

## Sugerencias a propósito de un recurso lingüístico-poético de Ben Quzmán: «el diminutivo»

---

Antes de nada queremos dejar constancia de que somos conscientes de la dificultad que supone aceptar la última parte de este escrito dada la escasez de documentación al respecto, a saber, la existencia de híbridos diminutivos con tema romance y terminación árabe. Las palabras dedicadas a las jarchas y a Ben Quzmán tratan de preparar el terreno, pues, a nuestra por ahora casi por entero hipótesis. Tenemos la esperanza de que una cuidada investigación en el andalusí<sup>1</sup>, y en especial en el árabe granadino, corrobore con sus aportaciones nuestro aserto, que, al menos a nosotros, nos parece lógico. De haber existido una manifiesta y numerosa documentación, el hecho habría sido tan palmario que habría hecho inútiles estas palabras.

---

<sup>1</sup> Aparte los estudios particulares —de H. Pérès, Arnauld Steiger, Colin, José Vázquez Ruiz, E. García Gómez, Luis Seco de Lucena Paredes...— pueden servir de punto de partida la tesis doctoral de Amador Díaz García, “El dialecto árabe-hispánico y el «Kitâb fi lahn al-’amma» de Ibn Hišâm al-Lajmî”, cuyo resumen ha sido publicado por la Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lengua y Literatura árabe, vol. 56 de las Tesis doctorales editadas por la Universidad de Granada, 1973, con una útil bibliografía, y el reciente e interesante libro de Federico Corriente, *A grammatical sketch of the spanish arabic dialect bundle*. Instituto hispano-árabe de cultura. Dirección general de Relaciones culturales. Madrid, 1977.

En mi obra *El Diminutivo*, con motivo del capítulo dedicado a *La Celestina*, veíamos las distintas funciones de dicho derivado, y entre ellas las que tienen los términos formados por temas “cuya significación es francamente peyorativa, pero que, al unírseles la terminación del diminutivo, adquieren un valor positivo más alto que si estuviesen formados en realidad sobre un tema axiológicamente positivo. De esta manera los insultos, incluso aquellos términos propios de gente de burdel, se transforman en piropos, halagos, que son dichos y suenan en sus oídos como la mejor «flor». El poder intencional del sufijo para transformar tan radicalmente estos vocablos pueden verse por comparación inmediata con el positivo”<sup>2</sup>.

Ilustrábamos las palabras precedentes con el conocido diálogo entre Celestina y Pármeno, del acto I:

“CEL.: ... E sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar á la muger é la muger al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo qual perescería. E no solo en la humana especie; mas en los pesces, en las bestias, ... ¿Qué dirás á esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestic? Llegate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rauia mala me mate, si te llego á mí, avnque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal *sosegadilla* deues tener la punta de la barriga.

PÁRM.: ¡Como cola de alacrán!

CEL.: E avn peor: que la otra muerde sin hinchar é la tuya hincha por nueue meses.

PÁRM.: ¡Hy! ¡hy! ¡hy!

CEL.: ¿Ríeste, *landrezilla*, fijo?<sup>3</sup>”

<sup>2</sup> Emilio Náñez Fernández, *El Diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gre-dos, S. A. Madrid, 1973, págs. 163-164.

<sup>3</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*. Clásicos Castellanos, 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1931; t. I, págs. 95-96. ¿Qué distinto juego daría el término si en vez de considerar *landre* en su significado más común, equi-

Y añadíamos:

“Este diminutivo formado sobre un tema peyorativo se convierte, por la adición del sufijo, en un halago. Esto no es privativo del español, y así, por ejemplo, en una literatura como la árabe tiene gracioso empleo, dando con ello muestra de que es algo más profundo que una peculiaridad de un idioma concreto. Por ejemplo, en Aben Guzmán en el llamado zéjel de los diminutivos por García Gómez:

¡ Oh tú, ornato de las reuniones,  
hermosa, sí, e inteligente!  
¡ Qué *piedrecillas*, en vez de mizcales,  
te tiraría, *leprosilla!* <sup>4</sup>.”

Y concluíamos a este respecto diciendo:

“La coincidencia del diminutivo con el vocativo subraya la valoración positiva” <sup>5</sup>.

Ahora, una veintena de años después, el magnífico estudio de Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzman* <sup>6</sup>, nos da la ocasión de releer este zéjel (el n.º 10) al que, como introducción, dedica Emilio García Gómez las siguientes encendidas palabras:

“Si hubiese que elegir un solo zéjel de Ben Quzmán, acaso habría que preferir éste (por otra parte, tal vez el más vulgarizado). Desde luego, es una obra maestra por su ternura, al mismo tiempo apasionada e irónica, que subraya admirablemente el diminutivo que cierra cada estrofa. Creo inútil, y hasta cruel, meter la sonda del análisis en este delicioso borboteo de piropos” <sup>7</sup>.

---

valente a nuestro actual ‘incordio’, pudiéramos tomarlo anticipadamente en el sentido germanesco con que lo cita Hidalgo (*Vid. Romancero de Germania*. Antología. Selección y estudio preliminar de José Hesse. Taurus Ediciones. Madrid, 1967). Entonces la frase equivaldría más o menos a “¿Rieste, *tesorillo*, hijo?”.

<sup>4</sup> Emilio García Gómez, *Cinco poetas musulmanes*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1944, pág. 163.

<sup>5</sup> Emilio Nájuez, *op. cit.*, pág. 165.

<sup>6</sup> Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzmán*, Editorial Gredos, S. A. 3 vols. Madrid, 1972.

<sup>7</sup> Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzmán*, etc., t. I, pág. 56.

Leámoslo, en primer lugar, en la versión poética que el mismo Emilio García Gómez hizo de él en aquel entonces, y veamos a continuación la transcripción y traducción rítmica que hace ahora. He aquí la versión contenida en la mencionada obra *Cinco poetas musulmanes*:

“Ahora te amo a ti, estrellita.

¿Quién te ama y se muere por ti?  
Si me matan, sólo por ti será.  
Si mi corazón pudiera dejarte,  
no compondría esta cancioncilla.

Madre mía, me veo despreciado.  
Tu hijo está triste y con pena.  
Lo ves que durante todo el día  
no prueba más que un bocadito.

Yo les digo: ¡Dios es grande!  
No puedo ya sufrir más esto:  
Si me voy a la Mezquita Verde,  
ella se va al Pozo del Alamillo.

¡Oh tú, ornato de las reuniones,  
hermosa, sí, e inteligente!  
¡Qué piedrecillas, en vez de mizcales,  
te tirarías, leprosilla!

Todos tus enamorados están ardiendo.  
El hechizo de Babilonia se cifra en ti.  
De ti se oye todo lo precioso,  
en cuanto dices una palabrita.

Como manzanas son tus pechitos,  
como harina blanca son tus mejillitas,  
como puro cristal son tus dientecillos,  
como azúcar es tu boquita.

Si prohibieras ayunar a los hombres  
y dijeras: ¡Sed infieles, oh gentes!,  
no quedaría hoy la Aljama  
más que cerrada por una soguilla.

Eres más dulce que el alfeñique.  
Yo soy tu esclavo, tú eres mi señor.  
Mi señor, sí, y a quien diga que no,  
le daré un cachetillo en el pescuezo.



¿Hasta cuándo me tendrás ese desvío?  
 ¿Hasta cuándo tendrás de mí esas sospechas?  
 ¡Que Dios haga de ti y de mí  
 en una casa vacía, un hacecillo de flores!».

Veamos ahora la transcripción de Emilio García Gómez en su mencionada obra *Todo Ben Quzman*<sup>8</sup>:

“o *Dāba na'saq-ki, Lālaīma,*  
*nuḡaīma.*

1 ¿Man yaḥibbak wa-yamūt fik?  
 In qutiltu, 'ād yakūn bīk.  
 \*Laḡ qadar qalbī yuḥallīk,  
*lam yadabbar dā n-nuḡaīma.*

2 ¡Anā, MAṬRE, TAN ŠILBĀTO,  
 TAN ḤAZĪNO, TAN BENĀTO!  
 ¿Tarā l-yaḡma wa-šatātu?  
*Lam naḡuq fih ḡaīr luḡaīma.*

3 Qultu [la-]hum: «—¡Allāh akbar!  
 »Les naṭīq min-hā 'alā 'kṭar:  
 »id narīd Masḡid al-Aḥḡar,  
 »tamḡī 'ōd Bī'r an-Nuṣaīma».

4 ¡Ā-yā zaina[t] al-maḡāfil,  
 wa-maliḥ, na'am, wa-'āqīl!  
 ¡Aīy ḡuḡaīrāt 'an maṭāqīl,  
*lay ḡa'al-k Allāḡ ḡudaīma!*

5 Kull 'āšiq fī-ki hu maḡlū'.  
 Siḡra Bābil hu fik maḡmū'.  
 Kullu nādir min-ki masmū'  
*matā-mā qulti kulaīma.*

6 Fa-min at-tuffāḡ nuḡaīdāt,  
 wa-min ad-darmak ḡudaīdāt,  
 wa-min al-ḡaḡḡar ḡuraīṣāt,  
*wa-min as-sukkar fumaīma.*

<sup>8</sup> Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzmán*, etc., t. I, págs. 56 y 58.

- 7 Lau mana't an-nās min aṣ-ṣaḡm  
wa-taqūl: «—¡ Akfurū, yā qaḡm!»,  
mā baqiy al-ğāmi' al-yaḡm  
*illā marbūt bi-ḡuzaḡma.*
- 8 Anti min al-fanīd aḡlā,  
w-anā mamlūk w-anti maḡlā:  
maḡlāya, wa-man yaqūl «lā»,  
*narmi fī 'unqu luḡaḡma.*
- 9 ¿ Ilā kam dā ṣ-ṣudūd 'annī,  
wa-'ilā kam dā t-tağanni?  
¡ Ğa'al Allāh mink wa-minnī  
*fī dāran ḡālī ḡuzaḡma!*"

Y por último su traducción rítmica <sup>9</sup>:

“O *Ahora te amo a ti, estrellita,  
Laleima.*

- 1 ¿ Quién te quiere y por ti muere?  
Si me muero, es culpa tuya.  
De poder dejarte mi alma,  
*no rimara esta estrofilla.*
- 2 ¡ Yo estoy, MATRE, TAN ŠILBĀTO,  
TAN ḡAZĪNO, TAN PENĀTO!  
¿ Ves lo largo que es el día?  
*Sólo cato un bocadito.*
- 3 Digo a todos: «¡ Dios es grande!  
»Ya no puedo más con ella:  
»si a la Aljama Verde corro,  
*»vase al Pozo del Chopillo».*
- 4 ¡ Ay, adorno de tertulias,  
guapa, sí, e inteligente!  
¡ No mizcales, sí chinitas,  
*de volverte leprosilla!*
- 5 Tus galanes desatinan.  
De Babel juntas la magia.  
Toda sal de ti se escucha,  
*si hablas una palabrita.*

<sup>9</sup> Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzmán*, etc., t. I, págs. 57 y 59.

- 6 Y pechitos cual manzanas,  
carrillitos como harina,  
dientecillos como aljófara  
*y de azúcar la boquita.*
- 7 Si el ayuno nos vedases,  
«Renegad» si nos dijeras,  
hoy la puerta de la Aljama  
*cerraría una soguilla.*
- 8 Dulce más que el alfeñique,  
tú señor eres, yo esclavo.  
¡Mi señor, sí! A quien lo niegue,  
*en el cuello un cachetillo.*
- 9 ¿Hasta cuándo más desdenes?  
¿Hasta cuándo más celillos?  
¡Haga Dios en casa sola  
*con los dos un hacecillo!»*

Ciñéndonos a ese joyel de la lengua, que es el diminutivo, hemos de decir que echamos de menos un estudio que se ocupe de él en Ben Quzmán, tal como este gran poeta se merece. No dudamos de que alguien mejor preparado que nosotros ataque esa empresa.

Por otra parte, comprendemos el respeto y la delicadeza de Emilio García Gómez negándose a “meter la sonda del análisis en este delicioso borboteo de piropos”, como comprendo el temor del cirujano que ha de introducir el bisturí en la carne amada, máxime no tratándose de carne enferma, sino llena de vida y lozanía, pétalo de rosa en riesgo de marchitarse al mínimo contacto.

Temerosos, pues, de cometer un sacrilegio, pero plenos de respeto y de amor por este término quzmaní, pretendemos acercarnos a él con el fin de penetrar un poco más en ese misterio colindante de la PALABRA y la POESÍA en que se funde la palpitación de la VIDA.

Para ello comencemos por hacer un poco de historia, que no por menos conocida es menos necesario recordar.

En primer lugar, forzosamente habrá que partir de ese crisol que fue Al-Andalus. “Del ambiente bilingüe hispanoarábigo en

sus medios populares proceden las primeras formas diminutivas documentadas en textos literarios. Las jarchas, esas cancioncillas mozárabes que las muguasajas de los poetas árabes y hebreos han conservado hasta el presente, aparecen profusamente salpicadas de diminutivos romances. Son precisamente tales formaciones diminutivas las que contribuyen muchas veces a proporcionar el encanto sencillo con que las jarchas se presentan hoy, las que sirven de vehículo directo para la expresión de los estados anímicos más diversos: desde los dulcemente melancólicos hasta los vivamente apasionados, el amor o el odio, según los casos”<sup>10</sup>.

No debemos caer en la trampa de la discusión inútil acerca de qué lengua es más apta para la formación de diminutivos<sup>11</sup>. Cuando esto ocurre, aparte de carecer de sentido, suele tenerse del problema una visión parcial, como sucedería si del hecho de no encontrarse ningún diminutivo en Homero dedujésemos que en la literatura griega no hay diminutivos o que el griego es poco apto para tales formaciones. Y a la misma deducción podríamos llegar si nos atuviésemos a ciertas obras del siglo XII español, tales como el *Cantar de Mio Cid*, el *Auto de los Reyes Magos* o la *Disputa del alma y el cuerpo*, por ejemplo, olvidando, en cambio, “la resistencia de ciertos géneros, temas y estilos, a admitir formaciones con sufijos diminutivos”<sup>12</sup>, o bien el distinto tratamiento que ha tenido dicho problema en las diversas épocas de la historia de la lengua, máxime sin tener en cuenta la clase de sufijo o indicador diminutivo, y sobre todo la diferencia y diferenciación nocional y axiológica.

El hecho está ahí. El estudio de las razones que lo han producido son muchas y variadas: históricas, culturales, de medio ambiente, idiosincrásicas, que es lo que se suele afirmar a modo de tapadera cuando no se sabe qué decir. Adentrarnos en ese problema sería desviarnos del nuestro, aparte que no estamos seguros de poder aducir algo más concreto a lo ya dicho por

---

<sup>10</sup> Fernando González Ollé, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*. R. F. E. Anejo LXXXV. Madrid, 1962, pág. 3.

<sup>11</sup> Recordemos, no obstante, que el árabe también puede formar diminutivos de diminutivos. Cf. Amador Díaz García, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>12</sup> Fernando González Ollé, *ibidem*, pág. 7.

otros. Que Al-Andalus fue un excelente caldo de cultivo para que en la lengua de esa *Koiné* pululase tal término, es evidente. Que el pueblo hacía un amplio uso, también. Y que los poetas supieron aprovechar de él sus magníficas dotes expresivas salta a la vista. Por este camino lo elevaron hasta convertirlo en un auténtico joyel poético capaz de expresar no sólo todas las funciones lingüísticas, sino también y precisamente por eso las estéticas. Y todo ello en profusión tal que ya por sí puede ser un rasgo diferenciador. El riesgo de la abundancia está en que quien lo emplea, cuando no tiene auténtico sentido lingüístico, que es tanto como decir que no es poeta de cuerpo entero, corre el riesgo de tipificarlo, de reducirlo a un mero recurso retórico, perdiendo con ello espontaneidad, viveza, fulgor. Mas porque Ben Quzmán fue poeta por la gracia de Dios, sus manos lo tallan y pulen como el diamante máspreciado. Y sabe engarzarlo en el lugar preciso para recoger y multiplicar toda la luz que le mana del corazón, mientras sus ojos se cargan con destellos de ternura o de malicia juguetona.

Si de suyo cualquier término lingüístico es de una gran complejidad, en el diminutivo esta complejidad alcanza límites insospechados. En primer lugar debido a su origen: causas que lo motivaron, necesidad de su existencia, razones de su aparición y momento histórico de la lengua que lo propició o que lo difundió. La mera aproximación al estudio de este apartado nos ocuparía mucho tiempo y nos conduciría muy lejos de nuestro objetivo inmediato: la presentación del diminutivo quzmaní en el zéjel elegido, como puente entre el diminutivo de las jarchas y la posterior explotación en el castellano en un inquietante empleo que abre no pocas interrogantes de difícil contestación.

En segundo lugar encontramos una complejidad no menor en la estructuración de los distintos elementos que se pueden distinguir en la constitución del diminutivo como término lingüístico, que pueden ser el punto de partida y base en que se apoya su uso de acuerdo con las distintas funciones del lenguaje, las cuales constituyen el fundamento de su ulterior explotación poética, complejidad que halla su razón de ser primera en esas dos lenguas raíces, el árabe y el romance, y, aun ahondando más, una lengua árabe clásica y culta, una lengua árabe popular-

familiar-vulgar, un romance más o menos ladino o latinado y un romance-mozárabe entre los que, como es natural, cabría descubrir múltiples facetas según de dónde se inclinase la balanza en su composición en el momento en que, con acertada expresión —y pese a quien pese— esa lengua se dejase oír como “una voz en la calle”, llena de vida y de resonancias estéticas.

En el preludio de la composición Ben Quzmán rompe el fuego con una notable efusión lírica afectiva al hacer que el vocativo aparezca en forma diminutiva. Con ella el piropo que dirige a la mujer a quien va dedicado el zéjel desprende una ternura y delicadeza inusitadas. Este diminutivo es de importancia suma en el conjunto de la composición. Equivalentemente a la escala musical en una composición de música, dicho diminutivo sirve de indicador lírico bajo cuyo orden se escribe la composición poética. Tanto si es Nuğaima “el nombre de la mujer a la que va dedicado el zéjel” como si no lo es —problema en este momento secundario— lo verdaderamente importante es que venga expresado en forma diminutiva, estableciendo así el tono lírico que habrá de presidir la composición. Los restantes diminutivos que aparecen al final de cada estrofa penden líricamente de él.

Señalada, pues, la escala por aquel diminutivo del preludio, los demás muestran distintos registros. En la primera estrofa, apoyándose en su valor disminuidor, subraya la apreciación de cosa tenida en poco, real o fingidamente, que al contrastar con el término de comparación —nada menos que el alma— y por lo desmesurado de la misma se tiñe de cierto aroma lúdico y un leve tinte un tanto irónico.

En la segunda, el diminutivo sigue mostrando una función preferentemente disminuidora y de cosa tenida en poco, en la que se sobrepone cierto recogimiento imaginativo de quien no obtiene ningún placer del escaso alimento que a duras penas logra tomar el enamorado. Incurso lleva, pues, este valor ponderativo.

En la tercera, el diminutivo es un término de lugar, lexicalizado, como tantos otros topónimos.

La estrofa cuarta nos proporciona un ejemplo notable: sobre un plerema central semánticamente negativo el indicador diminutivo impone su intencionalidad positiva de tal forma y con tal ahínco que el término todo resulta mucho más positivo axioló-

gicamente que si se expresara la frase con un término contrario y superlativo al que figura en diminutivo. En efecto, si a una persona necia le aplicamos la palabra "inteligente" la calificamos mucho más duramente que si dijéramos de ella que es muy tonto.

El sufijo o indicador diminutivo en sí mismo es axiológicamente incoloro: no indica ni aprecio ni menosprecio. La intencionalidad del hablante es la que en cada caso y teniendo en cuenta todo el complejo significante, tanto lingüístico como extralingüístico, presta al término el sentido intencional concreto. Sin embargo y por distintas causas, cuando existen diversos sufijos, en el transcurrir del tiempo algunos de estos sufijos, o indicadores, al unirse preferentemente a raíces de un determinado cariz semántico, han ido adquiriendo por contagio cierta tendencia a servir de vehículo de valores a los que se ha llegado por una especie de espejismo lingüístico por el que se toma el efecto por la causa, lo que hace que considerado sincrónicamente este problema puede partirse de una especialización de sufijos, aunque sujeta a múltiples observaciones de niveles de lengua, de geografía, etc. Precisamente este hábito de lengua es la base sobre la que actúa el indicador como un revulsivo, como en el caso en que nos ocupamos, o los que señalábamos al principio de estas páginas referentes a *La Celestina*. En tales casos la intencionalidad del hablante actúa con tal energía sirviéndose del indicador que todo el diminutivo se carga de una valoración altamente positiva axiológicamente y de gran expresividad poética. Toda la estrofa adquiere un tono lírico-lúdico especial. El mundo y ambiente, las cosas y personas se nos muestran transfiguradas, como inmersas en un fanal mágico cuya llave es el diminutivo. En efecto, la diferencia de tono y de significado poético de la estrofa es muy distinta si sustituimos el derivado por el positivo. Indudablemente la clave estética no es otra que ese diminutivo *ğudağma* 'Jeprosilla'.

La estrofa quinta nos muestra un derivado diminutivo en que al significado disminuidor hay que sobreponer la delicadeza afectiva e intensidad ponderativa: "una sola palabrita tuya sobrepasa toda la gracia y sal de la tierra".

El regusto imaginativo de toda la estrofa sexta adquiere su cima, sin duda alguna, en su último diminutivo, que viene a resumir el lugar más excelso de placer soñado por el amante.

En la historia de la poesía hispánica encontramos, profusamente ilustradas, las presentes comparaciones quzmaníes; por ejemplo, en gran número de romances. Recordemos asimismo el puesto preferente que el Arcipreste de Hita concede a la boca de la amada en el retrato de Doña Eñdrina. Otros muchos lugares comunes poéticos —en la acepción noble y medieval del concepto— pueden ser detectados mediante una simple lectura en Ben Quzmán, e igualmente empleados por los poetas de expresión no árabe. Con ello nuestro poeta no hace sino reclamar para sí el puesto que le corresponde dentro de la Historia general de la Poesía de nuestra patria, como patria única de la pluralidad de culturas que la integran y enriquecen, pese a que un miope o malintencionado criterio nos haya presentado tradicionalmente alguna de ellas como antagonica.

En la estrofa séptima encontramos un ejemplo más del derivado en que, sobre la base de su valor disminuidor, su mera presencia en la frase, en la estrofa, sirve para mantener el tono de jugueteo poético, general a la composición, que se incrementa en la estrofa siguiente con una mayor efusión lírica. Dichos diminutivos traducen un tono menor, expresan una intimidad presentada lúdicamente, intimidad que alcanza su grado máximo en la estrofa última, representada y anticipada imaginativamente gracias al diminutivo.

Vista ya la composición en su conjunto y unidad, dos cimas estético-imaginativas caben distinguirse: una primera constituida por la estrofa sexta, a la que se llega tras una pendiente ascendente formada por las cinco primeras estrofas, seguida por una inflexión de las estrofas séptima y octava, y una segunda y más alta cima formada por la novena estrofa, por ese último diminutivo que parece resumir el anhelo supremo. La falta de continuidad deja en suspenso una expresión que la imaginación se encarga de proseguir y completar, equivalente a lo que Menéndez Pidal llamaba saber callar a tiempo refiriéndose a los romances.

Lo que acabamos de ver nos da pie para poder afirmar con qué gran maestría manejaba Ben Quzmán el diminutivo explotando las distintas funciones del lenguaje, juicio que quedará reforzado con un estudio extensivo a la totalidad de la obra. Evidente es también la omnipresencia de este término, el diminutivo,



en la poesía peninsular de distinto vehículo lingüístico. Pues si ciertamente esta forma no es coto privado de ninguna lengua y, por consiguiente, su uso no puede constituir un rasgo diferenciador, sí puede serlo su particular modo de empleo dentro del concepto general de la teoría de *poesía tradicionalista* de Menéndez Pidal<sup>13</sup> y de la llamada *poesía proindiviso* de García Gómez<sup>14</sup>. Aun a riesgo de pecar de reiterativos, hemos de hacer una llamada más al recuerdo de la complejidad de ingredientes poético-lingüísticos que forman parte de la obra quzmaní, y de la poesía andalusí y peninsular en general, como correspondía a la hormigueante realidad vital del medio social. Lo verdaderamente anómalo habría sido una poesía andalusí carente de romancismos o una poesía gallego-portuguesa y castellana sin arabismos, entendiéndose por estos -ismos unos conceptos amplísimos en los que caben influencias o, mejor dicho, presencias de toda índole<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Don Ramón escribía hace veinticinco años que "las canciones mozárabes, documentadas desde el siglo XI, lo mismo que las cantigas de amigo y posteriores y los villancicos y coplas castellanas que hasta hoy duran, se muestran como tres ramas de un robusto tronco milenario. He aquí un sólido fundamento y apoyo de la teoría tradicionalista". Y más adelante: "Las canciones mozárabes, a pesar de su gran arcaísmo y de su fuerte impregnación en el ambiente árabe, ofrecen asombrosas semejanzas con las canciones posteriores, tanto en el espíritu, en la ética y en los temas, como en la métrica y hasta en las formas de expresión; de un lado, semejanzas con las cantigas gallego-portuguesas; de otro lado, con los villancicos castellanos. Las tres ramas que antes se veían asociadas casi sólo conjeturalmente, conjetura impugnada por la crítica individualista, aparecen ahora, con gran evidencia, como un conjunto dotado de unidad y continuidad tradicional".

Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Col. Austral. Espasa-Calpe, S. A. 1956, págs. 126 y 151, respectivamente. El artículo a que hacemos referencia fue publicado por primera vez en el *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, págs. 187-270, con el título de "Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar".

<sup>14</sup> Emilio García Gómez, *Todo Ben Quzmán*, etc., t. III, págs. 42-49, 230.

<sup>15</sup> En este sentido, un gran paso es el dado por Emilio García Gómez con referencia a la métrica, como él mismo ha dicho: "Con el libro que ahora se reimprime y con los dos que acabo de citar creo tener ya base firme para salir de la «poesía proindiviso», que todavía les informa, y sal-

Dentro de este complejo poético, el diminutivo es purísima agua manantía. Sabemos de su uso en las jarchas, en Ben Quzmán; sabemos también de su uso en las lenguas del norte de la Península. Pero queremos fijarnos en un caso concreto, en uno de los más hermosos romances moriscos. De él dice Don Marcelino Menéndez Pelayo: “La perla de este género (romances moriscos novelescos) es el romance de Morayma, que buenos jueces han supuesto imitación de algún cantarillo árabe”<sup>16</sup>.

Creemos que merece la pena que transcribamos la composición tal como nos la da Don Marcelino<sup>17</sup>:

“Romance que dice: Yo me era mora moraima.

Yo me era mora Moraima, —morilla de un bel catar:  
 cristiano vino a mi puerta, —cuitada, por me engañar.  
 Hablóme en algarabía —como aquel que la bien sabe:  
 —Ábrame las puertas, mora, —sí Alá te guarde de mal.  
 —¿Cómo te abriré, mezquina, —que no sé quién te serás?  
 —Yo soy el moro Mazote, —hermano de la tu madre,  
 que un cristiano dejo muerto; —tras mí venía el alcalde.  
 Si no me abres tú, mi vida, —aquí me verás matar.  
 Cuando esto oí, cuitada, —comencéme a levantar,  
 vistírame una almejía —no hallando mi brial,  
 fuérame para la puerta —y abríla de par en par.”

En esta ocasión la belleza de la composición hace que pase desapercibido el detalle, el bosque impide la visión del árbol. Pero fijémonos, no obstante, en un término: *moraima*. En la primera cita que hemos hecho de Don Marcelino, al hablar de los romances moriscos novelescos, decía el eminente polígrafo que “La perla de este género es el romance de Morayma”, ... En cambio, cuan-

---

tar, de un lado, hacia lo romance, rastreando las estructuras árabes en las Cantigas alfonsíes, y, por la dirección contraria, hacia lo árabe, rastreando las huellas de la antiquísima poesía romance”. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Segunda edición. Seix Barral. Barcelona, 1975, pág. 18, nota 6.

<sup>16</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*. Edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes. Aídis, S. A. de Artes Gráficas. Santander, MCMXLIV, vol. VII, pág. 380.

<sup>17</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. VIII, pág. 288. Únicamente acentuamos si en ... “sí Alá ...”.

do lo copia lo introduce, a modo de referencia, con las siguientes palabras, según hemos visto: "Romance que dice: Yo me era mora moraima", así, con minúscula, pero al transcribir el texto emplea la grafía *Moraima*, con mayúscula e i latina. En verdad, que vaya escrita dicha palabra con i o con y es lo de menos. Más importante es la grafía de la M, así como el sentido de las palabras repetidas más arriba, que sin lugar a dudas convierten ese término en nombre propio: el de la protagonista a que hace referencia el romance. Más prudentemente, Don Ramón Menéndez Pidal<sup>18</sup> prefiere dar como palabras de identidad las siguientes: "Romance de una morilla de bel catar", aunque en el texto tampoco ha podido sustraerse a esa M de Moraima, y en el índice lo cita como de "La mora Moraima", siguiendo la línea de quien ya no reconocía en ese término un híbrido con sufijo diminutivo árabe, réplica de tantos otros con plerema central árabe y terminación romance, como *sidiello*, pongo por caso. El hecho de que la *Silva de romances* dé la forma en -aina hace que nos ratifiquemos en nuestro parecer, es decir: nos encontramos en presencia de un término formado por un tema romance y una terminación árabe. Lo que sucede es que con el paso del tiempo los hablantes han ido perdiendo la conciencia de hallarse ante una hibridación y han acabado por creer, al no comprender el significado de moraima o moraina, que se encontraban ante un nombre propio, como lo prueba el hecho de titular el romance llamándole "Romance de Morayma", de la misma manera que decimos "Romance de Reduán", "de la Condesita", "de Don Bueso", etc.

---

<sup>18</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1976, pág. 232. La primera edición es de 1938.

Como nombre propio, Moraima se convierte en eje literario en torno del cual giran no pocas composiciones (la tragedia *Morayma*, de Martínez de la Rosa; el poema *Granada*, de Zorrilla; *El patio de los arrayanes*, de Francisco Villaespesa; etc. *Vid.* María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la Literatura* (Del siglo xv al xx). Revista de Occidente, Madrid, 1956).

El personaje se ha convertido en una estilización etérea y grácil equivalente a la salvación estética que Cervantes hace en *La Gitanilla* de la sociedad gitana.

En el fulgurante desarrollo de la composición, la aliteración del comienzo —líquidas y nasales— refuerza su efecto con la amplificación intensiva del sentido. Nosotros la puntuaríamos así:

“Yo me era mora, moraima, —morilla de un bel catar” ...

Las pausas indicadas por las comas se alían perfectamente con la expectación que provoca el término inminente puesto de relieve por el sufijo. Al ser temáticamente el mismo, esa repetición es doblemente intensiva: por su propia reiteración y por la ponderación expresada por el sufijo, como hemos dicho. La pausa tras *moraima*, doblemente prolongada (por la coma y por la cesura o final de verso, tanto da), habría de tener lógicamente tras esa cima expresiva que es *morilla* una distensión que viene dada por el complemento “de un bel catar”, puente tendido entre la efusión con que comienza el romance y la narración que sigue: “cristiano vino” ...

Si nos fijamos ahora en los términos, veremos que al positivo *mora* sigue el híbrido de tema romance y sufijo árabe (*moraima* o *moraina*) como una llamarada de la imaginación genuina del personaje que habla y se contempla a sí mismo, seguido a su vez del diminutivo castellano como una llamada a la imaginación de quien pueda contemplarla con ojos que no son los de su mundo árabe, ya que el seductor es un cristiano<sup>19</sup>. Progresivamente, pues, el personaje se va aupando en sucesivos escalones cada vez

---

<sup>19</sup> Nada tenemos que decir en contra de las posibles interpretaciones literarias, como la de J. M. Solá-Solé (En torno al romance de la morilla burlada, *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, págs. 136-146) o la de J. M. Aguirre (*Moraima y El prisionero. Ensayo de interpretación*, en *Studies of the spanish and portuguese ballad*, Londres, 1972, págs. 53-72), pero sí contra la afirmación de Solá-Solé que hace de *moraina* “una forma diminutiva árabe... del romance «morena», o sea, por lo tanto «morenilla»” (pág. 137), con evidente desconocimiento de su significado: diminutivo de *mora*, y no de *morena*, es decir, como si dijéramos ‘*morita*’, y con evidente ignorancia del significado de *moreno*, -a, como ya pusieron de manifiesto Francisco Yndurain (Sobre el sufijo “-ezno”, *Archivo de Filología Aragonesa*, IV, 1952, págs. 195-200) y Yakov Malkiel (Old spanish *judezno*, *morezno*, *pecadezno*. *Philological Quarterly*, XXXVII, 1958, págs. 95-99).

más altos —mora, moraima, morilla, de un bel catar— hasta ofrecerse como desde lo alto de una torre a la admiración de los siglos futuros. Los restantes rasgos que en el mismo romance existen de este mundo dual, híbrido, dan fuerza a nuestra interpretación haciendo posible que coexistan moraima o moraina y morilla o morica, según las versiones del mismo, como coexisten la almejía y el brial, permitiendo que se fundan esas dualidades en un estrecho abrazo final.

Los dos primeros octosílabos es un auténtico grito con que el autor quiere golpear de lleno al lector u oyente. Éste se siente arrojado de cabeza en el dramatismo del mundo de la protagonista sorprendida en su inocencia virginal aludida imaginativamente por los diminutivos. Tras el forcejeo del diálogo, el romance acaba en una definitiva llamada a la imaginación que, como el corazón de la heroína, queda abierta de par en par a una aventura inefable.

En cuanto al proceso seguido para llegar a la constitución del término moraima-moraina creemos que es el siguiente, a saber: siguiendo una trayectoria de funcionamiento exactamente en sentido contrario a como se procedió para la formación de los, en este caso, numerosos ejemplos de diminutivos con tema árabe y sufijo romance, si bien ahora es un tanto más complejo. En efecto, sobre la base del tema romance el hablante trata de injertar un indicador diminutivo árabe; para ello tiene que adaptar al sistema lingüístico castellano los elementos que toma en préstamo del árabe. Si la operación se realiza sobre la base de partida de los sustantivos en *mim* el hablante castellano no solo se apropiará de los correspondientes elementos vocálicos característicos del diminutivo árabe, sino también de la apoyatura consonántica, conjunto que adiciona al tema romance de acuerdo, como decimos, con su propio sistema lingüístico. Tal es nuestro caso, dando lugar a auténticos sufijos funcionales, de una manera parecida a los no pocos ejemplos de que hemos hablado en nuestro libro *La lengua que hablamos. Creación y sistema* con respecto al español actual.

La penuria por ahora de ejemplos que pudieran ilustrar el procedimiento no debe ser obstáculo para reconocer la validez —si es que la tiene— del mismo, de la misma manera que quien es madre de un solo hijo no por ello tiene disminuida la nota de la maternidad con respecto a otra mujer con numerosa prole.

Otro problema es el de los avatares que presidieron y favorecieron la formación y propagación de aquellos romancismos en árabe y el de estos arabismos en castellano, así como las confluencias con otras terminaciones de diverso origen.

La realidad es que nos hallamos frente a uno de los más oscuros y también más apasionantes problemas de la historia del castellano. Somos conscientes, repetimos, de las dificultades que entrañan su solución, la falta suficiente de testigos que vengan en apoyo de nuestra casi exclusivamente intuición. Prácticamente de ninguna ayuda nos han servido libros ya clásicos como los de Arnald Steiger<sup>20</sup> y Eero K. Neuvonen<sup>21</sup>, ni tampoco las calas del más próximo de Juan Martínez Ruiz<sup>22</sup>, que por su contenido hacía esperar más halagüeños resultados. Por su parte, los viejos tratados filológicos ponían al descubierto a veces mezcolanzas de términos agrupados por semejanza de la terminación, independientemente de su origen, que sí puede ser importante y operante en determinados casos en la conciencia lingüística del hablante, está ahora fuera de lugar. Entre estos libros, hace figura señera el de Don José Alemany Bolufer<sup>23</sup>, cuyas palabras al efecto transcribimos:

“II. AINA, paroxítono. Tenemos este sufijo en algunas voces, casi todas del lenguaje familiar o de germanía, formando substantivos femeninos derivados de otros substantivos, como *azotaina*, *chanzaina*, *dulzaina*, *floraina*, de azote, chanza, dulce y flor. También en *colaina*, *chanfaina*, *durindaina* y *garambaina*, de primitivo no averiguado.

*Tiritaina* es onomatopéyico. *Vaina*, del lat. va-

---

<sup>20</sup> Arnald Steiger, *Contribución a la fonética del hispanismo-árabe y de los arabismos en el iberorrománico y en el siciliano*. R. F. E. Anejo XVII, Madrid, 1932.

<sup>21</sup> Eero K. Neuvonen, *Los arabismos del español en el siglo XIII*. Helsinki, 1941.

<sup>22</sup> Juan Martínez Ruiz, *Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada (siglo XVI)*. Lingüística y Civilización. C. S. I. C. Madrid, 1972.

<sup>23</sup> José Alemany Boluffer, *Tratado de la formación de palabras en la lengua castellana. La derivación y la composición. Estudio de los sufijos y prefijos empleados en una y otra*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1920.

*gīnam*, del que también procede *vagina*; *plantaina*, de *plantaginem*, que también ha originado *llantén*. *Dulzaina*, instrumento músico, en b. lat. *dulciana*, del cual parece metátesis, y *polaina*, del fr. *pulaine*, si no es también metátesis de Polonia. *Guindamaina* es compuesto de *guindar* y *amainar*. De origen árabe son *aljofaina*, al lado de *jofaina*, y el adj. *zaino*, *zaina* (الزفينة), *alchofaina*, y *خاين* (*jaino*). *Zaina* = bolsa, del ant. alto al. *zaina*" (página 10).

En la situación actual del problema, tal como nos lo encontramos nosotros, dos conceptos vienen a poner punto final al mismo con claridad meridiana: la rareza del sufijo y su valor de refuerzo expresivo, como dice Manuel Seco:

"AINA: Este raro sufijo se encuentra tan sólo lexicalizado, en *tontaina*: «Es un primo alumbrao y un tontaina», II, 1.044; «Paulino es un *tontaina* de un calibre que asusta», III, 1.126. Aunque la Academia define esta voz simplemente como «persona tonta», es evidente que el sufijo supone un refuerzo expresivo"<sup>24</sup>.

En efecto, el sufijo es raro, como dice Seco, no sólo por la escasez de términos, sino también por lo difícil que ha resultado ver con claridad su origen. En cuanto a la expresividad, no hace sino manifestar aquella que tuvo —y a veces perdió— en otros tiempos. Por ello se hará imprescindible que consideremos formas árabes que no pasaron al castellano, como la palabra mencionada por Arnald Steiger, *tuáyna* 'higo de comer menudo' (pág. 371), y aquellas otras que han sido conservadas —y mencionadas ya— como arabismos. No debe pasarse por alto ni la época en que parece descubrirse la fijación de algunos de estos términos ni despreciarse el hecho de que no pocos de esos términos son andalucismos y vocablos germanescos<sup>25</sup>, lo que viene a delimitar ciertos campos léxicos en los que tal vez convendría ahondar. Y quizá no ya en campos semánticos distintos, sino en empleos di-

<sup>24</sup> Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*. Alfaguara. Madrid-Barcelona, 1970, pág. 122. También consigna la forma *sosaina*, pág. 507.

<sup>25</sup> Cf. *Romancero de Germania*. Antología. Selección y estudio preliminar de José Hesse. Taurus Ediciones. Madrid, 1967.

ferenciados de lengua, a saber: la lengua poética, pues, en efecto, es aquí donde hasta ahora hemos encontrado el único ejemplo que viene en refuerzo de nuestro moraima-moraina. Lo tenemos en el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz<sup>26</sup>, en la estrofa 1.233 a. Se trata de la forma *dulçema* en grafía de Cejador<sup>27</sup>, y *dulcema* en la de Corominas<sup>28</sup>, aunque también éste recoge la grafía dul-

<sup>26</sup> Puede verse la edición y notas preparadas para Clásicos Castellanos por Julio Cejador y Frauca, Espasa-Calpe, S. A. 2 vols., 4.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1941, vol. II, pág. 141. Y especialmente la edición crítica de Joan Corominas. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1973, pág. 462, segunda columna, y pág. 464, primera columna.

<sup>27</sup> "*Dulçema* en S, por la *gayta* de G y T. Debe de ser la dulzaina, flauta dulce, como se usa en casi toda España y la usaron mucho los moros, de quienes dice Cervantes (Quij., 2,26) que usan "un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías". Figura, según esto, en las miniaturas de las *Cantigas* (RIAÑO, f. 50, n. 4). Es casi igual á la gaita ó *rhaita* que traen G y T por *dulçema*, y que hoy usan los moros, diferenciándose sólo en la forma del pabellón (esférico en las *Cantigas*, en pabellón en la gaita moderna). Nótese que, tanto en la *dulçema* del Códice Alfonsino como en la gaita mora actual, hay luego de la caña de la embocadura una rodaja de cuerno, para apoyar los labios cuando se toca muy fuerte. La caña de la embocadura de la gaita mora es un tubo de metal, donde se ata con hilo fuerte un trozo de un junquillo que crece en los ríos africanos, y que es el que propiamente engendra el sonido. Acompañanla siempre del atabal ó de la derbuqa: con el atabal, en los cortejos de boda y en las fiestas de los santos; con la derbuqa, en las cofradías religiosas de los jhamadjas y aisaguas. La *gaita* gallega, de todos conocida," ... Cejador, *op. cit.*, vol. II, pág. 141, nota.

<sup>28</sup> "Para la *gaita* y el origen antiquísimo de su nombre, *vid.* D C E C s. v. Mz. Pidal cree que el *dulcema* de S es rectificación del poeta en su segunda versión, y así creo será, pero no me decido a admitirlo en el texto por ser forma algo sospechosa de errata de copia en vez de *dulceina* o *dulçaina*, por más que una forma *dulcemel* exista en tiempos posteriores, pero es variante alterada por una etimología popular, que fácilmente podría coincidir en parte, por casualidad, con un mero error de lectura de S. *Axabebe* suele explicarse como una especie de flauta morisca hecha de caña, pero en el único lugar donde me consta el uso del vocablo, que es en Sóller (Mallorca), *xabebe* fue, hasta la infancia de I. Rullán, una especie de zambomba (v. nota de este erudito en el *Bol. de la Soc. Arqueol. Luliana*, hacia 1895); se comprende así la definición abreviada y mal entendida «(flauta) morisca de caña». *Albogón* 'gran flauta o albugue de siete agujeros'; cf. el grabado coetáneo que reproduce Li." (Corominas, *op. cit.*, págs. 462-464.



gema<sup>29</sup>. Para mayor información acerca de la palabra dulzaina, podrá consultarse el Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana de J. Corominas<sup>30</sup>, el de Autoridades<sup>31</sup> o los libros más específicos, aunque no por ello más clarificadores, como el Diccionario de la Música de la Col. Labor<sup>32</sup>, el Diccionario téc-

<sup>29</sup> "1233 a gaita G T C: *dulçema* S Liz Mz Pi". Corominas, *op. cit.*, pág. 477.

<sup>30</sup> J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Editorial Gredos, S. A. 4 vols. (reimpresión), Madrid (s. a.) (Primera edición, Berna, 1954).

Bajo DULCE ... "*Dulzaina* [duçaina, h. 1400, Canc. de Baena, 198; *dulzaina*, 1607, Oudín; 1615, D. Quijote], tomado (lo mismo que el cat. *dolçaina*, it. ant. *dolzaina*) del fr. ant. y med. *douçaine* (s. XII-1500: Tobler II, 2048 b; F E W), id.; en J. Ruíz, 1233 a S se halla *dulçema*, como nombre de instrumento musical (reemplazado por *gaita* en G y T), que pueda representar la pronunciación tardía del fr. *douçaine* como *doucène* (comp. oc. *dossena* en 1480: F E W III, 175a), comp. M. P., Poes. Jugl., 68; empleo figurado *dulzaina* 'dulce malo'; *dulzaino*, *dulzainero*. *Dulzarrón*. *Dulzón* ...

"*Dulcemele* 'salterio' [Acad. ya 1843], parece ser el lat. *dulce mele* 'miel dulce' por lo agradable de su sonido (la Acad. propone el gr. *μελος* 'melodía', pero así no explicamos la -e y resulta algo extraño este híbrido), comp. *dulcema*, variante de *dulzaina*" ...

<sup>31</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Edición Fac-símil. Editorial Gredos, S. A. 3 vols. Madrid, 1969:

"DULZAINA, s. f. Instrumento músico, à manera de trompetilla. Usase en las fiestas principáles para bailar: tócase con la boca, y es de tres quartas de largo, poco mas ò menos, y tiene diferentes taladros en que se ponen los dedos. Parece en la figura à lo que oy llamamos Fláuta dulce. Usaron mucho los Moros deste género de instrumento, y aun oy se usa mucho en los Reinos de Murcia y Valencia. Su etymología procede de la dulzúra de su sonido, ù de la palabra *Dulciana* con que en la baxa Latinidad nombraron à cierto instrumento Músico de estas mismas circunstancias. Cerv. Quix. tom. 2. cap. 26. Porque entre Moros no se usan campánas, sino atabáles, y un género de *dulzainas*, que parécen nuestras chirimías."

<sup>32</sup> *Diccionario de la Música*, I. Labor. Barcelona, 1954, págs. 769 y 770:

"*Dulcemel* o *dulcema* (lat. *dulce-melos*, al. Hackbrett, fr. *tympanon*, it. *salterio tedesco*, ing. *dulcimer*). Llámase así a un determinado tipo de → SALTERIOS que, en lugar de puntearse con plectro o con los dedos, se tocan golpeándose con unos macillos. Tanto el D. como el salterio, son los ascendientes remotos de los → PIANOS Y CLAVES. El D., originario de Asiria y Persia, emigró de estas tierras del Oriente Medio en tres direcciones: hacia el Oeste europeo, encontrándolo ya en el S. XII representado en España (en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela); hacia Turquía y Hun-

nico de la Música, de Felipe Pedrell<sup>33</sup>, la Gran Enciclopedia de

gría (usado todavía por los gitanos con el nombre de → ZIMBALOM o CIMBALOM); y hacia China con el nombre de → YANG KIN. Este instrumento gozó especialmente de gran favor en Europa durante los ss. XVII y XVIII, y muy especialmente cuando, a principios del s. XVIII, apareció un tímpano de grandes dimensiones llamado → PANTALEON. En España se llamó tímpano (y también cémalo, aunque menos frecuentemente), y a menudo lo encontramos empleado por nuestros compositores de «tonadillas líricas» en el s. XVIII, con Blas de Laserna, L. Mison, etc. También es corriente encontrar aplicado el nombre de D. a ciertas → ZÍTARAS pulsadas con los dedos.

"*Dulce melos* (del lat. = sonido dulce). Nombre medieval latino del → DULCEMEL, pero alguna vez se halla este nombre en documentos de la Edad Media (año 1400) en forma que parece referirse a un *dulcimer* provisto de teclado, y con una extensión cromática de 3 a 4 octavas. Parece también que este instrumento era de forma triangular, y que las cuerdas eran percutidas mediante pequeñas planchuelas de madera, colocadas al extremo de las teclas. Pudiera, pues, tratarse quizá de un tipo de manicordio o clavicordio primitivo, o bien de un remoto precursor del piano.

"*Dulzaina*. 1. Nombre antiguo español (siglo xv) de los → ORLOS o DOBLADOS.—2. Nombre un tanto vago y general de instrumento popular español de tipos muy diversos, especie de → CARAMILLO, ZAMPOÑA, etcétera, llamado en catalán y valenciano *dolzaina*, *donsaina* o *donzaina*, y también *gralla*; en otras regiones, *gayta zamorana*, etc. Son instrumentos populares, especie de oboe pastoril, alegre y chillón, y se usan, en general, acompañados de tamboril o tamborete en el norte y levante de España, para acompañar las danzas y aires populares, mientras que en el sur se prefiere la guitarra y las castañuelas. Algunos son tipos de D. para ser tocados con una sola mano; otros, en cambio, como la gralla, ha sido perfeccionada, evolucionando hacia los típicos → TENORA y TIPLE de las coblas de sardana."

<sup>33</sup> Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la Música* (2.<sup>a</sup> ed.), Isidro Torres Oriol, Barcelona (s. a.), pág. 145:

"*Dulzaina*. Es instrumento antiquísimo y se cree de origen semítico. Según el célebre Al-Farabí, es un género de TIBIA ó FLAUTA agudísima llamada *Surnâi*, cuyo nombre significa *instrumento de fiesta ó bodas*. Otros creen que esta DULZAINA es el mismo instrumento llamado en árabe DUSAI ó DUFAl, pero todos convienen en que el llamado en catalán y en valenciano DOLSAINA, DONSAINA o DONZAINA es el chillón y regocijador instrumento popular, especie de oboe campestre, que se oye en las fiestas de los pueblos de España, acompañado casi siempre del tamboril, y que en algunas partes suele llamársele, vulgarmente, GAITA ZAMORANA.

"Según Vander Straeten, dicho instrumento es el antiguo bajón, empleado como bajo de oboe. Este bajón (*basson*, *son bas*, sonido bajo) tenía un timbre dulce y velado, de aquí el término *Dulcine*, *Dulcián*, *Dulcino* ó *Donçaine*, tomado del latín *Dulci sono*. Clasificada entre los instrumentos de lengüeta, la *dulzaina*, llamada todavía *Tenor de Oboe*, ha sido confundida con una especie de *Flauta dulce* y también con una especie de *VIELLE*. Había semi-dulzainas, etcétera,

la Región Valenciana<sup>34</sup> e incluso el abigarrado libro del P. Patrocinio García Barriuso<sup>35</sup>. En efecto y a pesar de todo, no creo que se tengan ahora nociones mucho más claras y precisas que hace algún tiempo acerca del origen del instrumento, su nombre, similitud y diferencias con otros instrumentos con los que se ha confundido y cuya única diferencia puede haber sido solo de nombre o fundada en modalidades accesorias, etc.,

---

toda una familia entera de distintos tamaños. El más pequeño de la familia se llamaba en alemán *Singel-Kortholt*.

Entre los registros de los órganos antiguos solían figurar á la vez el *Dulción-fagote* de 16 pies y el *Dulción-oboe* de 8 pies. En la *Prattica di Musica* de Zacconi se mencionan *Dolzaine con chiavi* y *Dolzaine senza chiavi*, entendiéndose que la *Dolzaina* sin llaves era el gran oboe usado todavía durante los siglos xv y xvi. Véase, á continuación, el modelo del gran oboe.

La longitud de este instrumento, comprendiendo la lengüeta, era muy demesurada, y su extensión de catorce notas, *re* á *la* la parte grave del pentágrama de la clave de *fa* á la central de la de *sol*. Aplicábanse, especialmente, los variados nombres de *DULZAINA* al oboe-tenor.”

<sup>34</sup> *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. IV, pág. 51:

“*DOLÇAINA*. Instrumento músico de madera, semejante al óboe o a la chirimía, aunque más reducido y de tonos más altos, cuyo sonido se produce por la expulsión de viento. En los antiguos órganos españoles tenía su representación con los “Orlos” y los “cromornos”. Se estima que su introducción en el País Valenciano se debe a los árabes, quienes pudieron tomarlo de los judíos, ya que constan antecedentes de su remoto empleo en las solemnidades semíticas, especialmente en fiestas y bodas. Aparece mencionado en la Crónica de Jaime I. Su uso está muy extendido en el antiguo Reino de Valencia, donde, acompañado por el *tabalet*, es imprescindible en los festejos populares, entre ellos la *dansà*. Es palabra que, etimológicamente, procede del latín *dulcis*, probablemente a través del francés antiguo *douçaine*, por alusión a la dulzura de los sonidos que emite el instrumento. Su pronunciación se ha corrompido en algunas zonas del país al transporte de *l* por *n*, con lo que suele decirse *donsaina*. Hay poblaciones costeras donde se llama a este instrumento *gralla* y en las comarcas morellanas, *xular*. La expresión *Color de dolçaina* se refiere al color amarillado, semejante al de la madera de que está hecho el instrumento. El refrán *El cavall corredor, en sentir la dolçaina, ja renilla*, alude a los animales que participaban en las *corre-gudes de joies*, las cuales se iniciaban al toque de *dolçaina*; normalmente, el caballo, al oírlo, se impacientaba, por lo cual el refrán se aplica a cualquier tipo de impaciencia. En las comarcas meridionales del país se le denomina *xaramita* (R. B. L./J. C. B.)”

<sup>35</sup> Padre Patrocinio García Barriuso, *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Publicaciones del Instituto General Franco para la investigación hispano-árabe. Serie sexta, n.º 4. Artes Gráficas Boscá, Larche, 1941.

Sin embargo, y con todas las prevenciones, si tuviéramos que aventurar una etimología nos inclinaríamos por un origen árabe, algo así como \**du-lsayna* 'el que tiene la lengua', dado el carácter especial del sonido de dicho instrumento y el valor que todo lo oral tiene en la idiosincrasia del mundo árabe. La coincidencia fonética favoreció posteriormente la explicación etimológica popular haciendo intervenir el étimo de dulce, tanto en español como en francés, y es curioso que mientras en español conservamos hasta tres parejas de músicos (una viñeta representa a dos músicos que tocan chirimías o dulzainas graves y las otras dos reproducen sendas parejas que tocan las más conocidas chirimías agudas) entre las 51 miniaturas de las ilustraciones de las Cantigas Alfonsíes que hacen sonar el instrumento en cuestión, son, en cambio, las documentaciones francesas las más antiguas, bajo formas como *douçaine*, *doucine*, *dolçaine*, *dolcine*, *doulcine*, *douchaine*<sup>36</sup>. Y como última digresión, deseamos llamar la atención a causa de la diferencia que todavía señalaba Cervantes, recogida por el Diccionario de Autoridades y repetida en la nota de Cejador, cuando dice "Porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas, que parecen nuestras chirimías", como si de esta forma nos quisiera indicar su preferencia por el empleo de un término, aunque el resultado parece haber sido precisamente el contrario.

Volviendo a la forma *dulcema*, creemos que no haya duda acerca de su legitimidad, ya que en primer lugar cabría interpretarse como una grafía cuya e encerrase en la pronunciación el diptongo ei o ai, a poco que se conozca la imprecisión de la pronunciación vocálica árabe, en especial en el occidente, como sucede en la actualidad. Este tipo de monoptongación era frecuente en el árabe hispano. La grafía propuesta, *dulcema*, encerraría, pues, otra más explícita, *dulceima* o *dulzaima*, perfectamente coherente

<sup>36</sup> Cf., por ejemplo, Théodore Gérold, *La musique au Moyen Age. Les Classiques français du Moyen Age*. Champion, éditeur, Paris, 1932, págs. 371, 373, 396, etc. Asimismo puede verse cualquier diccionario manual, como el de R. Grandsaignes d'Hauterive, *Dictionnaire d'ancien français. Moyen âge et Renaissance*. Larousse, Paris, 1947, o el *Dictionnaire étymologique de la langue française*, de Bloch et W. von Wartburg. PUF, 3.<sup>e</sup> éd. Paris, 1960.

entre sí, y con dulceina y dulzaina, sin tener que recurrir al con- sabido refugio de las erratas de copia. Tal vez, y ya puestos a rizar el rizo, la forma *dulcemel* podría deberse a un refuerzo del sufijo romance, aunque, en este caso, parece más lógica la expli- cación de Corominas atribuyéndola a etimología popular. Es en esta, precisamente, en la que se sostiene la creencia lingüística del hablante al suponer que sobre un tema romance se injerta el sufijo árabe, haciendo a dulzaina, instrumento músico, igual, funcional- mente, al vocablo dulzaina, -o, donde verdaderamente el híbrido está formado a base de un tema romance y un sufijo árabe. Ope- racionalmente son iguales.

Pero si, decíamos, que tal vez dentro de la creatividad lírica dulcema era acaso el único ejemplo que podíamos aportar en apoyo de moraima, en ese fabuloso mundo de la expresividad do- méstica, que tantas formas diminutivas ha propiciado en castella- no, hemos topado con un inconfundible término híbrido resultante de un tema romance y nuestro sufijo árabe. Nos referimos a *furayma*. He aquí el texto, tal como nos lo proporciona Harvey<sup>37</sup>:

- 1 تَرِي اِنْ يَكُنْ يَنْبَغِ وَاِنِّي نَفْنَدِرْ كَلُو الَّذِي تَعْمَلْ عَنِّي فَشَغَلِ
- 2 الصَّلْحِ وَاِحْبَسْ هَذَا الْبَرَّ عَنِ التَّهْمِ . . . اِنِّي مَعَ مَبْهَمِ
- 3 اِنْ الصَّلْحَانَ عَمَلْ مَرِصِي مِنْ شَغَلِ الصَّلْحِ اِلَى الشَّقْرِطَرِي اَفْرِ
- 4 نَقْرًا : ثُمَّ تَكُونُ اَعْبِي الَّذِي تَغْدَارُ حَمَلِ هَذَا هُوَ يَحْمَلُكَ
- 5 وَحَدَا بَطْزِ مِنْ عَسَلِ شَرِبْدِ وَوَحْدَا فَرِيْمَا مِنْ صَكْرِ فِي
- 6 مَتَهْمَلِ لَطْرُقِ اِقْبَضْهُ مَعَ الْهِنَا بَلْنَطْدِ وَعَصِي اللّٰهُ يَحْطِكُ
- 7 صَفْرَ طَيْبٍ وَيُرِدُّكَ لِدْرِكِ بَخَيْرِي كَمَا تَحِبُّ وَلزَيْدِ اللّٰهُ
- 8 السَّلْمِ عَلَيْكُمْ جَمِيعِ وَرَحْمَتُو اللّٰهِ وَبِرَكَتِهِ مِنْ بَنِي رِظَا

<sup>37</sup> L. P. Harvey, The arabic dialect of Valencia in 1595. *Al-Andalus*,

Y ahora parte del texto en que se inserta el comentario en inglés del mismo Harvey<sup>38</sup>:

“*Vocabulary.*

Items of lexical interest in this text are of two kinds (a) Arabic words enjoying especially frequent currency in Spain, or current with characteristic acceptations, and (b) loan-words from the Romance languages.

Of the first type are the words *jidmī* خدمي «cutlass» (R<sub>5</sub>, et *passim*) *qata'ā* قطعا «money» (R11; R14) *furayma* فریما «piece» (V5) (this is, of course, a semitic diminutive of a Romance root), and perhaps one should add the vulgar abbreviation *niş* نص (R13) for نصف. All these words will be found in Dozy's *Supplément aux dictionnaires arabes*.”

Si la palabra *furayma* la consideramos a la luz del documento que transcribe Juan Martínez Ruiz<sup>39</sup> referente a un secuestro de bienes llevado a cabo en Granada el 24 de mayo de 1562, en el que se citan “diez y siete formas llenas de açucar, digo veynte llenas e dos vazías, puestas en sus alcaduçes”, nos encontraremos frente al positivo de aquel derivado, término refrendado por el Diccionario de Autoridades<sup>40</sup>. El mismo autor en unas *Notas sobre el refinado del azúcar de caña entre los moriscos granadinos. Estudio Léxico*<sup>41</sup>, nos transportará al ambiente en que se

vol. XXXVI. Madrid-Granada, 1971, págs. 81-115. El término que nos interesa, *furayma*, se halla en la página 103 verso, línea 5.

<sup>38</sup> L. P. Harvey, *op. cit.*, pág. 95.

<sup>39</sup> Juan Martínez Ruiz, *Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada* (Siglo XVI). Lingüística y Civilización. C. S. I. C. Madrid, 1972, pág. 242.

<sup>40</sup> “FORMA. Se llama también el molde en que se vacía y forma alguna cosa: y por extensión se llaman asimismo forma algunas cosas de las que se funden, como el Pilón de azúcar.”

Sin duda en nuestro texto el derivado *furayma* está tomado en este último sentido, con lo que el sufijo desempeña una función altamente expresiva imaginativamente, como si hoy dijéramos “un piloncito de azúcar”.

<sup>41</sup> Juan Martínez Ruiz, *Notas sobre el refinado del azúcar de caña entre los moriscos granadinos. Estudio léxico. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XX, 1964, págs. 271-288.

emplean estas “formas o moldes de refinar el azúcar” (pág. 272), propias de un “oficio de tan honda raigambre hispanomusulmana” (pág. 273). Sin embargo y puesto que el término *furayma* aparece fechado en 1595 en Valencia, todavía puede sernos de más utilidad la lectura del libro de José Pérez Vidal<sup>42</sup>, en el que se nos describen operaciones, instrumentos y todo lo que rodea el cultivo y transformación de la caña de azúcar en el Levante español hasta hacer de ello una auténtica cultura, en que todos los elementos que en ella entraban, personas, cosas, manipulaciones, venían a constituir un todo entrañablemente unido. Pérez Vidal nos habla, por ejemplo, de la operación final o de la cristalización como de la culminación de todo un laborioso proceso:

“No es de extrañar que en este punto haya mayor claridad y precisión, porque las formas eran los utensilios más característicos de la industria azucarera, y la operación que en ellas se realizaba, la más llamativa, pues que convertía un espeso y anodino jarabe en un hermoso pan de azúcar.

”Por esta misma razón, tal vez se pueda explicar también, al menos en parte, que sea la forma el utensilio azucarero de que se conoce más antigua y repetida documentación” (pág. 75).

Sabemos, por consiguiente, quiénes eran los mejores alfareros, las características y tamaños de las formas, y así podríamos agruparlas en “grandes, medianas y pequeñas. Las grandes debían de ser las utilizadas para el azúcar de *una cuita* o cocción, esto es, para el azúcar bruto, y las pequeñas, para el último refinado” (pág. 76). “En Valencia, donde hubo mayor preocupación por obtener azúcar refinado, las formas, en proporción, debieron de ser menores que en otras zonas. Se apreciaban de modo más vivo y directo los gustos de mercados exigentes y se hacía todo lo posible por satisfacerlos” (pág. 77). Ello explica el número y variedad de dulces cuyo nombre nos ha sido conservado.

Pero íntimamente unido a la forma en este “trapicheo”, hasta el punto de que en los contratos se encargaba el mismo número,

---

<sup>42</sup> José Pérez Vidal, *La cultura de la caña de azúcar en el Levante español*. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, XV, C. S. I. C. Madrid, 1973.

se hallaba la *jarrica*, *tinajilla* o *porrón*, como se las llamó a partir del siglo xv, y en los cuales se introducía un poco las formas por su parte inferior para practicar la descarga o la purga. También en lugar de porrón se le denomina *cantarell*.

“Las formas diminutivas *jarrica*, que emplea Viciana; *tinajilla*, que anota Mayáns, y esta de *cantarell* corroboran la suposición, antes manifestada, de que las dos vasijas, tan emparejadas, de que venimos tratando, eran, comúnmente, más pequeñas en Valencia que en otras regiones. Todavía —sigue afirmando Pérez Vidal— veremos otros datos confirmatorios” (pág. 79).

Nada de extrañar tendría, pues, que la forma, a su vez, y aunque solo fuera por razones de uso y acomodo, de una parte, y por fundamento nocional, de otra, se mencionara con un derivado diminutivo con valor disminuidor, y dado que las personas que intervenían en dicha ocupación eran preferentemente o casi exclusivamente moriscas, nada de particular tiene que surgiese el término *furayma*, que, por otra parte, era exponente de esa especial expresividad que envuelve a tantos y tantos objetos domésticos, puesto que, en definitiva, todavía nos movemos dentro de un contexto familiar en este tipo de industrias, cuando lo son, ya que otras muchas veces no se trata más que de una de tantas operaciones caseras, como pueda ser el amasar el pan.

En la parte dedicada al léxico por Pérez Vidal, este define la forma como “Molde de barro cocido, de figura cónica y con un agujero en el vértice, empleado para elaborar los panes de azúcar” (pág. 148), y afirma que “en esta acepción no debe considerarse como cultismo; no lo es, desde luego, en valenciano ni en portugués; y no lo es tampoco en el español de Canarias ni en el de América; los primeros técnicos azucareros de Canarias fueron maderenses, y, a su vez, los primeros de América, canarios; en ambas áreas, *forma* tiene la condición de portuguesismo. Únicamente podría ofrecer el valor de cultismo en la zona azucarera andaluza, pero en ésta la terminología azucarera muestra claras influencias catalano-aragonesas o, si se prefiere, valencianas...; *forma* en el léxico azucarero andaluz, puede ser un tec-



nicismo llegado de áreas en que era popular; ya se ha visto el momento en que se pudo producir la introducción.

”En época, al parecer, relativamente reciente, se ha castellanzado en algunas áreas americanas, y así *horma* se emplea en Cuba y Perú, según el *Dicc. Acad.*, y en Venezuela y Colombia” (pág. 149).

Ese carácter, pues, popular en la región levantina contribuyó tal vez a la creación del término diminutivo, y el hecho es que procede de un texto de esa región, aunque es indudable que mientras se produce este fenómeno de hibridación el sufijo debió de ser funcional en toda el área morisca. Queda por ver —y a medida que surjan nuevos ejemplos lo iremos comprobando— la vitalidad de este fenómeno. En el espacio nada hay que, en principio, pueda contradecir que se haya tal vez creado a la sombra del procedimiento que dio lugar a los términos con raíz árabe y sufijo romance de modo que a medida que fue decreciendo este fue incrementándose el contrario, según iba en auge la reconquista de los reinos cristianos. En el tiempo las documentaciones parecen señalar como el momento más propicio el final del período árabe, desde la guerra de Granada hasta la publicación del bando del marqués de Carazena, por el que se ordenaba la expulsión de los moriscos, en 22 de septiembre de 1609, aunque es natural que resulte difícil precisar el momento de mayor creatividad. De lo que no cabe duda es de que el sufijo fue activo, aunque parece lógico también que algunos de los términos —en especial en tiempos modernos— son meras lexicalizaciones. La variedad de campos semánticos es razón que abona la vitalidad del procedimiento, así como los distintos planos de lengua —poética, laboral...— y funciones (nocionales, expresivas).

En resumen, creemos que el poner sobre el tapete esta cuestión viene a enriquecer nuestra lengua, para lo que nos ha servido de punto de partida la especial expresividad del diminutivo en el choque nocional y axiológico entre sus distintos elementos y la riqueza de funciones que, aunque brevemente expuesta, manifiesta el diminutivo en Ben Quzmán, ya se trate de derivados con sufijo árabe o romance, y responde a esa línea general de las lenguas y literaturas de la Península, desde las jarchas hasta nuestros días, las cuales se han desarrollado con una perfecta simbio-

sis entre ellas. Si el injerto unas veces se ha realizado sobre el tronco árabe (sidiello), es indudable que otras ha tenido lugar sobre el tronco romance (moraina, furayma), sufijo que bajo la terminación -aina sigue actualmente vigente, como se atestigua con un cortejo de términos que, aunque pequeño, no es menos expresivo, con valor despectivo unas veces (tontaina, sosaina, dulzaina) o significado colectivo otras (azotaina, tiritaina)<sup>43</sup>. Desaparecidas las circunstancias que favorecieron aquellos intercambios y presencia de los elementos de una lengua y literatura en las otras, apenas nos quedan algunos testigos de aquella bullente hermandad lingüístico-literaria, cuyo rastreo es, sin duda, apasionante en persecución de ese *garīb* o caza del vocablo raro<sup>44</sup>.

EMILIO NÁÑEZ.

---

<sup>43</sup> Cf. Emilio Nájuez, *La lengua que hablamos. Creación y sistema*. Ed. Gonzalo Bedia. Santander, 1973, pág. 45.

<sup>44</sup> Establecido con lo dicho este posible campo de investigación, no se piense, ni con mucho, que se agotan con estos sufijos las posibilidades de explotación. Recuérdense, sin ir más lejos, términos como chulamo, -a, que incitan a proseguir esta tarea.