe —en traducción que procuro

hacer lo más literalmente posible — una embajada cristiana a la corte de 'Abd al-Rahmān III en Córdoba:

Y entró en presencia de este califa ['Abd al-Rahmān] un día, una embajada de los francos (= *cristianos del nordeste de España*); e hizo muestras de la grandeza de su reino de forma que les atemorizó. Extendió para ellos una alfombra, desde la puerta de Córdoba hasta la de Medina al-Zahra, distancia de una parasanga, y puso hombres a la derecha del camino y a su izquierda; en sus manos espadas largas y anchas, desenvainadas . . . Y cuando llegaron los cristianos a la puerta de Medina al-Zahra, tapizó para ellos con tela de seda desde la puerta del alcázar hasta el lugar de la audiencia, para provocar la situación de temor. Y colocó en lugares determinados a sus chambelanes, como si ellos fueran los reyes, sentados en trono adornado . . . Y no veían [los cristianos] a un chambelán sin que se postraran delante de él, pues se imaginaban que se trataba del califa. Entonces se les advertía:

— Levantad vuestras cabezas, pues éste es un servidor de los servidores del califa.

Y así hasta que llegaron a un patio cubierto de arena, en medio del cual estaba sentado el califa¹⁷.

Es también motivo temático “típico” la descripción de la tienda de campaña, donde se concentran los mayores lujos del beduino:

I hizo parar el rrey una tienda para Hālid, de seda b^alanka, i las ku^werdas d-ella de alharir (= *seda*) verde, i las estakas de al-latón (= *cobre*) bermejo kon muchos enjoyam^ñentos de seda i de ad-ābaj (= *brocado*) del más onesto del ti^ñempo (*LB*, 227).

Finalmente, reseñaré aquí, según bellissimo pasaje, el “tipo” del viento portador de mensajes, que recuerda ios reenvíos (por medio de un pájaro, de la canción misma o del aire) del *chant courtois*, y no olvidemos que la *cortesía* árabe es muy anterior a la del mundo occidental:

I finkó así Hālid. I ku^wando vino la noche sobr-él, alçó, su kabeça, enta el çielo, i paró mi^ñent^res a las est^rellas meçk^aladas unas kon otras; i ku^wando durm^reron los ojos, i no finkó en las dos kasas (= *cielo y tierra*) sino el vivo mentenible, i pasó sobr-él un ayre de parte de sol poni^yente enta el sol salli^yente; i púsose a dezir akeste así rā (= *verso*):

— Ku^wando oyrás, i^yā ayrel, ki^yen hará a^ççala (= *oración*) sobre Muhammad, i^ypor Al.lahl i^yā ayrel, ke los vesites a mis amados, i llégales de mi el-

¹⁷ IBN 'ARAB' DE MURCIA, *Muhādarāt al-çabrār*, vol. II. El Cairo, 1305 hégira, p. 195. El texto árabe de este pasaje ha sido publicado también por M. ASÍN PALACIOS, *Crestomatía de árabe literal*, Madrid, 1942, y sucesivas ediciones, núm. 23.

aḷççalam (= *saludo*) ennoblecido de parte mī'a, ke yo soy deseant a ellos, enpero áme akaeçido akaeçimi'ento del ti'empo (= *desgracia*) (LB, 232).

LOS CLICHÉS SINTÁCTICOS Y LÉXICOS, Y EL ESTILO TRADICIONAL

Aunque teóricamente los clichés sintácticos y léxicos constituyen una categoría dentro de los tipos, por sus características específicas los analizo aquí en apartado independiente. Efectivamente, el "tipo" puede estar actualizado bajo una forma de expansión, por lo general descriptivamente amplificadas (como ocurre con los "tipos" que he analizado hasta ahora), o bien bajo una forma condensada, alusiva¹⁸. En este último caso, el "tipo" es asimilable al "cliché", en el sentido que lo entiende M. Riffaterre¹⁹. Por otra parte, el propio Riffaterre ha puesto de relieve, frente a la crítica tradicional, el carácter positivo del cliché:

El cliché presenta la paradoja de ser agente de expresividad a causa de las mismas características que inducen a la crítica a considerarlo como un defecto... Sea cual fuere la importancia de la renovación del cliché como fuente de originalidad estilística, el cliché, para desempeñar el papel activo de un contraste creador de expresividad, no necesita en absoluto ser renovado, puesto que es la propia percepción de su trivialidad lo que le permite desempeñar dicho papel. Por último, mientras que el valor y el sentido de cualquier otro procedimiento estilístico vienen enteramente determinados por el contexto, *el cliché es excepcional por cuanto su estructura lo predestina a determinadas funciones, sea cual fuere el contexto en que aparezca*" (el subrayado es mío)²⁰.

De otro lado, el cliché de la literatura tradicional comporta en sí, además de la función expresiva, una función *mimética*, indiferente en sí misma al propio texto, pero en el cual perpetúa la imagen, más o menos abstracta y esquematizada. Por otra razón, una diferencia considerable opone el cliché medieval al moderno. El cliché es un factor positivo del sistema poético medieval, sin el cual éste es inconcebible²¹.

Teniendo en cuenta las reflexiones anteriores, podemos afirmar que el carácter y el estilo tradicional de la literatura aljamiado-morisca se manifiesta también por un conjunto muy característico de clichés. En efecto, un examen atento de nuestros textos nos pone de relieve una serie de clichés innovadores,

¹⁸ Véase P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, p. 95.

¹⁹ M. RIFFATERRE, "Función del cliché en la prosa literaria", en *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, 1976.

²⁰ M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 217.

²¹ Véase P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, p. 95.

tanto en el orden sintáctico como en el léxico, generalizados en todas las obras aljamiado-moriscas, pertenecientes a cualquiera de las regiones hispánicas.

En el orden sintáctico podemos observar una serie de clichés que son calcos del árabe, y que prestan al estilo de nuestros textos un carácter especial. Esta serie está formada por un número limitado de estructuras sintácticas que se repiten en todos los textos aljamiado-moriscos sea cual sea su origen y procedencia.

Los principales de estos clichés son los siguientes: 1) Empleo absoluto del relativo (“i pasaron por un deṣerto *ke* no aḅra *en-él* p̣resona ni aljinne); 2) Tipo árabe *mā . . . kāna* = ‘lo que tiene de . . .’ (“i-esk ṛibeme una karta *kon akello ke* tú as enkonṭrado *de la gụra*”; “i yo esk ṛibo a tú en la suma de-ellos, sobre ḳreer *̣*-obedeçer, i sobre *lo ke* ajuntó Al.lah en-él *del-ap̣legaṃ̣ento* de los alạrabes”; 3) El pronombre personal en función de relativo (“i la ora *ke* llegó la nụeva a Makka, a una fija *ke* teṇa, *ke* se ḳlamaba Hindī, *̣*-ella ṛrej̣a a Makka”; “veos *ke* vino un kaballe-ro, *̣*-él muy arreado *̣*-armado”); 4) Árabe *qad* = español *ya*. No poseyendo el español recursos especiales para expresar los matices aspectivos que encierra la partícula árabe, en la literatura aljamiado-morisca es frecuente la relación *qad* = *ya*, que aparece como un calco del árabe (“I *ya* Al.lah envió su alqụan”; “i *ya* Al.lah es el servidor d-ello”); 5) En otros casos, y como reflejo de una correspondencia árabe *qad* = español *ke*, encontramos una estructura del tipo *̣*-él *ke*, sintagma muy frecuente en nuestros textos (“*̣*-ellos *ke* se miraban komo leones ayrados”; *̣*-él *ke* iba enta el patriarka”); 6) Formas tónicas del pronombre personal para expresar las relaciones de dativo y acusativo (“i turbará a ellos”, por *y les turbará*; “*̣*-envió a ellos dos alamla-kes”); 7) El pronombre personal en función del posesivo (“i fabló el kapitán d-ellos”, por *su kapitán*); 8) El abundante empleo del participio presente, con valor verbal, acompañado de complementos (“¿tú eres *kabalgante* enta la çiudad *kon jentes* de a kaballo i de ḅen?”; “*ke* le jurarán *kon amor*, *obedeç̣entes* o por fuerça *rreceḅientes*”; 9) El empleo semejante de la perífrasis “ser + adjetivo verbal en -dor” (Yo soy el matador de los millores”; “yo soy el deḳlarador de los ‘árabes”); 10) El empleo de la copulativa en la apódosis (“La ora *ke* miró Alī ad-aked kaballero sortir a él, *i* p̣úsose en mitad del kamino”; “I kụando amaneció Al.lah *kon* la bụena mañana, *i* dixo l-annabī . . .”); 11) El uso de la copulativa con valor de simultaneidad (“i vió g̣ụ̈estes muy g̣randes i señas espartidas, *̣*-él *ke* deç̣a”, por *a la vez que él decía, mientras él decía*; “volvịeron sus espaldas fuyendo, *̣*-ellos

ke llamaban *kon way i kon dest^aruiç^õn*"); 12) La copulativa con valor consecutivo ("¡Ya jentes!, ap^õradevos Al.lah, *i* Al.lah a envi^õado la verdad", por *pues Al.lah ha enviado la verdad*); 13) Estilo "que . . . que", que, tanto en los textos antiguo-españoles de traducción, como en la literatura aljamiado-morisca, aparece calcando giros semejantes del árabe ("I-era *ke kada uno d-ellos ke se kontaba sobre su silla por d^õreç mil de kaballo*"; "*ke en akella noche, ke soñó un su^aeño*"); 14) La "figura etymológica" ("*ensa^õñose ensa^õñam^õento grande*"; "*i fir^õó a la pu^aerta fir^õm^õento lijero*"); 15) Intensificación paranomásica de la indeterminación ("akeste es un kativo de los kativos"; "veos ke vino sobr-ellos un rrey de los rreyes"); 16) El uso frecuente del anacoluto, forma de expresión regular en el árabe ("i tornólo Al.lah leproso *su kara*"); 17) Elipsis del verbo copulativo ("i tornólo ent^r-ellos a su *ami al^a Abâç, i sus manos [] ligadas kon kadenas*"); 18) Expresión de la idea de "tener" por medio del verbo *haber* con preposición *a* ("ke no ay aparçonero *a él*", por *que no tiene aparçonero*; "¿e así ay *a mí* peligro?", por *¿y así tengo peligro?*); 19) Frases que indican la idea de excepción calcadas del árabe ("d-ak^õ-ke no kedó ent^re él i la çibdad de Yaçariba *sino kaminam^õento de un d^õña*"; "i no *salga grande, ni chiko, ni horro, ni kativo sino yo sólo*"); 20) Falta de concordancia entre el verbo y el sujeto, cuando aquél precede a éste ("fasta ke no kedó delante del-annab^õ Muhammad *sino d^õvez del-asihaba*"); 21) Empleo especial de algunas partículas ("ame fecho a saber mi ermano Jibril *en ke v^õe-ne a nu^aest^ara t^õerra un enemigo malino*"; "atorga enta Al.lah, el-alto, *kon decir . . .*"; ke adoraban *a menos de Al.lah*", por *a otro distinto que Al.lah*; "komo ke fu^õesen martillos", por *como si fuesen martillos*); 22) Empleo del partitivo ("i^õ-en-él ay *de la barragan^õa*"); etc.²²

En el orden léxico también son frecuentes innovaciones (inexistentes en la literatura de la España cristiana) generalizadas en los textos aljamiado-moriscos. Independientemente de abundantes arabismos léxicos, son numerosas las voces romances que, como novedades, aparecen sólo en la literatura aljamiado-morisca. He aquí algunos ejemplos que no están registrados en el *Diccionario de la Academia*:

aboconar 'caer, derrumbarse', *afogadero* 'lugar por donde un río lleva mucha agua', *agladiyar* 'asustar, aterrar', *acontentación* 'contentamiento, alegría', *acoradero* 'coraza', *acosiguir*

²² Véase A. GALMÉS DE FUENTES, "Interés en el orden lingüístico de la literatura española aljamiado-morisca", *CLR(10)*, 2, 527-546.

'conseguir, alcanzar', *amanecimiento* 'el amanecer', *amoderear* 'aleccionar, indicar el modo de obrar', *apaganza* 'satisfacción, contentamiento', *apagarse* 'estar satisfecho, estar contento de alguien', *aparzonero* 'partícipe, copartícipe, compañero', *aplegamiento* 'ayuntamiento, reunión', *asetado* 'sediento', *averdadecer* 'hacer verdadera, hacer valedera alguna cosa', *vaforear* 'echar de sí vaho o vapor', *valenteza* 'valentía', *bastura* 'suficiente', *veos* y *veovos* 'he aquí que', *de aquí a que* 'hasta que', *debedar* 'prohibir', *deritaje* 'derecho, calidad de derecho, autoridad', *derremir* 'redimir', *enalentar* 'templar, calentar', *enfestillar* 'enderezar, levantar, dirigir', *enhacendado* 'solícito, diligente' (cf. *hacendoso*), *enpara* 'defensa, refugio, amparo' (en el Dic. de la Academia aparece *empara*, pero con significado distinto), *enta* 'a, hacia', *esfeuzar* 'desconfiar', *especialar* 'distinguir a una persona con trato especial', *entrar* 'cohabitar', *eslenada* 'aliento, soplo', *estajo* 'hato, pequeño grupo de ganado' (cf. otra acepción en el Dic. de la Academia), *fachal* 'pañuelo o pañoleta, prenda femenina usada sobre la cabeza', *forcible* 'fuerte', *formamiento* 'figura de una persona, configuración física', *fornillos* 'narices', *fortalado* 'fortalecido', *grandia* 'engrandecimiento, orgullo, soberbia', *guabado* 'alabado', *guabanza* 'alabanza', *igualar* 'combate singular', *igualar* 'montar en una caballería', *ivantaja*, 'ventaja', *capizo* 'abertura que tiene cualquier ropaje para poder sacar la cabeza' (cf. *cabezón*, ac. 5ª en el Dic. de la Academia), *camnamiento* 'distancia, extensión de camino que hay que recorrer', *cautela* 'añagaza', *querimiento* 'voluntad, deseo', *la ora* 'entonces, luego, al punto', *lloramiento* 'lloro, acción de llorar', *maldignado* 'maldito', *malcolpado* 'malherido', *murmulicio* 'murmullo', *noncura* 'negligencia, descuido', *noncurante* 'negligente, descuidado', *noncurueño* 'negligente, descuidado', *parante* 'el que está parado, el que está situado', *parçida* 'perdón', *pergonar* 'proclamar', *pergüeño* 'almuédano', *pestañadá de ojo* 'parpadeo, el momento que dura el abrir y cerrar de ojos', *rebibcar* 'resucitar', *redolear* 'redolar, dar vueltas, girar', *reismo* 'reino, condición y oficio de rey, dignidad real', *recontamiento* 'narración', *recontador* 'narrador', *retimblar* 'blandir', *semblazar* 'describir, ejemplificar, asemejar', *sostribar* 'apoyar, descansar el peso de una cosa en algo firme', *sufrencia* 'sufrimiento', *todora* 'siempre', *tremolar* 'temblar', *treta* 'trecho, distancia de lugar o de tiempo', etc.

Muchas de estas innovaciones léxicas son calcos semánticos del árabe: *amoderear* sobre la voz árabe 'āda 'modo, manera', de la raíz 'awada, que en forma IIª significa 'habituarse, acostumbrarse a alguien a algo'; *apaganza*, que traduce literalmente el verbo

árabe *radiya*; *averdadecer*, según ha puesto de relieve R. Kontzi²³; *especialar*, en relación con el adjetivo árabe *hāss* 'especial' y el verbo *hāssa* 'condecorar de una manera especial, regalar'; *entrar*, según el doble significado del verbo árabe *dahāla* 'entrar y cohabitar'; *igualar*, calco del árabe *siwā*, igual pero que en la forma VIII^a significa 'sentarse cómodamente (en un caballo, en una silla)²⁴'; *cautela* 'añagaza, ardid', que refleja el valor del vocablo árabe *hilat*, sin matiz peyorativo²⁵; *la ora*, según el árabe *al-sa'a* 'la hora = espacio de tiempo' y 'luego, entonces, en seguida, al punto'²⁶, etc.

En otras ocasiones las voces moriscas están tomadas del contorno popular, escogidas por su carácter plástico y sus connotaciones afectivas, pero que no llegaron a penetrar en la lengua de los autores cultos de la España cristiana. A este grupo pertenecen voces como *aboconar*, *afogadero*, *agladiyar*, *acoradero*, *acosi-guir*, *asetado*, *eslenada*, *estajo*, *fachal*, *fornillos*, *grandía*, *guabanza*, *capizo*, *murmulicio*, *noncurueño*, *rebibcar*, *reismo*, *semblazar*, *sostribar*, *todora*, *tremolar*, etc.

Pero lo que aquí interesa fundamentalmente es señalar, una vez más, la abundancia de giros sintácticos y vocablos innovadores en la literatura aljamiada, generalizados en todos los textos, sea cual sea su origen, formando un importante número de modelos fuertemente estructurados, pues los escritores moriscos, como ya señalé anteriormente, no practican un estilo personal, sino anónimo y colectivo, tal como se refleja en las características aquí reseñadas. Sólo acercándonos a la literatura aljamiado-morisca con estos criterios podremos valorar rectamente sus cualidades plásticas y afectivas, su belleza espontánea y no artificiosa. Desde este punto de vista, hay que considerar que la *tradición* (como concibió desde siempre Menéndez Pidal), constituye un verdadero *a priori* de la realidad poética, según recuerda P. Zumthor. En tal sentido, uno de los rasgos, en efecto, más significativos de la literatura tradicional es la extrema estabilidad (como trato de significar para los textos aljamiados), a lo largo del tiempo y en el conjunto del "corpus" de términos condicionados por el carácter colectivo de la producción textual²⁷.

²³ "Calcos semánticos en textos aljamiados", *Actas del Congreso Internacional sobre literatura española, aljamiada y morisca*, ed. A. Galmés de Fuentes, Madrid, 1978, pp. 329-331.

²⁴ Cf. R. KONTZI, art. cit., pp. 325-326.

²⁵ Véase A. GALMÉS DE FUENTES, *Épica árabe y épica castellana*, pp. 72-73.

²⁶ Véase A. CALMÉS DE FUENTES, *París y Viana*, p. 236.

²⁷ Para el análisis que aquí he realizado me he basado en textos narrativos,

EL ESTILO

El estilo general de la literatura aljamiado-morisca concuerda bien con estas características que acabo de analizar.

Ante todo, la literatura aljamiado-morisca tuvo, como ya he señalado, una difusión colectiva a través de un cultivo tradicional y anónimo, rehaciendo sus obras en continuos tipos o variantes y frecuentes refundiciones —de las que en muchas ocasiones se nos conservan varias—, cuyos autores no practican un estilo personal, sino anónimo y colectivo. Dentro de esta tradicionalidad, el arte de nuestros textos 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 tonalidad puede ser a veces apagada y aparentemente gris, pero las descripciones adquieren expresividad cuando se refieren a un lenguaje poético comunitario, como ocurre en el caso en que 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 la literatura árabe— da viveza a la narración. De otra parte, en su aparente elementalidad, el estilo de la literatura aljamiado-morisca alcanza notas delicadas. Refiriéndose a un texto, a modo ejemplificador, el *Libro de las batallas* adopta un acento sentido y tierno en las escenas familiares (en las relaciones entre 'Alī y Fātima, entre ésta y su padre, entre Mahoma y sus nietos, etc.), o en los lazos de lealtad entre Mahoma y sus súbditos: "Yā Muḥammad —dice, por ejemplo, Abū Bakr— nosotros somos tuspada la tajante, i tu lança la kunḥlida, i tus p̄ed'ras esmenuzantes, i tus saetas fūr̄entes, i tus kaballos korr̄entes, ke feriremos i ferirnos-an, d-akí'-a ke mu'era ent̄re tus manos" (fol. 62r); refleja sentidamente la emoción y la ternura que las palabras de Mahoma despiertan entre sus seguidores: "I vin̄eron las jentes d-aký-a ke se incho la meçkida, i l-annabī (= profeta) puyó al-almi[m]bar (= púlpito), i fizo alḥuṭba' (= una plática) muy kunḥlidamente, ke s-enrrasaban d-ella los ojos de agu'a, i k'lareaban los qorazones de deseo del-al-janna (= paraíso) i de temor del fu'ego" (fol. 21r); se emplea un acento irónico al

pero procedimientos análogos se utilizan también en la literatura religiosa aljamiado-morisca, como puede deducirse del trabajo publicado en este mismo volumen, pp. 441 ss. de Mercedes Sánchez, "La lengua de los manuscritos aljamiado-moriscos como testimonio de la doble marginación de una minoría islámica".

describir ardidés o engaños de guerra que, aunque partan de las huestes de Mahoma, en ningún caso se tratan de ocultar: un guerrero bizantino, en la batalla de Yarmūk, recrimina al paladín musulmán Šarhabīl:

- ¡Yā kaballero!, s'emp^ere tentáys en-engaños en la guerra.
 Dixo Šarhabīl:
 — ¡Way de tú! ¿I no sabes ke la guerra k-es toda engaños? (fol. 141v);

o hace gala de un estilo querelloso, como ocurre en la leyenda de °Alī con las cuarenta doncellas, para romper con increíble energía en las descripciones de batallas o combates singulares, ofreciendo cuadros vivos y exactos de los famosos trances de guerra, animados por acertados toques de violencia y dinamismo, que parecen descritos por un testigo presencial de los sucesos:

La ora mandó Abu °Ubayda mudarse a las jentes, i dixo Abu °Ubayda a Ḥālid:

— Toma tu weste, i sey en la warda de los muçlimes, mi^vent^eres se mudan las jentes.

I oyeron los desk^ereyentes el rruido de los muçlimes en su mudamiento, i^v akuytáronse los rrum^ves a ellos.

I ku^wando los v^vo Ḥālid, g^rritó kon sus kaballeros, i dixo:

— Ésta es la seña del-ayuda.

I rrankaron las espadas, i kon él al-Hirqal, i Dirād ibnu al-Āzwār, i Talḥata, i °Amiru ibnu a-Tufayri. I kometi^veron los muçlimes kont^era los desk^ereyentes; i volvi^veron fuyendo los rrum^ves, fasta el rr^vo del-Arḍun; i fundi^véronse muchos desk^ereyentes, por fuir de los muçlimes.

I la ora asentó Abu °Ubayda en el Val Yanbuk; i^v-era un kabeço muy g^rande, i dexó Abu °Ubayda a las mujeres i kriaturas en el kabeço; i^v-aturaron allí los muçlimes, aparejando sus armas para pelear. I los enemigos de Allah ke llegaban, i^v-asentaron su rreal.

Veos ke se açerkaron de los muçlimes en-un val muy rriko, ke se llamaba al-Ĵawlān. I ku^wando v^veron los muçlimes la muchedunb^ere de los rrum^ves, akoṅoxáronse; i^v-ellos ke demandaban ayuda a Allah, el g^rande.

i^v-era ke ab^va mandado el-enperador Hirkal a los rrum^ves ke no kometi^vesen pelea nenguna, sino ke p^rimero kometi^vesen partido, i los llamasen a igu^wala (= *combate singular*).

i^v-envi^vó Māhān a Ĵorje mensajero, i^v açerkóse Ĵorje çerka del rreal de los muçlimes, i díxoles:

— ¡Yā konpañā de al^e árabes!, salga a mí el kaṗitán, fasta ke oyga mi [mi] mensajerí/a.

I salii^vóle Abu °Ubayda, i díxole:

— ¿Ké demandas? ¡yā kāfir (= *infiel*)!

Dixo Ĵorje:

— ¡Yā kapitán! No nos engañéys kon dezir ke abéys vençido i ganado las t^verras de Ašām. Mirad agora a lo ke está delante de vosotros.

Dixo Abu °Ubayda:

—No emos mi'edo a vu'estro muchidunb're, ni a vu'est'ras espadas en la guerra, ke nosotros eso buskamos. I no ay duda sino ke nos emos denkont'rar, i'enseñorear vu'est'ros algos i vu'est'ros rreynos, así komo nos lo p'rometi'ó nu'est'ro a'nnabī (s'cm).

Siguiendo con la ejemplificación del *Libro de las batallas*, dentro de un carácter ampliamente humano, los héroes del Islam aparecen revestidos de elevación moral y de mesura, dispuestos al perdón de sus enemigos; la lucha del Islam naciente, tal como se refleja en el singular texto aljamiado, contra los infieles se consume con la mayor tolerancia; la ira y la pasión de venganza, reflejada en algunos pasajes, sólo hallan cuerpo entre los infieles. Trátase, por lo demás, de un conflicto social que refleja las aspiraciones democráticas de la doctrina de Mahoma, reconocidas hasta por sus propios enemigos. Un consejero áulico del rey al-Háriz declara, en el referido *Libro de las batallas*, ante su soberano:

Pu'es yo tengo ç'i'ento i t'renta años, ke no é visto ni-é oído semejante de akeste onb're, Muḥammad ibnu 'Abdi Il.lahi; porke él es kunp'lido en-el seso, de bu'en konocimi'ento, i de bu'en konsejo, i *kome ordi'o* (es decir, comida pobre), *i'y -el pobre i'y -el rriko enta él son igu'ales...* (fol. 19r).

Espíritu democrático que no podían tolerar magnates como el rey gassani, Jabala b. al-Ayham, convertido al Islam, pero no identificado con su doctrina, que ante el conflicto de un pobre beduino, resuelto judicialmente a favor de éste, reniega de la religión musulmana, volviendo a su antigua creencia.

He acumulado intencionalmente algunos ejemplos, con ánimo de dar idea de la realidad estilística de este tipo de literatura tradicional. Frente al formalismo y la estilización de obras literarias eruditas de autor individual, de propósitos deliberadamente estructurados, el arte de la literatura aljamiado-morisca deja una impresión de espontaneidad a la que no es ajena su lenguaje de tono popular y aun dialectal. Así, el *Libro de las batallas*, como muchos otros relatos y textos narrativos, ofrece, en el corpus de la literatura aljamiada, un espécimen perfecto de una narración continua, variada, entreverada por abundantes diálogos, y que progresa a veces con lentitud, a veces de forma acelerada, por la sugerencia de un detalle, que, si estuviese apoyado, rendiría el ritmo, la evolución del conjunto.

En general, la ley artística de la literatura aljamiado-morisca, como la de muchas obras de literaturas tradicionales románicas de la Edad Media, pudiera concretarse en la libre

combinación espontánea de lo narrativo con lo dramático y, en más escasa medida, con algunos momentos líricos.

Por todas estas razones, nos encontramos en la actualidad, ciertamente, muy lejos de la valoración romántica de la literatura aljamiado-morisca. Cuando, en la primera mitad del siglo XIX, se descubren y ponen en juego algunas obras de los moriscos, la mentalidad de los románticos 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 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 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. 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 los textos aljamiado-moriscos. En ese sentido, es evidente que no podemos 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). 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 estilo 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 de un notable soneto de un morisco tunecino, que bien puede figurar al lado de los más dignos de nuestro Siglo de Oro:

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,
alça la ardiente espada de su yra;
y como criador y amante tierno
no es, siendo eterno, en la bangança eterno,
que al descanso, piadoso la retira:

Del Faraón de Spaña 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.

En otra ocasión he comentado, con mayor o menor fortuna, este poema de la misma forma que habría comentado, por ejemplo, un soneto de Góngora²⁸. Y es evidente que nuestro morisco sale airoso, y bien airoso, de la prueba crítica.

ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES

Universidad de Oviedo.

²⁸ A. GALMÉS DE FUENTES, "Sobre un soneto barroco de un morisco", en *AO*, 27/28 (1977-78), 201-217.