

## I. LAS JARCHAS ROMANCES: CONSISTENCIA Y APERTURA

Armando LÓPEZ CASTRO  
Universidad de León

La experiencia del límite es un espacio humano y cambiante, que conserva la memoria de lo vivido y nos permite ir más allá de nosotros mismos. La nostalgia es la que estimula la apertura hacia lo posible, pues extralimitarse o romper los límites es el signo del hombre y del poeta. El converso Pedro Alfonso, cuya vida transcurre entre los siglos XI y XII, alude en la *Disciplina clericalis* a su doble vivencia cultural: "Cuando defendí el cristianismo puse mis palabras a nombre de Pedro: el que hoy tengo. Cuando expuse las ideas del adversario, para refutarlas, las puse en boca de Moisés, mi nombre anterior al bautismo". Antes de él y navegando también entre dos culturas, muchos poetas árabes se encontraron con antiguas canciones romances, escritas la mayor parte de ellas en dialecto mozárabe, al margen de las formas cultas en latín, y sobre las que se construía el resto de la muasaja ("siendo la jarcha lo esencial de la muasaja, conviene que sea compuesta lo primero de todo, y que a su metro y rima obedezca luego todo el poema, ajustándose a ese pie forzado", escribe el tratadista egipcio Ibn Saná al-Mulk, muerto en 1212). Las jarchas serían una prueba de la latencia viva y operante de la cultura popular, cuya tradicionalidad se impone a los poetas árabes y acaba por ser transcrita en sus muasajas. Y como sucede en todo proceso de reabsorción de una forma lírica por otra, en el que se da una evolución del romance al árabe coloquial, pasando por una mezcla de ambos, la jarcha da a la muasaja su métrica silábico-acental, desconocida por la poesía árabe, y recibe de ésta el tópico del amor cortés, ajeno al mundo latino y germánico. La existencia de una poesía romanceada arábigo-andaluza, tesis ya adelantada por Julián Ribera y que surge como grado intermedio entre la poesía árabe clásica y la poesía zejelesca, sólo es posible entenderla bajo la amplia tolerancia de los reyes Taifas en el siglo XI y dentro de una sociedad claramente bilingüe.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sobre los textos de las jarchas, sigo las versiones ofrecidas por A. Galmés de Fuentes en *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994. Tengo también en cuenta la numeración y variantes textuales hechas por E. García Gómez en *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 3ª ed., Madrid, Alianza, 1990. En cuanto a la bibliografía, además de la recogida por R. Hitchcock, *The Kharjas: A Critical Bibliography*, Londres, Grant and Cutler, 1977, remito a la de J. Mª Solá-Solé en su estudio *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 45-53. Refiriéndose a la integración de los hispanomusulmanes y los cristianos a lo largo del siglo XI, H. Pérès ha señalado: "El examen de los diferentes elementos étnicos que componen la población de la España musulmana nos deja, en conjunto, la impresión de un mosaico compuesto con bastante armonía en el que

Partiendo de esta situación de bilingüismo y teniendo en cuenta la preexistencia de las jarchas, atestiguada, entre otros testimonios, por la inconexión con el resto de la muasaja, por el arcaísmo del lenguaje y sus constantes manipulaciones, me fijaré en la persistencia de algunos rasgos expresivos que conforman su código poético, dando a la vez la transcripción vocálica de la jarcha y su versión en lenguaje moderno. La jarcha más antigua, anterior a 1042, dice así:

18  
 ¡Tant' amare, tant' amare,  
 habibi, tant' amare!  
 enfermeron welyos gayados,  
 ya duolen tan male.

18  
 ¡Tanto amar, tanto amar,  
 amigo mío, tanto amar!,  
 (que) enfermaron los ojos llorosos,  
 ya duelen mucho.

Esta canción de una doncella enamorada, recogida por el poeta para expresar su sentimiento respecto al personaje elogiado, revela, desde la interferencia lingüística que la constituye y propicia, una configuración del lenguaje poético, cuyo poder de significación autónoma radica en el juego o relación entre la consistencia de la fórmula y la libertad de la expresión individual. En general, signos como el énfasis de la repetición ("Tant' amare"), la irregularidad métrica de la cuarteta (8+7+9+6), la escasa complejidad sintáctica, pues lo que aquí predomina es la yuxtaposición, y la escasez de términos árabes, salvo el frecuente *habibi*, nos hacen pensar en una composición de tipo popular. Ahora bien, si la expresión artística es por naturaleza individual y no pide más que lo único, lo que aquí se produce es una superación o desbordamiento del tópico, ya que el motivo literario de los ojos enfermos de amor ("enfermeron welyos gayados"), traducen la pérdida de alguien querido. Con la rima independiente del tercer verso y la sutil variación del pasado ("enfermeron") al presente ("duolen"), lo que expresa el lenguaje poético es la resistencia del poeta a renunciar a un amor que perdura en el recuerdo, de ahí la interpretación de *gayados* como llorosos, dando así al poema un matiz fuertemente elegíaco.<sup>2</sup>

---

apenas se advierte algún tono contrastado. Y es que estos elementos tienden a una fusión cada vez más estrecha", en *Esplendor de Al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 287.

<sup>2</sup> En cuanto a la alusión a Abū Ibrāhīm Semūel en la tercera estrofa, que hace referencia al célebre Samuel ibn Nagrella, visir de los reyes Habūs y Bādīs de Granada, pueden consultarse, entre otros, los estudios de J. M<sup>a</sup> Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada hebraicoespañola*, Madrid, CSIC, 1940, pp. 71-77; y de Y. Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid, Altalena, 1981, pp. 25-27. Respecto a la explicación del término *gydš* del tercer verso, en el que se aprecia la pérdida de *waw* ante vocal *a*, frecuente tanto en castellano como en los dialectos mozárabes, soy partidario de la interpretación ofrecida por A. Galmés (*Las jarchas*

El motivo del alba o separación de los amantes al amanecer, que aparece ya en la poesía preislámica, reaparece en la lírica popular árabe y pertenece a uno de los géneros más antiguos de la lírica en lengua romance, ofrece ejemplos significativos en las jarchas. De las tres albas presentes en las jarchas romances, cuya tradicionalidad viene asegurada por el tópico de la aurora que interrumpe los amores, por aparecer en boca de mujer y por la presencia léxica del *bel fogore* con que se califica al alba, habría que destacar la jarcha que aparece en la muasaja de Ibn al-Mu'allim, perteneciente a la primera mitad del siglo XI

## VII

¡Vey, yá çahhára!  
Alba qu' está con bel fogor(e),  
can(d) vene vade amor(e).

## VII

¡Vete, oh hechicero!  
Alba que está con (tan) hermoso fulgor,  
cuando viene se va el amor.

Dado que la confusión de *m* y *b* es resultado de cierta oralidad, no es necesario corregir (by) por (bn) *ven* en el primer verso y se puede interpretar (bdy) por *vade* y no por *pide* en el tercero, pues la conservación de la *-d-* intervocálica es un signo arcaizante. En cuanto a la repetición del tópico *bel fogore*, tanto el arcaísmo léxico de *bel*, pues sería difícil considerarlo un provenzalismo dentro de la lírica mozárabe, como el de *fogore*, donde conciben la concordancia de la *f-* inicial, la vocalización de la *l* implosiva (*fogõre* < *fùlgore*), lo que haría bastante difícil la aparición de un rom. *fogor* derivado de *fõcus*, y la conservación de la *-e* final, apuntan a una composición de tipo popular, según muestran el término árabe del primer verso en forma de vocativo acusativo ("çahhára"), que aparece desligado de los dos restantes, y la irregularidad del trístico (5+9+7), que es el estribillo por excelencia del villancico popular.

Esta jarcha, lo mismo que la LVIII, representa una clásica alba, en la que la llegada del amanecer perturba la unión de los amantes. A diferencia de las albas provenzales, a las que hay que entender como un género constituido dentro del marco del amor cortés, donde la dama es casada y la separación de los amantes viene dada por el recelo del marido, de ahí la aparición del vigía, amigo del galán, que anuncia el amanecer y el fin del amor, en la jarcha cuenta más la situación erótica que los límites impuestos por el género, lo cual guardaría una correspondencia con su irregularidad. Porque frente a los géneros líricos definidos por una estructura métrica determinada, el alba es un género métricamente libre, caracterizado en

---

*mozárabes*, Opus Cit., p. 57), quien interpreta *gydš* como *gayados* ("llorosos"), derivado a su vez de *guaya* ("lloro"), a la de R. Lapesa, quien propone la forma *nidios* ("brillante"), a partir de la evolución fonética nítidu (cfr. su artículo "Sobre el texto y lenguaje de algunas jarchas mozárabes", BRAE, XL (1960), pp. 53-65, por estar más de acuerdo con el tono quejumbroso de la muasaja y de algunos villancicos castellanos.

cambio por su contenido, por la situación que representa o pone en escena: la identificación o separación de los amantes en el límite del día.<sup>3</sup>

Las celebraciones del solsticio de verano, conocido popularmente como día de San Juan, eran compartidas por moros y judíos, lo que sugiere su carácter ritual no cristiano. En la jarcha XXV, la costumbre de quebrar lanzas en el día de la "Ansara" o "sanjuanada", que se hacía en honor de una dama, está simbólicamente asociada a la renovación primaveral y revela un alto sentido erótico

XXV  
¡Albo día, este día,  
día del- 'ansara, haqqá!  
Vestirey mieo al-mudabbaj  
wa-našuqq-r-rumha xaqqá.

XXV  
¡Albo día, este día,  
día de la sanjuanada, en verdad!  
Vestiré mi brocado  
y quebraremos lanzas.

Según las costumbres moriscas, los árabes españoles eran muy aficionados a los juegos de "lanzas y cañas", propios de los torneos medievales, lo que tal vez explique el elevado porcentaje de términos árabes en el poema. A lo largo de la poesía amorosa de tipo caballeresco, que no es más que una variante de las relaciones de vasallaje, el modo de expresión aparece sujeto a un rígido convencionalismo. En efecto, su carácter artificioso, que viene dado, entre otros recursos, por la correspondencia de rima en la cuarteta octosilábica ("haqqá - xaqqá"), la conservación del diptongo tanto en la primera persona del futuro románico ("Vestirey") como en el posesivo ("mieo") y los frecuentes arabismos léxicos (" 'ansara", "haqqá", "al-mudabbaj", "wa-našuqq-r-rumha xaqqá"), prueba, en este caso concreto, que la jarcha es más resultado de la imitación directa de una muasaja árabe que de la preexistencia de un poema popular en romance. Tomando el tema tradicional de la "sanjuanada" y el molde de la cuarteta octosilábica, el ciego de Tudela, muerto en 1126, ha compuesto una jarcha sobre la

<sup>3</sup> Comparada con la poesía moderna de tipo silábico, la versificación primitiva en la Edad Media se muestra amétrica e irregular. Refiriéndose a ella, P. Henríquez Ureña ha señalado: "Al leer la poesía española medieval, la escrita hasta fines del siglo XIV, desde luego advertimos que nunca ofrece absoluta regularidad silábica, absoluta precisión métrica, comparable a la de los poetas modernos, sino diversos grados de irregularidad, de fluctuación, que se escalonan desde la relativa anarquía del *Cantar de Mio Cid* hasta la unificación artificial de Berceo", *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología Amado Alonso, 1961, p. 20. En cuanto a la perduración de albas y alboradas como canciones populares dentro de la tradición lírica, véase el amplio ensayo de Edward M. Wilson, "Albas y alboradas en la península", en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 59-105; y de A. Galmés de Fuentes, "El tema de la albada", en *El amor cortés en la poesía árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 40-44.

celebración en Al-Andalus de la famosa “noche de San Juan”, donde la inclusión de términos árabes en los finales de verso y su frecuencia en la rima de consonancia perfecta revelan más bien una tradición de escuela poética. Los numerosos arabismos en la rima parecen indicar una técnica ajena a la espontaneidad de la poesía popular, un juego deliberadamente regularizador, seguido y practicado por los autores de las muasajas.<sup>4</sup>

La tendencia original del árabe hacia la superstición y la hechicería dejó su huella en la literatura arábigo-andaluza, como *El collar de la paloma*, escrito por Ibn Hazm de Córdoba a comienzos del siglo XI y en el que encontramos algunas referencias a los agüeros. En la jarcha 2, escrita por Judá Ha-Leví, tal vez la personalidad más importante en el tránsito del siglo XI al XII, lo que destaca es la pregunta que la joven enamorada dirige a la maga o adivina, interesándose por la llegada de su amado

2

Garre, si yes devina  
e devinas bi-l-haqq,  
garr-me: ¿Cánd me vernad  
mon habibi Ishaq?

2

Di, si eres adivina  
y adivinas en verdad,  
dime: ¿Cuándo me vendrá  
mi amigo Iṣḥāq?

Los manuscritos O<sub>1</sub>, S, C<sub>1</sub> y F, que son los que recogen la jarcha entera, ofrecen distintas variantes e interpretaciones, sobre todo por lo que se refiere al primer verso. De las tres lecturas propuestas por E. Alarcos (“Gar, ši yeš devina”), R. Lapesa (“Gare, ¿šoš devina?”) y D. Alonso (“Garreš yeš devina...”), me atengo a la primera tanto por razones lingüísticas, pues además de la diptongación del verbo *ser*, propia de los dialectos mozárabes, la forma *yeš*, en lugar de *sodes*, propuesta por Cantera, guarda una analogía con el imperativo *gar*, como por razones literarias, ya que, aunque la repetición de *gar* parezca redundante, de su reiteración intensificadora depende precisamente la posible respuesta de la adivina sobre la llegada del amigo. Si admitimos el juego verbal “devina / e devinas”, cabe hacer lo mismo con *Garre* (“Di”) y *garr-me* (“dime”). A ello hay que añadir el mantenimiento de notables arcaísmos, como el verbo *garrir* (“decir, hablar”), la conservación del grupo *-nd-* en *Cánd* (“Cuando”) y la metátesis de *vernad* (“vendrá”), pues el arabismo *bi-l-haqq* sólo resulta explicable por razón de rima con *Iṣḥāq*. El hecho de que tal término no aparezca en la

<sup>4</sup> Así lo cree W. Mettmann al comentar las jarchas que incluyen múltiples arabismos, en su artículo “Zur Diskussion über die literargeschichtliche Bedeutung der mozarabischen Jarchas”, en *Romanische Forschungen*, LXX (1958), pp. 1-29. En cuanto a la fiesta de la Sanjuanada, véanse los artículos de E. García Gómez, “Dos nuevas jarŷas romances (XXV y XXVI) en muwaššahas árabes (ms. G. S. Collin) y adición al estudio de otra jarŷa romance (supra, pp. 43-52)”, en *Al-Andalus*, XIX (1954), pp. 369-391; y de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “La sanjuanada: ¿Huellas de una *ḥarŷa* mozárabe en la tradición actual?”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, (1965-1966), pp. 436-443.

jarcha original ilustra una vez más el proceso de transformación al que fue sometida la canción romance por parte de los poetas cultos árabes y judíos.<sup>5</sup>

Yosef ibn Ferrusiel, médico de Alfonso VI y conocido por Cidiello, fue el protector de los judíos que huían de las invasiones almorávides hacia el norte. Con motivo de su visita a Guadalajara entre 1091 y 1095, el poeta judío Judá Ha-Leví compuso una muasaja en la que se dirige a los judíos de la ciudad para que acojan al ilustre huésped. Se trata de una composición panegírica, mezcla de elogio encomiástico y propaganda política, donde los versos finales de la jarcha, tal vez destinados a ser cantados coralmente, refuerzan el mensaje de la muasaja

3

Des cand mieo çidiello véned  
¡tan buona al-bixara!,  
como rayo de sol yéxed  
en Wad-al-Hijara.

3

Desde que mi Cidiello viene,  
¡qué buena noticia!,  
como un rayo de sol sale  
en Guadalajara.

A diferencia de otras muasajas, donde la jarcha apenas guarda conexión o supone un salto brusco, aquí funciona a modo de estribillo, que se cantaría después de las sucesivas estrofas. La entonación musical por el pueblo y el empleo de la estrofa popular, ajena a la qasida árabe, revela un dominio expresivo de la naciente lengua romance. Desde el punto de vista lingüístico, el tono exclamativo y directo, según muestra el vocativo ("mieo çidiello"), expresión análoga a la fórmula épica ("Mío Cid") y que por entonces permanecía viva entre los oyentes, la estructura de cuarteta irregular (8+6+8+6) y rima alternante, y la incorporación de algunos arabismos al romance, desde *çidiello*, diminutivo romance del ar. dialectal *çid* ("señor"), hasta el topónimo *Wad-al-Hijara* ("Río de las piedras"), reconquistada en el año 1086, pasando por el arcaísmo *al-bixara* ("buena noticia"), que alude a la recompensa que se daba al que la traía, todos ellos reflejan un intento por adaptar los sonidos árabes a la lengua romance, que por entonces resultaba tan viva para los oyentes como la misma lengua hebrea. La inmediatez de la circunstancia histórica y el grado arcaico de la expresión contribuyen a hacer de esta poesía laudatoria uno de los mejores ejemplos de variedad lingüística, fruto a su vez de la prolongada convivencia entre cristianos, moros y judíos.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Las tres propuestas de lectura son las siguientes: E. Alarcos, "Sobre las *jarǧas mozárabes*", en *Revista de Letras*, Universidad de Oviedo, 1950, pp. 197-198; R. Lapesa, "Sobre el texto y lenguaje de algunas jarchyas mozárabes", *Opus Cit.*, pp. 53-55; y D. Alonso, "Dos notas al texto de las jarchas", en *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1963, pp. 111-114, recogido ahora en *Obras completas*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1972, pp. 87-91.

<sup>6</sup> Sobre la alegría que produjo la visita de este importante cortesano entre los judíos de Guadalajara, véanse los estudios de J. M<sup>a</sup> Millás Vallicrosa, *Yehudá Ha-Leví como poeta y apologista*, Madrid-Barcelona, CSIC, 1947, pp. 53-58; R. Menéndez

En las jarchas coinciden muchas veces el tópic y la fórmula, de manera que en su análisis lingüístico, único verdaderamente válido y marcado por una perspectiva integradora, resulta bastante difícil discernir lo que pertenece a la norma y lo que es creación individual. En este sentido, la jarcha 4, donde la enamorada se dirige a las hermanas o amigas en busca de consuelo para su mal, que así aparecen como confidentes en la línea de las *cantigas de amigo*, constituye un notable ejemplo del arte con que el tópic de la pena de amor se tiñe de un inédito carácter dramático. Si este poema nos deslumbra es por la tensión del lenguaje hablado, familiar, en el que la voz del poeta se hace voz de la conciencia amorosa, de su desazón e inseguridad, interiorizándose y adquiriendo una tonalidad verbal que implica una negación del mundo exterior

4

Garrid vos, ¡ay yermanellas!  
 ¿Com contener a mieo male?  
 Sin el habib non vivireyo  
 advolarey demandare.

4

Decid vosotras, ¡ay hermanillas!,  
 ¿Cómo contener mi mal?  
 Sin el amigo no viviré  
 y volaré a buscarle.

En la lírica románica, el personaje femenino representa casi siempre la lengua de la poesía, por lo que la unión del amor y de la palabra forma una sola experiencia. Dentro de la estructura métrica de una cuarteta octosilábica con rima consonántica imperfecta o asimilada, las dudas y temores que afligen a la enamorada, puestas de relieve en los dos primeros versos por medio de la exclamación (“¡ay hermanillas!”) y la interrogación (“¿Cómo contener mi mal?”), dan paso en los dos últimos a la decisión de reunirse con el amigo, según revela el dinamismo de los futuros en primera persona (“no viviré”, “y volaré”). La mayor dificultad radica en el último verso, para el que sigo la interpretación admitida por D. Alonso y F. Cantera, pues la conjunción copulativa (“y volaré”), al unir dos oraciones equivalentes a través de una misma forma verbal en futuro, refuerza el significado del poema: la separación engendradora de la búsqueda. Si a ello añadimos el reducido número de arabismos, a excepción del consabido *al-habib*, comprobamos que para Judá Ha-Leví, el autor de la muasaja, la confianza de la pena amorosa, recogida de la canción tradicional, no se opone al resto del poema, sino que complementa a la composición panegírica, según confirman los versos de transición: “La muchacha exclamó con voz amarga y confesó su amor ante sus amigas o compañeras”. Esta jarcha, con la exclusividad del tema amoroso, vendría a ilustrar la inclusión de la poesía tradicional dentro del marco culto de la muasaja.<sup>7</sup>

Pidal, “Cantos románicos andalusés, continuadores de una lírica latina vulgar”, *BRAE*, XXXI (1951), pp. 200-201; y F. Cantera, *La canción tradicional*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1957, pp. 24-29.

<sup>7</sup> Sobre la composición femenina de las jarchas, a la que alude el profesor J. Solá-Solé en su artículo “Las *jarġa-s* mozárabes”, incluido en *Sobre árabes, judíos y*

Dentro de la lírica tradicional, buscar las continuidades tópicas no debe anular las distinciones individuales. Por eso, pasando por alto el análisis y comentario de algunas jarchas análogas, como la XXV y la 5, en donde el día de Pascua, lo mismo que el de San Juan, tiene una significación erótica, llegamos al muy peculiar acento de la jarcha 9, de la que conservamos dos variantes, la de Judá Ha-Leví y la de Todros Abulafia, que se inspira en la primera y tiene una intención diferente. De las dos, prefiero la primera no sólo por su mayor espontaneidad, sino también porque la ausencia del amigo enfermo es la que suscita el dolor de la amante, apoderándose de su corazón

9

Vaise mieo corachón de mib.  
¡Yá Rabb! ¿si se me tornarad?  
Tan mal me duóled li-l-habib,  
enfermo yed, ¿cuánd sanarad?

9

Se va mi corazón de mí.  
¡Ay, Señor!, ¿acaso me volverá?  
Tanto me duele por el amigo,  
(que) está enfermo, ¿cuándo sanará?

Sabido es que en las tradiciones sagradas, tanto de Oriente como de Occidente, el corazón es considerado sede de la inteligencia amorosa, de ahí el lenguaje afectivo que surca el poema y que aparece como un modo de expresión simbólica. En efecto, los distintos recursos expresivos, desde las marcas subjetivas de la exclamación (“¡Yá Rabb!”) e interrogación (“¿si se me tornarad?”, “¿cuánd sanarad?”) hasta la enfermedad a causa del amigo (“Tan mal me duóled li-l-habib”), pasando por la persistencia fonética de la diptongación mozárabe (“mieo”, “duóled”, “yed”) y la complejidad sintáctica de las oraciones, según la cual y a diferencia de otras jarchas, advertimos dos oraciones principales, una oración objetiva con *si* (“¿si se me tornarad?”), la posibilidad de una consecutiva (“Tan mal me duóled... [que] enfermo yed”) y una interrogativa temporal (“¿cuánd sanarad?”), así como la persistencia de una sutil ambigüedad, pues el sujeto de “yed” y de “sanarad” puede ser el corazón o el amante, parecen converger todos ellos en ese centro irradiante, capaz de concentrar por sí mismo la ausencia del amigo.

La ausencia del amigo y el deseo de la amante, conciliados en la única síntesis de armonía total, ya presente en la canción mozárabe (“Mi corazón está enfermo y vuela hacia él como una golondrina, y exclamo *en lengua de*

---

*marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, Puvill, 1983, pp. 27-64, véase el importante artículo de Rosa María Garrido, “La primitiva moaxaja: dos lenguas y dos voces poéticas”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 389-397. En cuanto a la función del pronombre de primera persona para resaltar el papel femenino, véase el artículo de F. Marcos Marín, “El pronombre sujeto de primera persona en las jarchas”, *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 65-67.

los cristianos", dice Todros Abulafia en la introducción de la jarcha), es particularmente visible a lo largo de la tradición lírica, según revela una cantiga de Gil Vicente al final de su *Auto da Lusitânia* ("Vanse mis amores, madre, / luengas tierras van morar, / y no los puedo olvidar, / ¿Quién me los hará tornar?"), en donde la coincidencia sintáctica y léxica resulta sorprendente, buena prueba de que las distintas manipulaciones no han logrado desvanecer el tono de la canción primitiva.<sup>8</sup>

Si en la jarcha 4 las hermanas o amigas aparecían como confidentes de la joven enamorada, ahora es la madre la que vela y protege su amor virginal. A diferencia de las canciones francesas de malmaridada, en las que el amante llama a la puerta de una mujer casada, que no está bajo la tutela materna, la madre austera y experimentada de las jarchas, la misma de las cantigas de amigo, ejerce su autoridad y a ella comunica la hija su vacilación amorosa

14

¿Qué faré, mamma?  
Mieo al-habib est' ad yana.

14

¿Qué haré, madre?  
Mí amigo está a la puerta.

La sensibilidad poética de las jarchas, a pesar de su variedad, representa, a nivel amoroso, una lucha entre la ausencia y la posesión. Por eso la enamorada se da cuenta de que tiene un límite, dudando entre la obediencia a la madre y la entrega al amigo. Frente al grado de imitación que se percibe en la jarcha 9, donde la conversión de canción amorosa en panegírica por Todros Abulafia refleja un cambio intencionado de significado, ahora los versos de transición concuerdan con el sentido de la jarcha ("El día en que el ciervo vino a golpear a mi puerta, dijo a su madre: No me puedo contener"), revelando así su carácter tradicional. La belleza de este poema no se halla tanto en función de lo que expresa, como de una connotación interior que lo orienta y vivifica. De la duda a la posible aceptación: ésta es la línea que traza el poema. Artísticamente, dicha evolución se manifiesta en la estructura del dístico asimétrico (5+8), en la fórmula interrogativa de la primera persona del futuro ("¿Qué haré?"), en la imagen erótica del ciervo para identificar al amante, que aparece en los versos de transición

<sup>8</sup> Para el simbolismo del corazón irradiante, de tan acusada presencia a lo largo de la tradición árabe, véase el estudio de R. Guéron, *Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1995, pp. 305-339. En cuanto a la ambigüedad de este poema, ya que "corazón" puede ser metáfora para el amante, véase el artículo de A. Deyermond, "La ambigüedad en la literatura medieval española", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo I, Roma Bulzoni Editore, 1982, pp. 363-371. Respecto a la complejidad sintáctica de esta jarcha, véase M. Ariza, "Sobre las jarchas. Notas lingüísticas", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Tomo I, Madrid, Castalia, 1988, pp. 25-31. Por lo que se refiere a la cantiga de Gil Vicente, véase mi edición de la *Lírica vicentina* (Madrid, Cátedra, 1993).

y se sobreentiende en la jarcha, y en el arcaísmo del lenguaje ("faré", "mamma", "míeo", "yana"), signos que revelan una uniformidad de inspiración popular. En esta breve jarcha, además de la transmisión de un lenguaje arcaico, el poeta ha adquirido una nueva inquietud: el cómo expresar una necesidad espiritual, un estado de vacilación amorosa.<sup>9</sup>

Toda escuela poética está sujeta a unas normas temáticas y formales. De este modo, los autores de las muasajas no sólo asimilaron de las jarchas romances su estructura métrica y vocabulario, sino también una serie de fórmulas sometidas a la dialéctica de la repetición y de la invención, principio básico en toda la lírica medieval. A partir de esas fórmulas transmitidas por la tradición, el papel de cada poeta consistía en imaginar variaciones. Es lo que sucede con un grupo de jarchas relacionadas entre sí por la repetición de idénticas formas verbales en futuro ("qué haré", "cómo vivirá", "qué será de mí", "morirá"), que sirven para expresar el desconsuelo de la enamorada ante la ausencia del amigo. De todas ellas, unidas por la misma ansiedad interrogativa, prefiero la jarcha 16 por su continuidad tradicional y expresión afectiva

16  
¿Qué fareyo au qué serad de mibi?  
¡habibi!  
¡No te tuelgas de mibi!

16  
¿Qué haré o qué será de mí?  
¡Amigo mío!  
¡No te apartes de mí!

La muasaja de Todros Abulafia, inspirada en la de Ibn Ruhaym, presenta su misma estructura y rima, con la diferencia de que la jarcha de Todros aparece en labios de una ciudad, que entona un canto de ausencia, al sentirse abandonada por el poeta. Se trata, en efecto, de un poema de Mosé Ibn Ezra a Judá Ha-Leví, que había marchado a Valencia, abandonando Granada, que es la ciudad que se lamenta en el poema. En realidad, la costumbre árabe de feminizar las ciudades, ya que Granada y Valencia aparecen como dos mozas rivales en amor, no hace más que prolongar sentimentalmente la relación entre lo material y lo espiritual, lo familiar y lo desconocido, en la singularidad única de la ilusión que crea el poema, pues todo gran poeta es a la fuerza enigmático, de una luminosa oscuridad.

<sup>9</sup> La penúltima unidad de la muasaja tiene como función principal la de servir de puente para la introducción de la jarcha. En este sentido, véase el artículo de T. Rosen-Moked, "Towards the *Kharja*. A study of Penultimate Units in Arabic and Hebrew *Muwassahat*", en *Poesía estrófica* (eds. F. Corriente- A. Sáenz-Badillos), Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 279-288. Por otra parte, esta jarcha se inscribe en un contexto claramente erótico. Para la expresión del deseo sexual, véase Mary Jane Kelley, "Virgins Misconceived: Poetic Voice in the Mozarabic *Kharjas*", en *La Corónica*, 19, 2, 1991, pp. 1-23. En cuanto a la madre en la poesía tradicional, véase Penny Newman, "Mia madre velida: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas jarchas", en *Grial*, 55 (1997), pp. 64-70.

Esta jarcha descubre que el amor es esencialmente ausencia, ausencia ornamentalmente presente, de ahí que su lenguaje no se reduzca a un juego ornamental, sino que expresa la elaboración de la lengua común en la que las palabras se abren unas a otras. Empleando arcaísmos gráficos ("mibi" en analogía con "tibi") y morfológicos ("fareyo", "serad", "tuelgas"), en los que persisten las peculiaridades lingüísticas de los dialectos mozárabes, la irregularidad del trístico monorrímo (11+3+7), forma arcaica que sobrevive en los más antiguos villancicos, y la escasez de arabismos, junto con la marca subjetiva de la interrogación y la exclamación, que abren los primeros surcos de sentido en el poema, y la disyunción identificadora ("¿Qué fareyo *au* qué serad de mibi?"), que sitúa el deseo y la pérdida a un mismo nivel, el poeta habla aquí con acento de familiaridad, con el tono de quien conoce la tradición poética y sabe abrirla a nuevos horizontes. De acuerdo con esta vuelta al origen de la tradición, a su naturaleza dinámica y cambiante, el lenguaje de las jarchas, en su intento de recuperar la dimensión perdida, descubre su fuerza creadora en la profundidad de un ritmo que irradia con un súbito *fluir*, convirtiendo la experiencia amorosa en voz y canción.<sup>10</sup>

Antes de que las albas provenzales, que tratan en su mayor parte de la separación de los amantes al amanecer, empezasen a ser conocidas en la Península ibérica, existió una tradición del *alba litúrgica*, presente en los himnos visigóticos adoptados por el *Breviarium Gothicum*, cantados en las mañanas de los sábados de Quaresma y en los que la resurrección de Cristo va asociada a la luz de la mañana que se extiende por todo el mundo, a la que tal vez el pueblo dio una versión profana en lengua romance. El hecho de que el tipo de alba litúrgica no figure en los Cancioneros medievales galaico-portugueses, la inexistencia en la poesía clásica árabe de albas que aludan al encuentro de los amantes al amanecer y el que, dentro de la jarcha 17, el amanecer una a los amantes, en vez de separarlos, estos hechos prueban, al menos, la posibilidad de otras influencias y variantes en la tradición románica del alba. Lo cierto es que en esta jarcha, más importante que el tema de los celos, lo es la identificación del alba con el amado

<sup>10</sup> Refiriéndose a esta tradición poética arcaizante, D. Alonso ha señalado: "no se trataba sólo de arcaísmos de grafía y morfología, sino que Todros Abulafia reproducía literalmente, en pleno siglo XIII, *jarġas* españolas del XII o del XI", en su conocido ensayo "Cancioncillas de *amigo* mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)", *RFE*, 1949, XXXIII, pp. 297-349, recogido en *Obras completas*, Tomo II, Opus Cit., pp. 53-54. En cuanto a las variedades de la fórmula interrogativa ("¿Qué haré?"), presentes en los estribillos franceses, en las cantigas de amigo y en los villancicos castellanos, lo cual apunta a una tradición común de la lírica románica, véase el artículo de M. Frenk, "*Jarġas* mozárabes y estribillos franceses", *NRFH*, VI, 1952, pp. 281-284.

17

As-Sabah buono, garr-me: ¿d'on venes?  
Ya lo sé qu' autri amas,  
a mibi tú no queres.

17

Aurora bella, dime: ¿de dónde vienes?  
Ya lo sé que amas a otra,  
a mí tú no me quieres.

La esencia de toda poesía amorosa es el deseo del amante por detener el tiempo. A pesar de que el primer verso tiene poco que ver con el alba, el hecho de que la joven se dirija a su amado como *As-Sabah* (en árabe "albor") y le reproche su amor por otra, nos hace ver la identificación del alba con el amado, pues ambos llegan juntos, en el espacio ambiguo del poema, donde se unen la presencia y la ausencia. Además, ese instante del encuentro amoroso, en el que se encarna el tiempo todo, se refleja en la forma apelativa del discurso poético, donde la mezcla del vocativo ("As-Sabah buono"), del imperativo ("garr-me") y de los verbos en segunda persona ("venes", "amas", "quieres") implica una situación de diálogo que revela una experiencia compartida. Frente a la seguridad de la aceptación, la interrogante ("¿d'on venes?") es signo de insatisfacción, de rechazo, de duda. La amada le reprocha al amigo su tardanza porque sabe que ha estado con otra ("Ya lo sé qu' autri amas"), y esta experiencia es la que engendra el desamor ("a mibi tú no queres").

El valor del poema no estriba tanto en el lenguaje de carácter tradicional, al que contribuyen el mantenimiento de la diptongación mozárabe ("buono", "autri"), la estructura del trístico irregular (10+8+7) y la abundancia de términos romances, a excepción de *As-Sabah*, como en la voz incompleta de la enamorada, que nos hace sentir, al oírla, toda la gama de la pasión amorosa, desde la posesión a la pérdida. Dado que en el poema se borran las fronteras y todo se vuelve posible, la identificación del amante con el amanecer revela, en el fondo, el deseo de recuperar la unidad del amor perdido. Y es que en el juego insólito del poema, se rechaza el tópico de la separación de los amantes al amanecer y se busca una nueva aceptación: la posibilidad de que queden unidos para siempre. Así nos encontramos con uno de los poemas más antiguos sobre el alba dentro de la Península ibérica, anterior a la lírica trovadoresca, donde la unión de los amantes al amanecer es más importante que la separación, pues la visión del poeta creador no consiste sólo en completar la norma o el tópico, sino en sobrepasarlos.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> En la versión francesa que S. M. Stern hace de esta jarcha se lee: "Aube belle, dis-moi, d'où viens-tu? Pourquoi aimes-tu une autre et en m'aimes pas?" (*Les Chansons mozarabes*, Università di Palermo, Instituto di Filologia Romanza, 1953, p. 17). Dicha versión, en la que se identifica el alba con el amado, es la que ha prevalecido entre los principales editores y comentaristas de las jarchas. Así E. García Gómez, a pesar de su pretendida regularidad, traduce en lenguaje moderno: "Aurora bella, dime de dónde vienes. / Ya sé que amas a otra / y a mí no me quieres".

Desde 1948, en que S. M. Stern dio a conocer en la revista *Al-Andalus* veinte jarchas romances, su estudio ha girado en torno a dos interrogantes: ¿Hasta dónde se remonta la tradición lírica mozárabe? y ¿Cuáles son sus relaciones con las otras tradiciones líricas de la península y fuera de ésta?. La creciente utilización de la perspectiva comparatista ha permitido ver, a raíz de las últimas investigaciones, que las jarchas recogen la antigua *canción de mujer*, con fuerte arraigo de la tradición románica, y son producto de una sociedad bilingüe. Teniendo en cuenta su preexistencia y la variedad lingüística, además de las manipulaciones textuales a las que han sido sometidas, podemos señalar los siguientes rasgos en las jarchas:

- 1) Son *canciones de amor femeninas*, muy difundidas desde la época del latín vulgar, según R. Menéndez Pidal ha demostrado, que lamentan la ausencia del amado y fueron recogidas de la población mozárabe por poetas cultos árabes o hebreos, que a su vez las re-escribieron, lo cual revela cierta tradición de escuela.
- 2) El hecho de haberse transmitido oralmente y de servir de inspiración a los poetas cultos les da cierta unidad de tono y estilo, que viene confirmada por un *código poético* en el que persisten la fluidez musical, la expresión afectiva, la alusión fragmentaria y cierta incoherencia verbal. Tales cualidades hacen del discurso femenino una forma híbrida, en la que el empleo de la alternancia, definida por la yuxtaposición de dos registros lingüísticos dentro de una situación comunicativa, además de reflejar una convivencia cultural, desempeña una función estilística específica.
- 3) Aunque desconocemos las ejecuciones musicales de las jarchas, tanto el cambio de lengua, pues la jarcha supone casi siempre un cambio brusco o ruptura con lo anterior, como el fenómeno de la rima asonante, que es inexistente en árabe, son prueba de la *preexistencia y autonomía* de la jarcha, que el poeta inventa primero y sobre la que construye el resto del poema.

Si tenemos en cuenta que las jarchas son *invenciones líricas* y que los poetas cultos tuvieron a su disposición una serie de artificios retóricos, que van desde la rima al vocabulario, para poder expresarse con un lenguaje especial, distinto del que tiene el público, entonces comprobamos que su lenguaje poético está adherido a la tradición romance y a la vez separado de ella, hereda su enorme espesor o consistencia y lucha por salirse de su soporte poético, por buscar una forma de liberación. Los poetas cultos

---

En cuanto a la interpretación de esta jarcha y su relación con el tema del alba, véase el artículo de E. M. Wilson, "Albas y alboradas en la península", pp. 57-61.

árabes y judíos, al incrustar las jarchas en las muasajas, se preocuparon por lo que cambia, no por lo que imitan, haciendo llegar la voz tradicional, su melodía y expresión, a un punto insuperable de existencia diferenciada. Quien habla con la voz espontánea de estos breves y fulgurantes poemas, con el hondo impacto de su visión irradiante, aspira a la forma abierta, poética, llena de posibilidades.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La lírica breve y elemental de las jarchas, que por sus características debió estar destinada a la ejecución musical, ofrece un canto de amor popular con una serie de variaciones que muestran su naturaleza tradicional. A ella se ha referido P. Zumthor en su artículo, "Au berceau du lyrisme européen", en *Cahiers du Sud*, XL, 3-6 (1954), pp. 3-61. En cuanto a las funciones de la alternancia de código en el lenguaje familiar, tales como la reiteración, la oposición, la anáfora, la elipsis, la enfatización, véase el amplio y sugerente artículo de Otto Zwartjes, "La alternancia de código como recurso estilístico en las xarja-s andaluses", en *La Corónica*, Vol. 22, 1994, pp. 1-51.