

EL ENIGMA DE LAS JARCHAS

PEDRO MARTÍN BAÑOS*
IES Carolina Coronado. Almendralejo

1. Introducción
2. Terminología y conceptos básicos
3. Algunos hechos incuestionables
4. Problemas y teorías
5. Conclusiones
6. Antología de jarchas romances
7. Bibliografía básica

1. INTRODUCCIÓN

En 1948, el mundo de la Filología Románica vivió uno de esos momentos gloriosos que se repiten —si es que lo hacen— solamente de tarde en tarde. En un ya famoso artículo de la revista *Al-Andalus*, el hebraísta Samuel Miklos Stern ofrecía a la comunidad científica su lectura e interpretación de veinte jarchas (o «versos finales») romances, contenidas en sendas muguasajas hispano-hebreas. El hallazgo no era suyo, realmente, porque se sabía ya de la existencia de tales textos, alguno de los cuales había sido incluso publicado con anterioridad. Lo que nadie había logrado, sin embargo, era lo que Stern conseguía en su artículo: descrifrar, siquiera parcialmente, enigmáticas secuencias consonánticas que hasta ese momento no pasaban de ser meros galimatías sin sentido. El hebreo (que, como el árabe, rara vez registra en la escritura las vocales), permitía leer con claridad cosas como

ky fr'yw 'w ky šyr'd dmyby
hbyby
nwn tytwlğš dmyby,

que ahora Stern reconstruía en los versos

¿Qué faré yo o qué serád de mibi?
¡Habibi!
¡No te tolgas de mibi!

* Pedro Martín Baños ha publicado diversos artículos sobre Edad Media y Renacimiento, así como la monografía *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao: Universidad, 2005.

En 1949, el propio Stern editaba una jarcha romance más, procedente esta vez de una muguasaja árabe, y poco después, en 1952, el arabista Emilio García Gómez daba a conocer «Veinticuatro jarýas romances en muwaššahas árabes» (García Gómez, 1952). Pocos asuntos han suscitado, desde entonces, un interés tan apasionado, vehemente y polémico. A lo largo de medio siglo, las jarchas han sacudido el apacible ámbito de la investigación filológica con un rosario de discrepancias, discusiones, desencuentros y hasta ataques y descalificaciones personales —muy poco elegantes, por cierto—, que han venido a añadir más confusión a un campo de estudio de por sí muy confuso.

El contexto de las jarchas

Salvo algunas excepciones tardías, las jarchas romances han sido fechadas entre mitad del siglo XI (la más antigua podría retrotraerse hasta 1040) y finales del siglo XII. En principio, su antigüedad las convierte en uno de los testimonios más tempranos de los dialectos romances hispánicos (recordemos que las célebres *Glosas Emilianenses* y *Silenses* son muy poco anteriores: del siglo X o principios del XI), pero es sobre todo el carácter literario de las jarchas lo que convirtió su hallazgo en un acontecimiento filológico de alcance internacional. La lírica romance más antigua, se pensaba hasta 1948, era la de los trovadores provenzales, surgida a principios del siglo XII (con Guillermo de Poitiers como primer trovador conocido), y desarrollada y exportada a otros países en los siglos siguientes. La poesía trovadoresca, no obstante, es un perfecto ejemplo de poesía culta, escrita por autores conocidos que manejan un riguroso y bien reglamentado código literario; las jarchas, en cambio, aparecían como una genuina muestra —enseguida vamos a discutir el alcance de esta afirmación— de lírica popular. La más antigua muestra de la lírica popular europea. En todo Occidente, la moda popularizante cortesana conservó para la posteridad multitud de cantarcillos supuestamente surgidos de la voz del pueblo, pero lo hizo tardíamente, a partir sobre todo del siglo XIII: *refrains* (o «estribillos»), *albadas*, *debates*, *canciones dramáticas*, *canciones de danza*, *canciones de primavera*... Destacaban, en la Península Ibérica, las *cantigas de amigo* de la lírica galaico-portuguesa (siglos XIII y XIV), ciertos ejemplos aislados en el *Libro de buen amor* (siglo XIV), y las *canciones* y *villancicos* recogidos en los cancioneros castellanos de los siglos XV y XVI.

Y he aquí que las jarchas adelantaban la aparición de la lírica románica al siglo XI, y concedían además a España, arrebatándole la prioridad nada menos que a la chovinista Francia, los primeros monumentos escritos de este género.

Las jarchas como primer testimonio de la lírica románica

Hasta cierto punto, el descubrimiento de las jarchas era la cumplida satisfacción de un deseo insatisfecho. Ya en 1919 Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1951) había sugerido que la lírica popular galaico-portuguesa (las *cantigas de amigo*) y el villancico castellano debían de tener un antecedente común del que no habrían sobrevivido restos. Años antes, el arabista Julián Ribera (Ribera, 1912) había avanzado una línea de

investigación en este mismo sentido, invitando al hispanismo a rastrear la prehistoria de la lírica española en la poesía árabe, y en particular en el *Cancionero* (o *Divān*) del cordobés Ibn Quzmān (siglos XI-XII), en cuyos zéjeles popularizantes se contenían palabras, expresiones y aun versos romances. Según Ribera, la primitiva lírica española —hipotética, desconocida, trasladada a tierras árabes por esclavas cristianas— estaba en el origen de las muguasajas y los zéjeles andalusíes, poemas estróficos insólitos dentro de la tradición clásica de la poesía árabe (representada por la casida, de versos uniformes, monorrimos, sin estrofismo), pero extrañamente coincidentes con la estructura de varios tipos de estrofas «zejelescas» europeas. En las páginas que siguen vamos a ahondar algo más en estas relaciones; digamos sólo ahora que la hipótesis de un sustrato hispánico en la tradición árabe andalusí fue continuada por Pidal (Menéndez Pidal, 1941), e incluso llevada a un extremo que no había de gustar nada a la crítica francesa: un trabajo de A.R. Nykl (Nykl, 1946) aseveraba que la canción trovadoresca provenzal debía mucho a las estrofas árabes andalusíes. A través del mundo árabe, pues, España había contribuido como ningún otro país a la creación de la lírica en lengua romance.

Así las cosas, las jarchas fueron saludadas como el eslabón perdido que venía a corroborar todas estas especulaciones previas. Dámaso Alonso (Alonso, 1949) lo enunciaba claramente tan sólo un año después del artículo de Stern: el encuentro con las jarchas romances hacía necesario un replanteamiento global y radical de los orígenes de la lírica europea. Durante décadas, los investigadores, sobre todo los españoles, por razones obvias, fueron dando forma a una teoría que se presumía definitiva e incommovible: las jarchas eran el rastro de una arcaica lírica mozárabe, conservada oralmente por el pueblo cristiano, y el primer testimonio conocido de la lírica románico-europea.

La reacción de los arabistas. Nuevas perspectivas

Las hipótesis romanistas sobre las jarchas no solamente fueron cronológicamente las primeras: también han resultado ser las más pertinaces y resistentes al paso del tiempo. La prueba es que hoy en día los libros de texto de Secundaria, de Bachillerato, y hasta los universitarios, siguen manteniendo en esencia las mismas ideas fraguadas en los años 50 y 60 del siglo XX. Y ello pese a que también desde muy pronto surgieron voces discordantes. En 1973, el investigador Richard Hitchcock sembraba ya algunas dudas que otros trabajos posteriores se encargarían de amplificar. Para este autor, era demasiado arriesgado fundamentar la existencia de una primitiva lírica romance en unos textos cuya reconstrucción era todo menos segura. Muchas de las lecciones aparentemente romances, sugería Hitchcock, podían interpretarse en realidad como palabras en árabe dialectal, y era preciso proceder con suma cautela antes de dar por definitiva cualquier versión. Sobre todo —el reproche estaba implícito, pero se haría abiertamente explícito después— si quienes se aprestaban a descifrar las jarchas carecían de los conocimientos necesarios para hacerlo con verdaderas garantías. Había

llegado la hora del arabismo, y no sólo a la hora de leer los textos, sino también a la hora de opinar y de extraer conclusiones sobre ellos. Durante la década de los 80 se desarrolló, en oposición a los romanistas —una oposición acerba y desabrida por ambas partes, como hemos dicho—, una reivindicación de la arabidad de las jarchas, las muguasajas y los zéjeles, que a los ojos de estos investigadores resultaban ser menos ajenos a la tradición árabe, tanto en la forma como en el contenido, de lo que se había afirmado.

Y en éstas estamos todavía hoy. Los romanistas (en adelante nos referiremos habitualmente a «romanistas» y «arabistas») han mantenido, actualizándolas, sus posiciones antiguas, mientras las indagaciones arabistas se han ido abriendo camino poco a poco, con importantes avances a partir especialmente de 1988, fecha de la publicación, ¡por vez primera!, de los facsímiles de las jarchas. La década de los 90 ha supuesto una mayor clarificación de las posturas enfrentadas, y quizá, los primeros atisbos de acercamiento y colaboración.

Desde luego, si se ha aprendido algo desde 1948 es que el enigma de las jarchas no puede abordarse sin el concurso de muchos y muy variados saberes: hay que dominar los idiomas romances y la literatura europea, evidentemente, pero es preciso igualmente conocer el árabe clásico y el dialectal, el hebreo, la literatura y la civilización islámica y judía, por no hablar de otros arcanos como la paleografía de las lenguas semíticas o la música medieval... Las futuras novedades sobre las jarchas habrán de venir de la mano de auténticos sabios de formación multidisciplinar.

2. TERMINOLOGÍA Y CONCEPTOS BÁSICOS

Debemos hacer un alto en el camino para establecer algunos conceptos básicos y dejar clara la terminología con la que vamos a trabajar. Esta última cuestión, la de la terminología, podría a primera vista parecer de menor importancia, pero lo cierto es que hasta en ella se vislumbra el enfrentamiento entre romanistas y arabistas. Los primeros son partidarios de adaptar siempre los vocablos árabes fundamentales a la grafía y la morfología hispanas; los segundos, por el contrario, abogan por mantener una mayor cercanía a los términos árabes originales, habida cuenta de que es habitual conservar también otras voces extranjeras como los *refrains* («estribillos») franceses o las *Frauenlieder* («canciones de mujer») germánicas. En la mayoría de los casos, la simple elección, en la bibliografía especializada, de *jarcha* o *xarjah* es ya un indicio de las opiniones que van a defenderse.

Aquí vamos a optar por hispanizar los términos, aunque por un único y exclusivo motivo: la búsqueda de una mayor comodidad lectora y tipográfica. Dejaremos constancia, no obstante, de todas las soluciones propuestas.

Muguasaja

Para referirnos a esta forma estrófica hemos preferido rescatar la adaptación acuñada por Dámaso Alonso. Desde los estudios de García Gómez son mucho más usuales *moaxaja* o *muasaja*, pero las críticas de los arabistas son aquí insoslayables: para el conocedor del árabe *moaxaja* suena exactamente como «ensuciada» o «la que está sucia», y es preferible evitar la confusión. Quienes recurren a los términos originales utilizan *muwaššab* (singular genérico), *muwaššabah* (unidad), y *muwaššabāt* (plural).

La muguasaja (de etimología discutible: parece que significa algo así como «collar de dos vueltas») posee una estructura estrófica basada en la repetición de un estribillo:

aa bbbaa cccaa dddaa...

Los dos primeros versos, llamados «preludio» (*matla'*), no son necesarios. Las estrofas rimadas siguientes se componen de la «mudanza» (*gusn*: bbb ccc ddd eee...) y de la «vuelta» o «estribillo» (*simt*: aa). La muguasaja está escrita en árabe clásico o, imitada por los poetas sefardíes, en hebreo, y está rematada por una última vuelta de dos, tres o cuatro versos que se denomina *jarcha*. La temática de las muguasajas es variada: son sobre todo eróticas y amorosas, pero también abordan otros contenidos como el panegírico, el elegíaco o el satírico. De enorme importancia es el hecho de que la muguasaja es un género poético musical, cantado, que al parecer sigue teniendo éxito en el mundo árabe: las muguasajas se estudian aún en los colegios, se graban en discos populares y hasta se explican en los periódicos.

Jarcha

El término *jarcha* ha arraigado de tal manera en nuestro idioma que parece difícil prescindir de él. Pese a las críticas, hay autores que lo defienden como una transcripción perfectamente fiel al original árabe (Galmés, 1994). Otra hispanización posible es *jarjá*, pero no resulta muy recomendable, porque olvidar el circunflejo y transcribir *jarya* es tanto, en árabe, como decir «mierda». La solución preferida por los arabistas es *xarjah* para el singular y *xarjāt* para el plural. En la bibliografía inglesa, asimismo, se ha adoptado la transliteración *kharja*.

La *jarcha*, que significa «salida», es la última de las vueltas o estribillos de la muguasaja, aunque puede aparecer también en los zéjeles (que enseguida veremos). Salvo en algunas muguasajas de contenido solemne, las *jarchas* están escritas en árabe dialectal (andalusí) o en romance. Éstas últimas tienen una antigüedad media mayor, pero no son, como suele pensarse, las únicas *jarchas*: en realidad representan tan sólo un 14% del total de las conservadas.

La gracia de la *jarcha*, sea árabe o romance, está justamente en ofrecer un elemento disonante frente al lenguaje clásico de la muguasaja. Para entender correctamente qué suponía la inserción de la *jarcha* hay que saber que la teoría literaria árabe

distinguía nítidamente entre la literatura seria, formal, clásica (*jidd*), y la burlesca, satírica o festiva (*hazl*). La invención de la muguasaja, con su jarcha incorporada, era una mezcla deliberada de los dos sistemas: a un poema de corte clásico se le añadía el remate malicioso y popular de la jarcha. El tratadista Ibn Sanā'almulk, del siglo XIII, declara que la jarcha ha de ser «al estilo de Ibn Alhajjāj en cuanto a la desvergüenza, quzmaní en cuanto al uso del dialecto, picante hasta abrasar y bien aderezada con el léxico del vulgo y los delincuentes», pudiendo «estar en romance, a condición de que su dicción sea asimismo villana, dialectal, vagabunda y gitana».

Zéjel

La forma *zéjel* está también aclimatada al español. Los arabistas prefieren *cejel*, con acentación aguda y con *c*. Su objeción principal a *zéjel* es que la grafía *ze* resulta extraña al español, pero lo cierto es que es posible encontrarla en otras palabras: *zebra*, *zedá*, *zeugma*... A menudo se utiliza también *zajál*, forma estándar en árabe andalusí.

El *zéjel*, etimológicamente «voz», es una forma estrófica indiscutiblemente emparentada (aunque este parentesco sea problemático) con la muguasaja. La estructura típica de aquél es, de hecho, muy similar a la de ésta:

aa bbbaa cccaa dddaa... (muguasaja)

aa bbba ccca ddda... (zéjel)

La diferencia fundamental con la muguasaja, en cualquier caso, más que en la distribución de las rimas, reside en el hecho de que el *zéjel* es un género popular, escrito enteramente en el árabe dialectal andalusí. La cercanía a la muguasaja, no obstante, explica la existencia de *zéjeles* que imitan la forma de las muguasajas y que, incluso, incorporan una jarcha al final. El autor de *zéjeles* por excelencia es Ibn Quzmān, cuya fama contribuyó a divulgar el género por todo el Oriente arabófono.

¿Romance andalusí o mozárabe?

Los arabistas han sido los primeros en poner objeciones al término tradicional *mozárabe* aplicado al romance que se mantuvo vivo a partir del siglo VIII en el territorio musulmán de al-Ándalus —también llamado al-Andalus o Alandalús. Los sustitutos elegidos para *dialecto mozárabe* han sido *romance andalusí* y, menos afortunadamente, *romandalusí*. Las razones esgrimidas por los arabistas son también, en este caso, razones de peso: *mozárabe* es una denominación étnica y socio-religiosa, pero no lingüística: significa algo así como «los que pretenden ser árabes (sin serlo racialmente)», aunque desde un principio se especializó semánticamente para designar a los cristianos. Ahora bien, el romance andalusí no fue patrimonio exclusivo de éstos: también lo hablaban los *muladíes* (o «convertidos»), los judíos, e incluso pudieron conocerlo

y practicarlo los «conquistadores» musulmanes. Inversamente, muchos cristianos dejaron de abandonar pronto el bilingüismo inicial para adoptar como lengua familiar, en sucesivas generaciones, el árabe. A pesar de la lógica de la argumentación arabista, el término *mozárabe* se ha mantenido, admitiendo las reservas y precisiones citadas, en los estudios de corte romanista. En la bibliografía conviven, por tanto, las *jarchas en romance andalusí* con las *jarchas mozárabes*.

3. ALGUNOS HECHOS INCUESTIONABLES

A menudo se tiene la impresión, leyendo la enorme bibliografía generada por las jarchas, de que medio siglo de investigaciones no ha servido de mucho. Hay tantos problemas sin resolver, y las posiciones críticas están tan polarizadas, que podría parecer que apenas ha habido avances y que todo, absolutamente todo, está aún en el aire. Algunos hechos, sin embargo, pueden considerarse ya como incuestionables.

Las jarchas romances existen

El primero de ellos no debe resultar extraño. La existencia misma de las jarchas fue puesta en tela de juicio por quienes, exagerando las precauciones filológicas —ya hemos citado a Richard Hitchcock—, se mostraban reacios a hablar de «versos» o «poesía» donde, a lo sumo, podría haber palabras y expresiones romances en un contexto bilingüe fuertemente arabizado. Muchas de las jarchas, en efecto, son un batiburrillo de árabe y romance en el que es difícil decidir qué elemento lingüístico es el predominante. También es verdad que cualquier reconstrucción de las jarchas es meramente provisional, y que muchas de las lecciones romances tradicionalmente aceptadas han sido elucidadas con posterioridad como vocablos árabes. Hasta 1988, en fin, los investigadores no han dispuesto de facsímiles de las jarchas de las muguasajas árabes (Jones, 1988), mientras que en el caso de las hebreas el material facsimilar es escaso, no han sido contrastados todos los manuscritos y todavía se depende de las lecturas de Stern (completadas con Yahalom y Benabu, 1985–86). Cabe preguntarse si un rigor filológico tan deficiente hubiera sido aceptado en otros ámbitos de la investigación románica.

Todas estas prevenciones y dudas razonables son necesarias, y entre otras cosas han servido para poner coto a peligrosos excesos interpretativos; pero lo cierto es que las jarchas romances existen: una edición como la de Federico Corriente (Corriente, 1998), el más crítico de los arabistas españoles, alberga un catálogo de 42 jarchas romances en la serie árabe, y 26 en la hebrea. No se trata solamente, pues, de palabras o expresiones aisladas, sino de todo un *corpus* de secuencias líricas en romance para el que, de una u otra manera, hay que buscar una explicación.

El escepticismo sobre la existencia de las jarchas, por otra parte, ha solido basarse en el análisis de las muguasajas árabes, que se encuentran en un único manuscrito

tardío —del siglo xvii— y copiado lejos de al-Ándalus por varios copistas que no entendían el romance (hay también otros manuscritos fragmentarios de menor importancia, aunque de características semejantes). Parece lógico pensar que las jarchas contenidas en estas muguasajas fueron alteradas, y por ello mismo su reconstrucción ofrece una mayor dificultad. Los manuscritos de las muguasajas hebreas, por el contrario, son más numerosos, y los hay que se remontan a los siglos xii y xiii; son, en definitiva, coetáneos de las propias jarchas, y sin duda fueron escritos por judíos políglotas que conocían el hebreo, el árabe y el romance. Las lecciones de estos manuscritos son más claras e inequívocas, y permiten establecer sin ningún tipo de vacilación, como decíamos, que las jarchas romances existen.

Las jarchas poseen una entidad independiente

El segundo dato indiscutible es que las jarchas, tanto árabes como romances, poseen una entidad independiente de la muguasaja en la que se insertan. Para empezar, entre la muguasaja y la jarcha hay con asiduidad una cierta incongruencia o incoherencia semántica; muguasaja y jarcha no casan bien, no están compuestas de un modo unitario. Por otro lado, los versos de las muguasajas que introducen la jarcha aluden habitualmente a la condición de cantar o cancioncilla de ésta:

Por él como loca, la doncellita
que sufre desdenes y altanerías,
cántale y le dice su cancioncilla:
¡Amanu, amanu, yá-l-malib! Garre
¿por qué no quieres, ¡ya Al·lab! matare?

(«Piedad, piedad, oh hermoso; dime, / ¿por qué no quieres, por Alá, matarme?»)

No menos significativo es el hecho de que varias jarchas se repiten: de la edición citada de las jarchas romances de Corriente, seis de la serie árabe se repiten idénticas en distintas muguasajas (por ello Corriente no las computa más que una vez), dos de esta misma serie se repiten con variantes, y cinco se encuentran al mismo tiempo, con algunas alteraciones, en muguasajas árabes y hebreas. Lo mismo ocurre, y más abundantemente aún, en las jarchas escritas en árabe dialectal, que además evidencian que en muchas ocasiones las jarchas eran versos tomados de un zéjel famoso.

De todo ello se deduce que la jarcha tenía una existencia independiente como cantarcillo más o menos conocido o reconocible por el público. Ésa sería, en parte, su razón de ser. El primer testimonio árabe sobre la composición de muguasaja y jarcha apunta en esta misma dirección. El lusitano Ibn Bassām de Santarém, del siglo xii, se refiere a la muguasaja como invención de un poeta cordobés conocido como el Ciego de Cabra (del siglo ix), y a la jarcha como al elemento clave de todo el poema, aquél que una vez escogido proporciona el tono métrico de la muguasaja:

Las muguasajas son medidas que la gente de al-Ándalus usó abundantemente, [...] de tal modo que pechos y hasta corazones cuidadosamente guardados se rompen al oírlas. El primero que compuso las medidas de estas muguasajas en nuestro país [al-Ándalus] e inventó su método de composición, que yo sepa, fue Muhammad ben el Egabrense, el Ciego. Solía componerlas al modo de los hemistiquios de la poesía árabe clásica, salvo que la mayoría eran según modos métricos postclásicos que no se emplean en ésta, usando expresiones coloquiales árabes y romances, a las que llamaba *markaḡ* [= jarcha], y basando la muguasaja sobre ellas, sin ninguna rima superflua en las mudanzas o en las vueltas.

Otro tratadista posterior (al que ya hemos aludido), Ibn Sanā'almulk, del siglo XIII, es aún más concluyente:

La jarcha es el condimento de la muguasaja, su sal, su azúcar, su azmilcle y su ámbar. Es el remate y debe ser digna de alabanza; es el final o, mejor dicho, la introducción, aunque esté detrás. Y cuando digo introducción es porque la intención del poeta debe dirigirse primeramente hacia ella: el que quiera componer una muguasaja debe, ante todo, hacer la jarcha antes de sujetarse a un metro o rima.

Muguasaja, zéjel y jarcha nacen en al-Ándalus

Acabamos de citar a Ibn Bassām de Santarém, que sitúa la invención de la muguasaja en el al-Ándalus del siglo IX. Escribiendo su autor dos siglos después de los hechos que describe, es necesario leer este testimonio con prudencia, pero ocurre que no es el único texto similar que podría aducirse. Todas las evidencias documentales coinciden en vincular el nacimiento de muguasaja, zéjel y jarcha a la Península Ibérica, en torno a los siglos IX-X. Pese a que desde al menos los siglos XIII y XIV estos tres géneros poéticos son empleados ya en todo el dominio de habla árabe, desde Egipto hasta Irak, la conciencia de su origen andalusí no llegó a perderse nunca.

Esta paternidad «ibérica» ha sido esgrimida siempre por los romanistas como un valioso argumento en apoyo de sus tesis, en tanto que los arabistas han encontrado más dificultades para explicarla satisfactoriamente.

4. PROBLEMAS Y TEORÍAS

Después de repasar los pocos datos firmes e incuestionables que poseemos, debemos enfrentarnos a las múltiples preguntas que las jarchas plantean, y a los diferentes intentos de resolver tales preguntas. Repitamos una vez más que, salvando diferencias de matiz, las teorías fundamentales se han alineado en dos bloques antagónicos: de un lado, desde los comienzos de la investigación se pretendió acercar las jarchas a la tradición románica u occidental; y de otro, la reciente reacción de los arabistas ha pugnado por reclamar el carácter intrínsecamente árabe tanto de las jarchas como de

los poemas que las contienen. Desde esta dicotomía básica, enriquecida en algunos puntos concretos con aportaciones procedentes de otros ámbitos (como el de la crítica hebrea) abordaremos ordenadamente los distintos problemas y las distintas soluciones.

a) PROBLEMAS LINGÜÍSTICOS

La reconstrucción lingüística de las jarchas sigue siendo el escollo más importante con el se topan los estudiosos. Hemos afirmado, sí, que las jarchas romances existen, que no son una mera entelequia sino una realidad objetiva que requiere explicación. Una cosa, ahora bien, es tener la certeza de que hay jarchas escritas en romance, y otra muy distinta es estar en disposición de leer ese romance de una manera correcta y unívoca.

Basta contrastar versiones diferentes de una misma jarcha para darse cuenta de la magnitud del problema: a menudo las interpretaciones están tan alejadas unas de otras que sencillamente cuesta creer que se propongan descifrar el mismo texto. Cualquier teoría literaria edificada sobre bases tan inestables será, forzosamente, provisional e insegura.

Lo que no sabemos del romance andalusí

A las dificultades que entraña la lectura puramente material, paleográfica, de las jarchas, escritas en aljamía, se suma nuestro insuficiente conocimiento del romance andalusí (o mozárabe), cuya condición de lengua familiar, poco prestigiosa frente al latín o al árabe, explica que no tengamos de ella más que vestigios indirectos. Fuera de los testimonios literarios, han sobrevivido reliquias del romance andalusí en glosarios latino-árabes o hispano-árabes, en tratados científicos, en la onomástica, en algunos documentos árabes..., todo lo cual no nos proporciona sino una imagen limitada y fragmentaria. Estudios relativamente recientes, por ejemplo (Peñarroja Torrejón, 1990), encuentran notables disimilitudes entre el romance andalusí de Valencia y el de otras regiones, y no sabemos hasta qué punto estas diferencias geográficas pudieran estar presentes en los textos que nos ocupan.

No es fácil determinar, tampoco, cuánto duró la situación de bilingüismo romance-árabe que acreditan las jarchas, ni el grado o grados del mismo. Los romanistas tienden a considerar que el mozárabe mantuvo cierta pujanza (cultural y lingüística) no sólo durante los primeros siglos de la conquista, sino incluso más allá del siglo XI, cuando la invasión almorávide impuso condiciones más desfavorables para los cristianos. La mezcla de romance y árabe de las jarchas se explica, desde este punto de vista, más como una manipulación efectuada por los poetas árabes que como una manifestación efectiva de bilingüismo. Las cancioncillas en un romance «puro» fueron, por tanto, progresivamente deturpadas por la actividad poética. Los arabistas, en cambio,

sostienen que el romance andalusí declinó enormemente a partir del siglo XI —es revelador para ellos que, salvo casos aislados, no hayan pervivido jarchas posteriores al siglo XII—, y que los célebres versos finales de las muguasajas reflejan un romance en decadencia, una especie de lengua criolla o pidgin resultante de la cada vez más creciente infiltración cotidiana del árabe.

¿Jarchas en lengua provenzal? ¿Jarchas en gallego-portugués?

Que el romance en que están escritas las jarchas sea el romance andalusí (o mozárabe) no parece haber necesitado nunca de demostración alguna. Es una verdad demasiado obvia, casi diríamos que inamovible, para la que ciertamente no sería fácil encontrar alternativas aceptables. Por ello son cuando menos audaces los trabajos de la investigadora M.^a Jesús Rubiera Mata (Rubiera Mata, 1987, 1991 y 1993), que, sin negar la condición andalusí del grueso de las jarchas, ha sugerido una sorprendente lectura de varias de ellas... ¡en provenzal y gallego-portugués! Esta profesora ha llevado al extremo, en realidad, sugerencias apuntadas ya por García Gómez y Lapesa (Lapesa, 1960), quienes llamaban la atención sobre ciertas soluciones mozárabes más propias del gallego, el occitano o el francés que de los dialectos romances del Sur.

Las propuestas de Rubiera Mata no tienen demasiado predicamento entre los eruditos (fundamentalmente los arabistas), pero encierran, incluso si no se está de acuerdo con ellas, una interesante y nada desdeñable hipótesis de trabajo: la de las jarchas como reflejo de la intersección de culturas y lenguas en la Península Ibérica medieval. Por un lado, nos consta que los poetas, juglares y músicos musulmanes viajaban asiduamente a tierras cristianas —no únicamente hispanas—, donde su arte era muy apreciado. Nada impide suponer que el intercambio cultural entre al-Ándalus y la Europa cristiana se produjera en ambas direcciones.

Por otro lado, la separación entre las distintas lenguas romances, en las fechas en las que nos movemos, no era todavía tan nítida como lo llegaría a ser después. El mundo románico formaba una especie de *continuum* lingüístico que permitía, por ejemplo, que los juglares viajasen y extendiesen su repertorio, sin demasiados problemas comunicativos, por diferentes países. Conocemos poemas plurilingües de los trovadores Raimbaut de Vaqueiras, Bonifaci Calvo o Cerverí de Girona, en los que se amalgaman provenzal, italiano, francés, gascón o gallego-portugués. El propio código lingüístico trovadoresco ha sido definido en multitud de ocasiones como una *coiné* o *lingua franca* poética.

Pese a la extrañeza que provocan, y sin entrar a valorar sus aciertos o desaciertos concretos, las teorías de Rubiera debieran al menos servirnos para no perder de vista el horizonte multicultural y multilingüe en que debieron de surgir las jarchas.

b) PROBLEMAS LITERARIOS

La forma estrófica de muguasajas y zéjeles

La jarcha, romance o no, es un breve cantarcillo de dos, tres o cuatro versos, engastado en una composición poética más amplia (muguasaja o, en menor medida, zéjel) que alterna un estribillo con versos de rima variable. Desde la perspectiva de la configuración estrófica, es inevitable plantearse dos cuestiones. La primera es la génesis de la muguasaja y el zéjel, formas cercanas una de otra y que pueden describirse esquemáticamente como «estrofas con vuelta» o «canciones con estribillo» (en la bibliografía se usan asimismo, con el mismo sentido, «formas zejelescas» o «formas estanzaicas»). La segunda cuestión es el origen de la combinación de una estructura estrófica de este tipo con una jarcha o cancioncilla final.

Como ya comentamos en la introducción, el descubrimiento de las jarchas supuso para muchos la confirmación del linaje románico de la «canción con estribillo», ampliamente representada, aunque con distintas realizaciones, en los cancioneros europeos de los siglos XIII al XVI: *rondeaux*, *virelais* y *dansas* provenzales y franceses, *cantigas* gallego-portuguesas, *villancicos* castellanos, *goigs* catalanes, *ballatas* y *laudes* italianas... Además de este elenco de formas estróficas románicas, la demostración de esta teoría se sustentaba sobre un pilar esencial: la supuesta ausencia de estrofismo en la tradición poética árabe, dominada en exclusiva por la casida de versos monorrimos. Para algunos romanistas, la súbita aparición en al-Ándalus de la muguasaja y el zéjel —canciones con estribillo— solamente podía deberse a la influencia de estrofas romances preexistentes.

Esta teoría romanista (que hemos presentado de forma simplificada, prescindiendo de discusiones paralelas acerca del origen de otra forma estrófica europea típicamente popular: la canción paralelística) incurre en una serie de paradojas difíciles de resolver, y, sobre todo, no da cuenta de la verdadera naturaleza de la muguasaja, un poema culto y sofisticado, y de la jarcha, que no es asimilable, sin más, a un estribillo. La intención de la jarcha, según hemos expuesto arriba, es provocar extrañeza, introducir un elemento popular disonante en un contexto, el de la muguasaja, de registro y lenguaje clásicos. No se justifica satisfactoriamente, por tanto, por qué la hipotética forma estrófica romance (popular) dio lugar a la muguasaja árabe (culto), para desaparecer después dejando como único rastro una cancioncilla destinada a discordar del resto del poema.

La crítica arabista ha retomado con fuerza, en los últimos tiempos, la defensa de la paternidad árabe de la muguasaja y el zéjel, una idea que había sido aventurada mucho antes de que se supiera de la existencia de jarchas romances. Los intentos de supeditar la forma estrófica de la «canción con estribillo» a la tradición poética árabe han sido varios, pero el de mayor aceptación ha sido aquél que hace derivar muguasaja y zéjel del *musammāt*, una estrofa de enorme éxito en el mundo musulmán desde finales del siglo VIII, que procede de la escisión interior de la casida de versos monorrimos me-

diante la repetición de la primera rima en los segmentos siguientes:

aaaa bbba ccca ddda...

Su cercanía a la muguasaja y el zéjel es palpable:

aa bbba ccca ddaa... (muguasaja)

aa bbba ccca ddaa... (zéjel)

En contra de lo que se pensaba, el *musammāt* se conocía y practicaba, tanto en árabe como en hebreo, en el al-Ándalus del siglo x, y las más recientes investigaciones (Ferrando, 1999) dejan pocas dudas sobre su parentesco genético con muguasajas y zéjeles. Objetivamente hablando, la tesis romanista parece haber quedado definitivamente obsoleta en este punto: los datos exhumados por los arabistas avalan que la estructura estrófica de la «canción con estribillo» no era en absoluto ajena a la tradición árabe, y resulta coherente con tales datos suponer que el *musammāt*, la muguasaja y el zéjel influyeron en el desarrollo de la «canción con estribillo» europea. Cronológica y documentalmente, ésta es una opción más plausible que la contraria, lo que no es óbice, tampoco, para que este género de formas estróficas occidentales no pudiera surgir de otras influencias (como el *responsorium* y otros himnos de la liturgia latina, o como la poesía hebrea: Díaz Esteban, 1991).

Las indagaciones arabistas ofrecen, además, una muy aceptable explicación del porqué de la jarcha: sobre la base preexistente del *musammāt*, la principal innovación de los poetas de al-Ándalus, más allá de una alteración mínima en el esquema estrófico, consistió en incorporar el registro lingüístico dialectal a sus poemas. En el caso del zéjel, se creó una canción escrita enteramente en árabe andalusí; en el caso de la muguasaja, se sustituyó el último estribillo por una cancioncilla popular, árabe o romance, que contrastaba poderosamente con la lengua clásica utilizada en el resto de la composición.

La base métrica de las muguasajas

A pesar de estar escrita en perfecto árabe clásico, la muguasaja no se acomoda a las pautas de medición que gobiernan la poesía árabe culta. El árabe clásico es, fonológicamente, una lengua cuantitativa y, como ocurre con el griego o el latín, su sistema métrico (*‘arūd*) se basa en el uso de secuencias regulares de cantidad silábica. Estos pies métricos fueron codificados en el siglo VIII por el poeta al-Jalīl b. Ahmad al-Farāhīdī y sus discípulos inmediatos (es frecuente referirse a ellos como metros *jali-lianos*), y constituyen el único sistema de versificación conocido por el árabe clásico. El *‘arūd* tradicional sigue incluso enseñándose hoy día, lo que da idea de su vigencia a lo largo de los siglos. Que la muguasaja, por tanto, se aparte de la métrica esperada

en un poema árabe es un hecho insólito, que de nuevo fueron los romanistas los primeros en interpretar. Para ellos (en especial García Gómez, 1962 y 1975), la muguasaja, construida ex profeso para acoger en su seno una cancioncilla románica, se había adaptado al ritmo silábico-acentual característico de la poesía romance. La jarcha, así, contagiaba su sistema métrico al poema que le servía de marco.

Como en el resto de los aspectos que estamos analizando, también en éste los arabistas ofrecieron, desde finales de los años 70, puntos de vista divergentes. Y beligerantes, porque entre otras cosas revelaban que, en sus ediciones de las muguasajas, García Gómez había alterado las lecciones de los manuscritos (a menudo sin indicarlo expresamente) para hacerlas concordar con su hipótesis de la influencia románica. La acusación obtuvo respuestas airadas y groseras que es mejor silenciar. Polémicas aparte, los arabistas han ofrecido dos tipos de soluciones para la métrica de las muguasajas (y zéjeles) hispano-árabes. La primera es, sencillamente, la negación de la excepcionalidad de las composiciones andalusíes: como en cualquier otro poema árabe, en ellas también rige el sistema *jaliliano* estricto. Lo que esta postura no aclara eficazmente es la gran cantidad de anomalías de escansión de acuerdo con la métrica clásica, de modo que la mayoría de los arabistas prefiere defender una segunda postura: los poetas andalusíes tuvieron en cuenta el sistema métrico clásico, como no podía ser de otro modo, pero, al mismo tiempo que ensayaban nuevas combinaciones de rimas y estrofas, alteraron y adaptaron también los metros tradicionales. Y lo hicieron, o bien por necesidades de la música (tanto muguasaja como zéjel son poemas cantados; Wulstan, 1982), o bien porque en el árabe andalusí, que había perdido la cantidad fonológica, los pies métricos cuantitativos habían dejado de tener sentido. Esta última suposición, defendida por Corriente (Corriente, 1998), se acerca en realidad a las ideas de García Gómez, si bien desde un ángulo muy distinto: los poetas de al-Ándalus acomodaron los metros *jalilianos* a secuencias silábico-acentuales, pero no por influjo romance, sino por las exigencias fonológicas de su propio dialecto árabe.

La rima de las jarchas

La rima que exhibe un cierto número de jarchas es, a primera vista, la rima consonante-asonante de tipo románico. Como puede suponerse, la teoría romanista utiliza este hecho como una prueba más del carácter autóctono de las cancioncillas mozárabes. La dificultad reside en que hay otras jarchas que no se ajustan a la rima románica, sino más bien a la árabe. Esta rima, la árabe, se asienta sobre fundamentos completamente distintos de los de las lenguas romances, en tanto que opera en ella la cantidad silábica, y no el acento. Por esta razón, el requisito indispensable para que en árabe se produzcan secuencias rimadas es la coincidencia de la consonante en la sílaba final, pero no necesariamente también de las vocales. Son un obstáculo para la teoría románica, pues, jarchas híbridas que establecen su rima entre palabras árabes y palabras romances como *kilmā / mamma*; o jarchas que establecen su rima entre segmentos homogéneamente romances como *tanto / non tú*. Estos últimos casos, sobre todo,

constituirían una valiosa prueba de que las cancioncillas han sido construidas teniendo en mente las reglas árabes, y por ello los romanistas se han esforzado en demostrar que se trata de ejemplos aislados de lectura dudosa.

Los arabistas, por su parte, ofrecen una explicación mucho más detallada, aunque no concluyente, del fenómeno de la rima. De entrada, admiten que el árabe andalusí, que, como hemos indicado en el apartado anterior, no conocía la cantidad silábica, adaptó la rima clásica a sus presupuestos lingüísticos. Este ajuste, no obstante, conservó plenamente la esencia de la rima tradicional, como demuestran las muguasajas y los zéjeles. La estructura de la rima árabe, en segundo lugar, nos recuerdan los críticos arabistas, no solamente está definida por la coincidencia de consonantes, sino que hay también otras pautas secundarias —complicadas de entender para los desconocedores del árabe— que hacen que a veces se integren en la rima, dependiendo de su posición, las vocales anteriores o posteriores a la consonante final, o que en determinadas circunstancias exista incluso una rima exclusivamente vocálica. El análisis detallado de los procedimientos de la rima árabe permite a los arabistas llegar a la siguiente conclusión: pese a que el sistema árabe es estructuralmente distinto del romance, ciertas secuencias coinciden en crear rima en ambas lenguas; o dicho de otra forma, el patrón árabe, y más el del árabe andalusí, desprovisto de la cantidad, es compatible con la incorporación de elementos romances.

Para los arabistas, en suma, todas las rimas de las jarchas son explicables dentro de los esquemas árabes, mientras que no todas lo son dentro de los esquemas romances.

La temática

La teoría románica ha entendido siempre las jarchas como «cancioncillas de amigo» mozárabes (Alonso, 1949); esto es, como lamentos femeninos por la ausencia del amado, quejas de amor dolorido análogas a las documentadas (con posterioridad) a lo largo y ancho de toda la Romania: desde las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas y los *villancicos* castellanos, hasta los *refrains* y *chansons de femme* franceses o los *strambotti* italianos. Menéndez Pidal (1951) y Gangutia Elícegui (1972) exploraron las raíces grecolatinas de este tipo de lírica popular femenina, presente asimismo, por influjo románico-mediterráneo, en la tradición popular norteafricana contemporánea (Monroe, 1976). El panorama se amplió incluso a toda Europa, con la comparación de las jarchas y las *Frauenlieder* germánicas. De entre todo este universo lírico femenino europeo, las jarchas, se nos dice, sobresalen no sólo por su prioridad cronológica, sino también por un cierto tono delicado e íntimo: el que crea la comunicación de las penas amorosas a las figuras confidentes de la madre o las hermanas. Para los romanistas, este rasgo es plenamente hispánico —se encuentra también en las *cantigas de amigo* y los *villancicos*—, y contrasta con la lírica ultrapirenaica, en la que es más frecuente la figura de la malmaridada que la de la doncella enamorada, y en la que la madre es más bien represora que participe de los amores. Las observaciones roma-

nistas se completan con muchos otros motivos temáticos, para los que se aportan abundantes paralelos en los cantarcillos europeos: el amor como enfermedad, los celos, los ojos llorosos, las caricias atrevidas... No menos importante es, desde la óptica romanista, el marcado contraste existente entre el mundo poético representado en las jarchas romances y el representado en las jarchas, muguasajas y zéjeles árabes. En éstos últimos, amén de otras muchas diferencias, los amores son normalmente masculinos (u homosexuales), y madre y hermanas no suelen comparecer como personajes secundarios. Todo ello prueba, en opinión de los romanistas, la presencia de una tradición lírica distinta de la islámica.

Los estudios árabes, como es lógico, han acometido el examen de la temática de las jarchas romances de un modo sumamente crítico con las posiciones románicas. Han denunciado, en primer lugar, los excesos cometidos en el pasado por eruditos demasiado entusiastas. Leo Spitzer, por ejemplo (Spitzer, 1952), quiso ver en las jarchas el primer testimonio conocido de todo un entramado poético precristiano: el de las canciones primaverales de danza femeninas, «base de toda la poesía lírica en las lenguas vernáculas romances y germánicas»; cuando en verdad el único nexo demostrable entre jarchas y *canciones de danza* era el carácter femenino de ambos géneros. Una falta de rigor filológico semejante —a la que ya hemos aludido— llevó a los romanistas a fabricar acabadas teorías literarias sobre la base de lecturas precarias, forzadas o, cuando menos, revisables. Es el caso de la supuesta temática de la *albada* (o despedida de los amantes al amanecer) en las jarchas, que responde más al deseo de quienes interpretan los textos que a la objetividad de los textos mismos. De todas las muestras que podrían aducirse, téngase en cuenta, por ejemplo, la jarcha 58 (Stern), en la que la palabra *fogore* ha sido tradicionalmente interpretada como «fulgor» (= mañana), buscando intencionadamente una conexión con las *albadas*; la lección es posible, pero mucho menos probable que «fogosidad» o «pasión»:

¿Qué fareyo, mamma?
Mieo-l-habibi ya vase
con tan bel fogore.
Layta non lo amase.

(«¿Qué haré, madre? / Mi amigo ya se va / con tan hermoso ardor. / ¡Ojalá no le amase!»)

Para los arabistas, los partidarios de la teoría románica han tratado de presentar la temática de las jarchas romances como un espacio lírico cerrado, autónomo, perfectamente delimitado y autosuficiente, cuando lo cierto es que el *corpus* de jarchas romances es escaso, plantea serias dificultades de interpretación y no se muestra tan homogéneo como para dejarse etiquetar cómodamente bajo la denominación única de «cancioncillas de amigo». Recientemente, además, varios trabajos (Zwartjes, 1997; Corriente, 1998) se han ocupado de analizar de manera sistemática los paralelismos entre las jarchas romances y las árabes, para hacer ver que ambas comparten un

mismo universo poético, y que los temas pretendidamente «hispánicos», «ibéricos» o «románicos» de las primeras también pueden registrarse en las segundas: así ocurre con los motivos de la «voz femenina», de la «despedida y ausencia» o de la «madre confidente», esenciales para la hipótesis romanista, pero presentes igualmente —en menor medida, todo hay que decirlo— en las jarchas escritas en árabe. En palabras de Zwartjes (1997, p. 252):

No hay diferencias temáticas significativas entre las jarchas romances y las hispano-árabes, salvo pocas excepciones. La única diferencia importante entre las dos series es el lenguaje. Probablemente sería imposible distinguir unas de otras si se tradujesen a un tercer idioma.

5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, es obligado recapitular y extraer de lo expuesto algunas conclusiones.

1. El origen, los aspectos formales y el contexto en que se desarrollan los moldes estróficos de la muguasaja y el zéjel parecen ser árabes, y no románicos. El parentesco de estas «canciones con estribillo» con el amplio repertorio de estrofas europeas de este tipo no está claro, pero es más congruente con los datos pensar en un influjo musulmán —en forma de juglares, músicos o esclavas— sobre la poesía europea, que viceversa. Con todo, en la génesis de las «formas zejelescas» románicas debieron también de intervenir otros factores como la liturgia cristiana o la poesía hebrea.

2. La muguasaja fue una invención árabe andalusí cuya razón de ser era albergar una cancioncilla de sabor popular y existencia independiente, la jarcha. La mediación de los poetas cultos es innegable, y especialmente en el caso de las jarchas romances, ello implica una posible manipulación a todos los niveles: desde la recreación folklórica del romance andalusí hasta la adaptación a la estrofa, la base métrica o la rima árabes. Los poemitas de los que son reflejo las jarchas no son, probablemente, las canciones populares originales en su estado «puro», pero incluso aunque todas ellas fueran meras imitaciones cultas, presupondrían la existencia de alguna clase de lírica romance semejante. La hipótesis de que las jarchas son un mero pastiche bilingüe creado con intención paródica resulta exagerada.

3. Las jarchas romances poseen indiscutibles afinidades con la tradición lírica románica: sería absurdo, concediendo un excesivo crédito a las investigaciones arabistas, negar que existen cantarcillos europeos similares tanto en la forma (una forma simple de dístico, trístico o copla) como en el contenido (las quejas femeninas o la aparición de la madre-confidente son, ciertamente, temas ampliamente representados en las jarchas romances y en la tradición europea). Ahora bien, las conexiones de

nuestros textos con el mundo árabe no son en absoluto desdeñables ni epidérmicas. Probablemente, las jarchas romances, tal y como las conocemos, sean sencillamente el producto híbrido de una sociedad igualmente híbrida o multicultural. O en otras palabras, carece de sentido preguntarse si las canciones populares en que directa o indirectamente se basan las jarchas fueron primeramente románicas o árabes: debieron de existir ambas, pero asimismo debieron de mezclarse e interpenetrarse al tiempo que también las gentes y culturas que las cantaban se mezclaban e interpenetraban.

6. ANTOLOGÍA DE JARCHAS ROMANCES

En el estudio sobre las jarchas de Galmés de Fuentes de 1994 (Galmés, 1994), se brindaba al lector una antología de jarchas de lectura «perfecta o casi perfecta», en la que el investigador (destacado romanista) deseaba basar el conjunto de sus observaciones para evitar cualquier sospecha de tergiversación o manipulación de versos dudosos. Su pretensión era loable, pero ediciones posteriores han demostrado que difícilmente se puede hablar con propiedad de jarchas «perfectas o casi perfectas». En concreto, la publicación de todo el *corpus* de jarchas romances de Corriente (Corriente, 1998) discrepa notablemente en muchas de las lecturas de Galmés. Confrontando ambas ediciones, no obstante, ofrecemos aquí todas aquellas jarchas en que las interpretaciones de uno y otro investigador (un romanista y un arabista) son semejantes. Hemos adaptado tanto la transcripción como las versiones castellanas, sin ninguna otra pretensión que la de presentar un texto claro y fácilmente inteligible.

En la primera columna van las lecturas de Galmés (que utiliza la numeración romana de García Gómez y la arábica de Stern), y en la segunda las de Corriente (que emplea la inicial A para la serie árabe, y la H para la serie hebrea).

I

Ven çidi Ibrahim,
ya nuemme dolche;
vent a mib
de nojte;
in non, si non queres
irey' a tib.
Gárreme a ob
ligarte.

(«Ven, mi señor Ibrahim, oh dulce nombre, vente a mí de noche; si no, si no quieres, iré yo a ti. Dime dónde encontrarte.»)

Ar

Ven sidi Abraham,
ya nuemme dolche,
vent ad mib
de nojte;
o non, si non queres,
virem ad tib,
garred me ob
licarte.

(«Ven, mi señor Abraham, oh dulce nombre, vente a mí de noche; o no, si no quieres, vendréme a ti, dime dónde encontrarte.»)

V

¡Amanu, amanu, yá-l-malih! Garre:
¿por qué no quieres, ¡ya Al·lah! matare?

(«¡Piedad, piedad, hermoso! Di, ¿por qué no quieres, por Alá, matarme?»)

A5

Amané, amané. Ya' lmalih, gare
por qué tú querés ballahi mattare.

(«Gracia, gracia. Hermoso, di por qué tú quieres matarme.»)

XI

Si quieres como buo' a mib,
béjame ida-l-nazma duk,
boquilla de habb al-muluk.

(«Si me quieres como bueno a mí, bésame, pues, esta sarta de perlas, boquita de cerezas.»)

AII

Si quieres com ad bon ad mib
béyjame e d' annadme duk,
boquilla de habb almuluk.

(«Si me quieres como a hermoso, bésame y por el añazme llévame, boquita de cereza.»)

XIII

Non quero yo un hil·lello,
il·la-ç-çamarello.

(«No quiero yo un amiguito, sino el morenito.»)

A13

Non quero bono hallelo,
illa assamrello

(«No quiero un hermoso ladronzuelo, sino el morenillo.»)

XIV

¡Mamma, ay habibe!
So la jumella xaqrella,
el collo albo
e boquilla hamrella.

(«Madre, ay qué amigo. Bajo la guedejita rubita, el cuello blanco y la boquita coloradita.»)

A14

Mamma ay habibe.
So' ljumella xaqrella,
elle collo albo
e boquilla hamrella.

(«Madre, qué amado. Bajo la melenita rubita, aquel cuello blanco y la boquita rojita.»)

XVI

¿Qui tuélleme ma alma?
¿Qui quere ya ma alma?

(«¿Quién me quita mi alma, quién quiere, oh, mi alma?»)

A16

¿Qui tálladme ma alma,
qui cárpedme ma alma?

(«¿Quién me corta el alma, quién me desgarrar el alma?»)

XVIII

Com si filyuolo alyeno,
non más el fermoso a mio seno.

(«Como si fuese hijito ajeno, no más el hermoso a mi seno.»)

A18

Como si fos filyolo alyeno,
non más lo premés ad meu seno.

(«Como si fuese hijito ajeno, no lo apretase más contra mi seno.»)

xxv

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

(«Albo día, este día, día de la Sanjuanada, en verdad. Vestiré mi brocado y quebraremos lanzas.»)

xxxv

Boquilla al-'iqdí,
dolche como ax-xuhdi,
ven, bėjame.
Habibi ji 'indi,
ad-ún me amando
como yawmi.

(«Boquita de collar, dulce como la miel, ven, bésame. Amigo mío, ven a mí, aún amándome como el otro día.»)

I

Ven, çidi, ven.
El querido es tanto beni
d'este az-azmeni.
Ven filyo d'Ibn ad-Dayyeni.

(«Ven, mi señor, ven. El querido es un gran bien de este momento. Ven, hijo de Ibn ad-Dayyeni.»)

2

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

(«Di si eres adivina y adivinas con certeza, dime: ¿cuándo me vendrá mi amigo Ishaq?»)

A22

¡Alba día, esta día,
día del 'ansara, haqqá!
Vestirey meu al-mudabbaj
wanišuuq arumha xaqqá.

(«Blanco* día es este día, día de la Sanjuanada, en verdad: vestiré mi brocado y bien quebraré la lanza.»)

A36

Boquilla al'idque,
dolche como' axxuhde,
ven bėjame.
Habibi ji 'indi,
adúnam' amande
que móyrome.

(«Boquita como collar, dulce como la miel, ven, bésame. Mi amado, ven a mí, acércateme amando que me muero.»)

H1

Ven, çidi, vene.
El q' heredás tanto bene
d'este'azzamene.
Ven filyo d'Abn Addayene.

(«Ven, mi señor, ven, el que heredáis tanto bien de este tiempo. Ven, hijo de Ibn ad-Dayyeni.»)

H2

Gar si yes divina
ed divinas balhaq,
garme cândo'm vernad
meu habibi Ishaq.

(«Di, si eres adivina, y adivinas de verdad, dime cuándo me vendrá mi amigo Ishaq?»)

* En la interpretación de Corriente de esta jarcha, «blanco» significa «fausto, propicio»; el poema se distancia, de este modo, de la *albada*. La alusión a las lanzas es, tanto para romanistas como arabistas, una metáfora sexual.

3

Desde cand mio çidiello vened
 ¡tan buena al-bixara!,
 como rayo del sol yexed
 en Wad-al-Hijara.

(«Desde que mi cidiello [= amito]
 viene, ¡qué buena noticia!, como un
 rayo de sol sale en Guadalajara.»)

H3

Des cando meu çidello benid
 tan bona' lbixara
 como rayo de sol ixid
 en Wad-alhajara.

(«Desde que mi cidiello ha venido,
 ¡qué buena albricia!, como un rayo de
 sol ha salido en Guadalajara.»)

4

Garrid vos, ¡ay yermanellas!
 ¿Cóm contener a mio male?
 Sin el habib non vivireyo:
 advolaréy demandare.

(«Decid vosotras, ¡ay hermanillas!,
 ¿cómo contener mi mal? Sin el amigo
 no viviré: volaré a buscarle.»)

H4

Garrir vos, ey yermanellas
 qui'm contenerad meu male.
 Sin al-habib non vivreyo
 ad ob l'irey demandare.

(«Yo os diré, hermanitas, quién me
 contendrá mi mal: sin amado no viviré,
 ¿dónde lo iré a buscar?»)

5

Vened la Pasca ed aún sin elle.
 ¡Cómo cande
 mio corachón por elle!

(«Viene la Pascua y aún [estoy] sin él.
 ¡Cómo arde mi corazón por él!»)

H5

Vened la Pasca ayun sin ello.
 ¡Cóm cande
 meu corachón por ello!

(«La Pascua resulta ayuno sin él.
 ¡Cómo arde mi corazón por él!»)

7

Filyuolo alyeno,
 non más adormes a mio seno.

(«Hijito extraño, no duermas más en
 mi seno.»)

H7

Filyuolo alyeno,
 bibatši adormas ad meu seno.

(«Muchachito forastero, pronto duer-
 mas en mi seno.»)

9a

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

(«Se va mi corazón de mí. ¡Ay, Se-
 ñor!, ¿acaso me volverá? Tanto me
 duele por el amigo, que está enfermo.
 ¿Cuándo sanará?»)

H9

Vaydse meu corachón de mib.
 Ya Rab xi xe me tornarad.
 Tan mal me doled l'al-habib,
 enfermo yed, ¿cánd sanarad?

(«Se me va el corazón, Dios mío, ¿si
 me volverá? ¡Tan mal me hace sufrir
 el amado! Está enfermo: ¿cuándo sa-
 nará?»)

14

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

(«¿Qué haré, madre? Mi amigo está en la puerta.»)

H14

¿Qué farey, mamma?
Meu al-habib est ad yana.

(«¿Qué haré, madre? Este amado mío está a la puerta.»)

15

Garr: ¿Qué fareyo?
¿Com vivireyo?
Este' l-habib espero;
por él morreyo.

(«Di: ¿qué haré? ¿Cómo viviré? Al amigo espero; por él moriré.»)

H15

Gar qué fareyo.
Cómo vivireyo.
Est' al-habib, as saber,
por él morreyo.

(«Di: ¿qué haré? ¿Cómo viviré? Este amado, has de saber, por él moriré.»)

16

¿Qué fareyo
au qué serád de mibi?
¡Habibi!
¡No te tuelgas de mibi!

(«¿Qué haré o qué será de mí? ¡Amigo mío! ¡No te apartes de mí!»)

H16

¿Qué fareyo
o qué serád de mibe?
¡Habibi!
¡No te tolgas de mibe!

(«¿Qué haré o qué será de mí? Mi amado, no te apartes de mí.»)

17

As-Sabah buono, garr-me:
¿d'on venes?
Ya lo sé qu'autri amas,
a mibi tú non queres.

(«As-Sabah hermoso, dime, ¿de dónde vienes? Ya lo sé que amas a otra, a mí tú no me quieres.»)

H17

Assabah bono, gárreme
d'on venes.
Ya lo sé, que otri ames,
ad mibe tú non queres.

(«Buenos días, dime de dónde vienes: ya lo sé que a otro has amado, y a mí no me quieres.»)

18

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

(«Tanto amar, tanto amar, amigo mío, tanto amar. Enfermaron los ojos llorosos, ya duelen mucho.»)

H18

Tant' amare, tant' amare
habib, tant' amare.
Enfermeron welyos jidos,
ya dolen tan male.

(«Tanto amar, tanto amar, amado, tanto amar. Enfermaron ojos sanos, que ya duelen tanto.»)

19

Vey, ya raqí', vey tu vía,
que non me tenes an-niya.

(«Ve, desvergonzado, ve por tu camino, que no me tienes lealtad».)

H19

Vay ya raqí', vay tu viya,
que non me tenes anniya.

(«Vete, desvergonzado, vete tú, fuera, que no me tienes buena voluntad».)

41 (Stern)

Adamey
filyuolo alyeno
ed' él a mibi.
Quéredlo
de mí botare
su ar-raqibi.

(«Adamé a un hijito extraño, y él a mí. Quiérello apartar de mí su guardador.»)

A28a/b

Qu' adamey
filyol'alyeno
ed ell' ad mibe.
Quérello
de mib vetare
seu arraqibe.

(«Porque amé a un muchachito forastero, y él a mí, me lo quiere vedar su celador.»)

7. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Textos y estudios fundamentales

ALONSO, Dámaso, «Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 297-349 (recogido en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, 1961).

Una de las primeras interpretaciones románicas de las jarchas, que saludaba los descubrimientos de Stern como un hito en la historia de la lírica medieval europea. De deliciosa lectura, como todo lo de Dámaso Alonso.

CORRIENTE, Federico, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid: Gredos, 1998.

—, «Again on (Partially) Romance Andalusí *Kharajat*», *Journal of Arabic Literature*, 35 (2004), pp. 139-151.

De entre la enorme bibliografía de Federico Corriente, destacamos el completo libro *Poesía dialectal*, y asimismo uno de sus últimos artículos. Corriente es probablemente, en el panorama de la crítica sobre las jarchas, el «arabista» español más conspicuo. *Poesía dialectal* contiene la edición de un amplísimo *corpus* de jarchas.

CORRIENTE, Federico y SÁENZ-BADILLOS, Ángel (eds.), *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances* (Madrid, diciembre de 1989), Madrid: Univ. Complutense, 1991.

Junto con el de Jones-Hitchcock recogido más abajo, uno de los congresos más importantes sobre jarchas y poesía estrófica, que sirvió para reactivar el interés hacia el tema y abrir nuevos caminos de investigación.

FRENK, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1975.

Especialista en lírica popular de la Edad Media, Frenk ofreció en este libro una influyente visión de conjunto que situaba las jarchas en un contexto románico.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona: Crítica, 1994.

—, «Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica», en Pedro Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pp. 27–54.

Si Corrientes es nuestro «arabista» por excelencia, Galmés representa la opción «romanista» reciente mejor argumentada. Su libro *Las jarchas mozárabes* aúna, como el de Corriente, un minucioso estudio con la edición de un buen número de lo que él llama jarchas «perfectas o casi perfectas».

GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «Veinticuatro jarŷas romances en muwaššahas árabes (Ms. G.S. Colin)», *Al-Andalus*, 17 (1952), pp. 57–127.

—, *Las jarchas de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965 (2.^a ed. Barcelona: Seix-Barral, 1975; 3.^a ed. Madrid: Alianza, 1990).

—, *Métrica de la moaxaja y métrica española*, Madrid: Al-Andalus, 1975.

La importancia de García Gómez ha sido ya glosada en nuestro informe: la historia de las jarchas está vinculada a su apasionada labor de defensa del carácter románico de las mismas.

HITCHCOCK, Richard, «Some doubts about the reconstruction of the kharjas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), pp. 109–119.

—, «Sobre la ‘mama’ en las jarchas», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977), 1–9.

—, «The Interpretation of Romance Words in Arabic Texts: Theory and Practice», *La Corónica*, 13 (1985), 243–254.

También hemos dejado constancia arriba de la significación de Hitchcock, que puso en tela de juicio la ortodoxa visión «románica» y abrió vías para la crítica «arabista».

JONES, Alan y HITCHCOCK, Richard (eds.), *Studies on the Muwassab and the Kharja. Proceedings of the Exeter International Colloquium*, Ithaca: Reading, 1991.

LAPESA, Rafael, «Sobre el texto y el lenguaje de algunas *jarchyas* mozárabes», *Boletín de la Real Academia Española*, 40 (1960), pp. 53–65.

Con su rigor habitual, Lapesa trabajó en este artículo sobre la lengua de las jarchas, en un ejercicio de meritoria depuración textual. Sus intuiciones y sugerencias han pervivido en no pocos trabajos posteriores.

LÓPEZ-MORILLAS, Consuelo, «Las jarchas romances y la crítica árabe moderna», en Kossoff, D. et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, pp. 211–218.

Artículo temprano que proporciona una visión sintética de los problemas suscitados por la crítica «arabista» de las jarchas.

SOLÁ-SOLÉ, Josep M., *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid: Taurus, 1990.
Interesante recopilación de jarchas y muguasajas, especialmente útil para la lectura de estas últimas.

STERN, Samuel Miklos, «Les vers finaux en espagnol dans les *muwaššabs* hispanohébraïques: une contribution à l'histoire de *muwaššabs* et à l'étude du vieux dialecte espagnol mozarabe», *Al-Andalus*, 13 (1948), pp. 299–346.

—, «Un *muwaššab* arabe avec terminaison espagnole», *Al-Andalus*, 14 (1949), pp. 214–218.

—, *Les chansons mozarabes*, Palermo: Manfredi, 1953 (reimpr. Oxford, 1964).

—, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, ed. L.P. Harvey, Oxford: Clarendon Press, 1974.
Se recogen aquí los principales trabajos de Stern, hoy prácticamente inencontrables. Las monografías son asimismo recopilaciones de jarchas.

YAHALOM, Joseph y BENABU, Isaac, «*Łtoldot šel hammsirāh bširat hahol ʿivrit mis Sfārād* (Towards a history of the transmission of secular Hebrew poetry from Spain)», *Tarbis*, 54 (1985), pp. 245–262.

—, «The importance of the Genizah manuscripts for the establishment of the text of the Hispano-Romance *kharjas* in Hebrew characters», *Romance Philology*, 40 (1986), pp. 139–158.

A pesar de su relativa inaccesibilidad, los artículos de Yahalom y Benabu merecen ser citados por su importancia en el establecimiento del texto de las jarchas hebreas.

ZWARTJES, Otto, *Love songs from al-Andalus. History, structure, and meaning of the Kharja*, Leiden: Brill, 1997.

Zwartjes estudia la conexión entre las jarchas romances y las árabes, tanto en los aspectos formales como en los de contenido. Un libro de perspectiva «arabista» coherentemente concebido y espléndidamente desarrollado.

Bibliografía suplementaria

ABU-HAIDAR, J. A., *Hispano-Arabic Literature and the Early Provençal Lyrics*, Richmond: Curzon Press, 2001.

ALVAR, Carlos y GÓMEZ MORENO, Ángel, *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus, 1987.

ARMISTEAD, Samuel O., «*Kharjas* and *villancicos*», *Journal of Arabic Literature*, 34 (2003), pp. 3–19.

BELTRÁN, Vicente, «De zéjeles y dansas: Orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), pp. 239–266.

DÍAZ ESTEBAN, Fernando, «La poesía estrófica hebrea de época bizantina en citas bíblicas», en Corriente y Sáenz-Badillos, *Poesía estrófica*, 1991, pp. 93–104.

FERRANDO, Ignacio, «Andalusi *musammāt*: some remarks on its stanzaic and metrical structure», *Journal of Arabic Literature*, 30 (1999), pp. 78–89.

FUENTE RIVAROLA, José Luis, «Problemas de forma y significado de las jarchas mozárabes», *Cultura Neolatina*, 61 (2001), pp. 197–213.

- GANGUTIA ELÍCEGUI, Elvira, «Poesía griega ‘de amigo’ y poesía árabe española», *Emerita*, 40 (1972), pp. 329–396.
- HILTY, Gerold, «¿Existió o no existió una lírica mozárabe?», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura, 2000, vol. II, pp. 975–985.
- JONES, Alan, *Romance Kharjas in Andalusian Muwaššah Poetry*, Londres: Ithaca Press, 1988.
- MARCOS-MARÍN, Francisco A., «Forma y contenido en las cantigas de amigo y las jarchas. La nueva perspectiva», en Antonio Cortijo Ocaña *et al.* (eds.), *Estudios Galegos Medievais*, Santa Barbara: Univ. of California, Santa Barbara, 2001, pp. 61–96.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Madrid: Austral, 1941.
- , *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- MILLÁS VALLICROSA, José María, «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana», *Sefarad*, 6 (1946), pp. 362–371.
- MONROE, James T., «Estudios sobre las jarýas: Las jarýas y la poesía amorosa popular norteafricana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25 (1976), pp. 1–16.
- PEÑARROJA TORREJÓN, Leopoldo, *El mozárabe de Valencia (Nuevas cuestiones de fonología mozárabe)*, Madrid: Gredos, 1990.
- NYKL, Alois Richard, *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the old Provençal Troubadours*, Baltimore: Furst, 1946.
- RUBIERA MATA, María Jesús, «La lengua romance de las jarchas (Una jarcha en occitano)», *Al-Qantara*, 8 (1987), pp. 319–329.
- , «Presencia románica extra-andalusí en las jarchas», en Corriente y Sáenz-Badillos, *Poesía estrófica*, 1991, pp. 289–295.
- , «Jarchas de posible origen galaico-portugués», *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 79–81.
- SPITZER, Leo, «The mozarabic lyric and Theodor Fring's Theories», *Comparative Literature*, 4 (1952), pp. 1–22 (reimpr. en *Lingüística e Historia literaria*, Madrid: Gredos, 1955).
- WULSTAN, David, «The *Muwaššah* and *Zajal* revisited», *Journal of the American Oriental Society*, 102 (1982), pp. 247–264.