

EN TORNO A LA LIRICA PRIMITIVA

por Irma Céspedes

Es una oración el primer vagido de la lengua castellana¹; mejor dicho, el primer texto que se nos ha conservado es la oración de un monje que se expresa, por escrito, espontáneamente en el modo de decir cotidiano, en ese "*roman paladino en que el pueblo suele hablar a su vecino*"². Ese decir popular habitualmente no es recogido por el escribir culto. Recordemos que el leer y el escribir —hasta la creación de las universidades— en el medioevo eran actividades cultas, que se realizaban en un espacio muy determinado: la biblioteca del monasterio o del castillo, y en una lengua oficial: el latín.

Recordemos que *El Poema del Cid* sólo nos llega en un manuscrito del siglo XIV (1307) y que los poetas cultos de nombre conocidos son clérigos como Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz o cortesanos que disponen de copistas, como Alfonso X, el Sabio y don Juan Manuel.

Hay otras primitivas expresiones en dialecto neorrománico, que también nos han sido conservadas por poetas cultos, pero no de cultura cristiana, sino musulmana y hebrea: "Cultos poetas hebreos y árabes —los más antiguos del siglo XI— pusieron en sus composiciones llamadas "muguassajas" una "jarcha" o estrofa final, escrita no en hebreo o en árabe como el resto del poema, sino en el dialecto español que hablaban los mozárabes. Tales estrofas, evidentemente, las tomaban de una tradición oral cantada y viva"³.

Es profundamente humana, cercana a cada uno de nosotros, esa voz cristalina, clara y pura que decía tan sencillamente allá por el año 1000:

*Qué faré yo o qué serad de mihi,
habibi,
non te tolgas de mihi*⁴.

¹Me agrada esta asimilación de la lengua a un recién nacido con que Dámaso Alonso comentó ese texto riojano, conservado en el Monasterio de San Millán de la Cogolla y que ha dado origen a la conmemoración del milenio de la lengua castellana. Vide Dámaso Alonso, *El primer vagido de nuestra lengua*, en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 13-16.

²Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo* 2 b.

³Dámaso Alonso: *Un siglo más para la poesía española*, en *De los siglos oscuros al de oro*, p. 30.

⁴¿Qué haré yo? / ¿Qué será de mí? / amado, / no te salgas —apartes— de mí. (jarya N^o 16 de Todrós Aubulafia; se comentará más adelante).

Esta y otras diecinueve coplas aljamiadas fueron descubiertas, transcritas y publicadas por el hebraísta S. M. Stern⁵ en 1948, hace treinta años apenas.

¡Veinte coplas, versos finales de sendos poemas hebreos cultos denominados muuassahas, forma creada por los árabes en Al Andalus! Significativa y hermosa conjunción: versos castellanos —digamos mejor romances— conservados por poetas hebreos en formas métricas árabes! ¿Cómo, cuándo, dónde se produjo esta integración? Cinco siglos nos separan de esos ocho de convivencia silenciosa de moros, cristianos y judíos en la Península Ibérica. El tiempo con su distanciar y cambiar ha dejado en el misterio y en el olvido el hacer y el sentir diario de esas comunidades; sólo nos trasmite un gran esplendor cultural para moros y judíos hispanos y marca la cultura hispanocristiana con un sello diferenciador del resto de las culturas europeas. Debemos acercarnos con profunda humildad, despojándonos de prejuicios y de todo saber inauténtico y jactancioso al misterio de esa España de hace un milenio, de esa Península Ibérica que es un cruce de caminos —yo diría un corazón recordando su forma geográfica casi pectoral— donde dialogan, discuten y aman tres civilizaciones diferentes en su estilo vital, pero similares en su esencial concepción religiosa monoteísta⁶.

Tres ciudades santas: La Meca, Roma, Jerusalem —que se podrían reducir a una: Jerusalem— tres Libros Sagrados: la Tanaj (Antiguo Testamento—, la Biblia y el Corán — la Revelación Divina—; una raíz común: Abraham, padre de los creyentes, son los cimientos de comunidades de fe que nos permiten hablar de tres culturas teorébricas y apostólicas, con un sentido misionero de pueblos elegidos por Dios, Alah o Yahvé, para dar testimonio de El y servir a su plan salvífico.

No se puede establecer con certeza cuándo llegaron los judíos a la Península Ibérica. Vestigios de su presencia se encuentran desde los primeros siglos del cristianismo, pero la tradición hispanojudía, remonta su llegada a la venida de los fenicios a España en los siglos IX a XI A. C. La denominación con que se conoce a los judíos expulsados de España, sefarditas, deriva de Sefarad, nombre con que se designa a una lejana colonia hebrea en un libro profético escrito en el siglo V a. C.⁷ Tradiciones antiguas, sustentadas entre otros por el Targum de Jonatan ben Uziel (siglo I),

⁵S. M. Stern, *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques*. Une contribution á l'histoire du muwassah et dialecte espagnol "mozárabe". En *Al Andalus*, XIII, fasc. 2, 1948, pp. 299 a 346.

⁶Ver de Sánchez Albornoz. Claudio: *España, un enigma histórico*, B. Aires, Ed. Sudamericana, p. 99.

⁷Abdías I, 20.

y por comentadores hispano-judíos como Moché y Abraham Ibn Ezra, atribuyen este vocablo Sefarad a Iberia⁸.

La catequización cristiana de España se inicia desde el siglo I en las ciudades más romanizadas. Tradiciones piadosas —que no remontan más allá del siglo VIII— atribuyeron a Santiago el Mayor un viaje a España, en el que habría predicado el cristianismo. Tras su martirio y muerte, sus discípulos habrían trasladado su cuerpo a la Península.

El cristianismo representaba una nueva universalidad, superior a la del mundo romano, y un nuevo modo de ser de los hombres, centrado en la intimidad del individuo capaz por sí mismo de realizar por la fe y la conducta, el fin sobrenatural al que le destinaba el Dios que lo había creado⁹. Estaban organizados en comunidades propias, ajenas al estado. Eran hostiles al servicio militar y se encontraban en franca rebeldía frente al culto oficial al Emperador. El Estado romano los consideró sus enemigos e inició su persecución, a mediados del siglo III, en España, donde muchos creyentes recibieron el martirio por su fe. Constantino decreta la libertad religiosa, lo que permite que el cristianismo hispánico adquiriera gran fuerza y se destaque en la lucha contra el paganismo y las herejías, especialmente contra el arrianismo y el maniqueísmo de algunos godos.

Tras la rota del Guadalete, en julio de 711, prácticamente la totalidad de la Península cayó en poder de los musulmanes. Venían sostenidos por una férrea unidad política y por el ímpetu de una religión recién nacida, ajustada a cuanto podía anhelar el alma y el cuerpo del beduino. Avanzaban con seguridad, sintiéndose apoyados por una unidad religiosa y política y por la fuerza de una cultura antigua revitalizada¹⁰. No les fue difícil someter a los visigodos que se habían ido debilitando en guerras intestinas. Valdeavellanos comenta que: "al igual que el norte de Africa, donde la Iglesia cristiana primitiva había florecido con tan brillante y efímero esplendor, la católica España goda de San Isidoro de Sevilla y de los Concilios de Toledo, no iba a tardar en ser parcialmente islamizada, ni la mayor parte de la península en someterse a los musulmanes a lo largo de victoriosas campañas militares, que se desarrollaron en medio de la angustia de unos hispanos cuya resistencia —donde la había— era pronto vencida, que capitulaban y se sometían, o que huían a refugiarse en las comar-

⁸Ver José Amador de los Ríos, *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1960.

⁹Valdeavellanos, Luis: *Historia de España*, Madrid, Revista de Occidente, 1952, pp. 228 ss.

¹⁰Castro, Américo: *España en su historia, Cristianos, Moros y Judíos*, B. Aires, Ed. Losada, 1948, p. 46.

cas del norte”¹¹. España quedó dividida en dos partes, con gran desequilibrio de fuerzas entre la una y la otra. El norte quedó sumido en la decadencia general del mundo romano de Occidente; en cambio, los territorios del sur florecieron, participando del auge a que llegó la cultura árabe, elaborada sobre los préstamos tomados a los pueblos que se asimiló, pertenecientes antes al imperio griego y a los países más allá del río Indo. “Así como las más grandes y famosas creaciones de la actividad espiritual realizadas en la antigüedad se deben a los griegos, después, durante los siglos VIII al XII, los grandes adelantos ocurridos en la esfera intelectual, se deben a los musulmanes, el árabe es entonces la lengua del progreso, mientras que, en esos siglos, el latín, reducido a lengua cultural del occidente europeo, no tiene valor ninguno en comparación con el árabe, según juzgaba aún en el siglo XIII, Roger Bacon”¹².

Convertida la Península en una provincia del Imperio Musulmán, empezó a ser llamada el país de Al-Andalus, nombre que designará para siempre a la España islamita¹³.

Los conquistadores embellecieron con sus construcciones orientales las ciudades de Al-Andalus. Acueductos, alcázares, puentes; junto a las catedrales se alzaron las mezquitas y las sinagogas, prueba del respeto que los muslines sentían por las “gentes del libro” (ahl-al-Kitab), como denominaban a aquellos pueblos, que como los judíos y los cristianos, poseían textos sagrados, producto de revelación divina, anterior a Mahoma. Respetaron las ideas de cristianos y judíos y, bajo ciertas condiciones y capitulaciones, convivieron con ellos. Así surgieron las comunidades mozárabes que conservaron lengua, creencias y costumbres hispano-cristianas.

El bilingüismo se impuso naturalmente. Es decir, se olvidó el latín, oficial en el imperio visigodo, y se habló un dialecto romance junto al árabe. Don Claudio Sánchez Albornoz nos recuerda que: “Durante el reinado del Califa Abd al-Rahman III (912-966), todos en la España musulmana, hablaban el romance, incluso el Califa y los nobles de estirpe oriental, quienes al cabo de más de dos siglos de enlaces sexuales con las mujeres peninsulares, apenas si tenían algunas gotas de sangre no española. Doscientos años después del 711, eran pocos en la Península, los que sabían bien el árabe, y raros los que entendían los versos arábigos... y los islamitas españoles seguían siendo bilingües a fines del siglo XI o principios del XII. Lo acredita un libro de botánica, escrito en Sevilla

¹¹Valdeavellanos, op. cit., p. 353.

¹²Menéndez Pidal: *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, p. 11.

¹³Valdeavellanos, op. cit., p. 363.

probablemente hacia esa época. Al lado de cada nombre árabe recoge el nombre romance de la planta usado en la España muslim, registra a veces nombres romances de plantas que no tenían su equivalente árabe y consigna, además los nombres hispanos de los meses y otros diversos vocablos de la misma estirpe. Sólo si el pueblo hablaba a la par las dos lenguas, se explica ese celo en señalar las voces románica¹⁴.

Tratemos de imaginar lo que significa este período de búsqueda y de definición para el habitante de la Península, moro, cristiano o judío. Unos influyen sobre otros; los límites se hacen difusos. Fácilmente se puede ir de uno a otro credo, atraído por su verdad, por su belleza... y aún por los beneficios materiales que de su práctica se podían obtener.

Nos es difícil comprender la época, penetrar en su dinámica existencial. Nos alejan de ello nuestras nuevas concepciones vitales y existenciales. Sólo podemos captar reflejos de esa magnífica conjunción espiritual que, bajo los Omeya se abre al compartir el trabajo cotidiano. Reflejo de esa convivencia tras la conquista, a veces agresiva, generalmente pacífica, es la cultura española que surge esplendorosa y acrisolada, magnífica síntesis del espíritu cristiano occidental y del genio islámico, sin olvidar el aporte judío.

Sólo un trabajo minucioso, detallado y comunitario —permítidme emplear esta palabra y no el giro “en equipo”, que correspondería a nuestro decir técnico...., que dice tan poco y es tan frío—, nos puede revelar la verdad de ese hacer de tres culturas: sólo en comunidad de amor y simpatía se puede vislumbrar lo que fue ese diálogo intrahistórico que se expresa en un común hacer en la piedra, en el decir y en el amar.

A medida que nos adentramos en el espíritu medieval, comprendemos esa vida y admiramos su saber tan fuertemente vital; a medida que se nos revela la maravilla del hacer humano, vamos adquiriendo conciencia de la magnitud inefable del hombre. No del hombre medieval, sino del hombre universal, de esta creatura de Dios que somos cada uno de nosotros.

De todo cuanto el hombre hace, podemos hablar: de sus grandes construcciones: mezquitas, sinagogas, catedrales; de su saber teológico, filosófico, alquímico; de sus magníficos hechos guerreros: conquistas, cruzadas, comercio; de sus grandes hombres: Almanzor, Rodrigo Díaz de Vivar, Moseh ben Maiemon; de sus grandes hechos culturales: la lengua, la literatura, el arte; de las condiciones de vida que crea..., pero no podemos hablar de la emoción inefable con que enamora, de la fe que lo hace entregar su trabajo anónimo, del dolor ante la pérdida del ser amado. Esas

¹⁴Sánchez Albornoz, op. cit., p. 143.

palabras tiernas que recordábamos al comienzo, dichas por una voz femenina que nos transmite "el dolorido sentir", el humano y perecible sentir eterno. Y allí en ese dolorido sentir está el hombre.

Una admirable latencia lo hace esencialmente idéntico a sí mismo, más allá del tiempo y del espacio, perdura su sentir y en nuestro siglo García Lorca puede decir y, con su decir, conmovernos profundamente en su simplicidad popular:

*Amanecía en el naranjel.
Abejitas de oro buscaban la miel.
¿Dónde estará la miel?
Está en la flor azul, Isabel,
en la flor del romero aquel...
(Sillita de oro
para el moro,
Sillita de oropel
para su mujer).
Amanecía en el naranjel.*

Se hace eco de esa copla que resuena en la Edad de Oro española, glosada por Góngora en un romancillo de 1608:

*Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.*

Dámaso Alonso¹⁵, da como posible, pero no seguro, que existiera una cancioncilla anónima similar a la citada y señala que Lope de Vega la había glosado a lo divino hacia 1612 en *Pastores de Belén*:

*Las pajas del pesebre,
Niño de Belén,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel*

De cualquier manera, recogida por Góngora de un poeta popular, o creada por él mismo, en genial intuición, y de allí, quizá hecha suya por la tradición popular, no cabe la menor duda de que Calderón, al incorporarla a la Jornada II de *El Alcalde de Za-*

¹⁵Dámaso Alonso: *Góngora y el Polifemo*; Madrid, Ed. Gredos, 6^a ed.

lamea, en boca de los cantores que, por encargo del capitán, festejan a Isabel Crespo, la concibe como plenamente incorporada al acervo popular. Nos encontramos una vez más con el problema que plantea la poesía popular creada, evidentemente por un individuo, pero luego reelaborada y adoptada plenamente por una comunidad, al extremo de olvidar el nombre de su autor. Anonimia del decir. Necesidad de comunicación que el pueblo hace canto.

Copla popular insertada en un poema culto. ¿Genialidad de los autores citados? ¿No será más bien un recurso de la poesía de todos los tiempos?

Justamente es la copla popular la que, registrada en composiciones cultas de moros y judíos, aparece como primera manifestación literaria romance.

Exquisitez árabe en el detalle sutil: para engarzar la copla popular crea un collar, un engarce, eso significa *muuassaha*; pero antes, perpetúa su poema culto en encaje pétreo. En los muros de la Alhambra, el canto de su poeta Ibn Zamrak se hace piedra y así se eterniza la casida. En la sala de Dos hermanas, los muros dicen los versos del poeta, y el musulmán lee, según la traducción propuesta por García Gómez, por ejemplo:

*Jardín yo soy que la belleza adorna:
sabrás mi ser si me hermosura miras*¹⁶.

Permanencia de la casida¹⁷. Homenaje al poeta culto y a su creación perenne; y tal vez ese homenaje, eternizado en la piedra, haga posible la liberación del hombre efímero, para que en un nuevo hacer poético cree una forma que conserve lo efímero del decir diario de ese convivir bilingüe. Así se crea en Al-Andalus la *muuassaha*, engarce y collar en árabe clásico para la copla popular.

“La casida estaba lejos de poder satisfacer las necesidades de los poetas árabes o de los pueblos islamizados que la adoptaron como

¹⁶García Gómez, Emilio: *Poesía árabe-andaluza*. Breve síntesis histórica. Madrid, 1952, p. 89.

¹⁷La casida, cuyo origen se remonta a la época preislámica —como mínimo al siglo IV, aunque alcanza su plenitud —en el siglo VI—, era la forma clásica de la poesía lírica árabe. Su métrica extremadamente rígida, se basa en la alternancia de sílabas largas y breves que conforman pies, reunidos en dos hemistiquios, constituyen el verso. El número de versos de la casida puede variar entre treinta y ciento cincuenta monorrimos. El poeta no escribe sus composiciones, sino que las dice a sus discípulos y rapsodas. Estos jóvenes memorizan sus poemas y así aprenden el arte de poetizar. Se forman escuelas cuyos miembros tratan los temas de un modo parecido e incluso se repiten las imágenes y metáforas, lo que produce un pronto cansancio.

medio de expresión literaria”¹⁸. Hacia el siglo IX se hace evidente una necesidad de renovación de la métrica rígida y tradicionalista mediante la introducción de rimas interiores variadas. Se crea así una poesía estrófica de varios tipos de versos: pareado, trístico, cuarteta y quinteta principalmente y se renueva el estilo insertando versos y refranes populares en el poema. Casi simultáneamente surgen dos variantes similares, una en Al-Andalus, la muuassaha y otra en oriente: la musammata¹⁹. Nos interesa la innovación arábigo andaluza, porque en su base y fundamento encontramos la jarya.

Dos noticias han llegado hasta nosotros acerca del inventor de la muuassaha. Una procede de Aben Bassam, que escribía en Sevilla en 1109, la otra de Al-Hiyarí, nacido en Guadalajara en 1106 y muerto en 1155. Ambos afirman que un poeta natural de Cabra, al sur de Córdoba, llamado por Abén Bassam, Mohammad y por Al-Hiyarí, Mocaddam, inventó la muuassaha que se diferenciaba de la casida por tres novedades revolucionarias:

- 1 — están escritas en versos cortos;
- 2 — los versos están agrupados en estrofas de rimas cambiantes, y
- 3 — a la poesía en árabe literario se mezclaba poesía del pueblo, en árabe vulgar o en lengua aljamiada²⁰.

Existieron dos poetas naturales de Cabra, que florecieron bajo el emir de Córdoba Abdallah entre los años 888 y 912. García Gómez identifica al creador de la muuassaha como Muqaddam ibn Mu'afa²¹. Esta innovación alcanzó gran éxito y difusión, tanto que la cultivaron indistintamente moros y judíos, con la caracte-

¹⁸Vide Juan Vernet, *Literatura Árabe*, Barcelona, Labor, s/a, pp. 11-21.

¹⁹Ambas formas han dado origen a una extensa polémica literaria, ya que algunos críticos, entre ellos el propio Stern, siguiendo a Julián Ribera, sostienen que la forma estrófica árabe es originaria de occidente y producto de la influencia de la lírica latina decadente sobre la casida. Los arabistas Hartmann y Nykl, sostienen que su origen está en la literatura árabe oriental. Sólo nos cabe señalar que, en el siglo IX surgen estas dos formas innovadoras similares: mussamata y muuassaha.

²⁰R. Menéndez Pidal: *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, pp. 70-71.

²¹García Gómez: *Poesía arábigo-andaluza*, p. 36, n.: “Véase mi estudio, que se publicó anónimo, *Sobre el nombre y la patria del autor de la “muuassaha”*, en *Al-Andalus*, II (1934), pp. 214-222. Rectifíquese en el sentido de que Muhammad ibn Mahmud, que yo creía alteración de Muqaddam ibn Mu'afa, parece haber existido. Pero, en los dos casos, se trata de un poeta andalúz, del mismo pueblo (Cabra y de la misma época (emirato de Abd Allah), dándose además la curiosa circunstancia de que los nombres de los dos poetas y los de sus padres empiezan con la letra *mim*. Parece tratarse de una confusión antigua, o de dos tradiciones difíciles de conciliar; pero que no alteran el hecho fundamental: véase *Al-Andalus*, XIII (1948), p. 30.

rística camún de concluir en una estrofa en dialecto mozárabe (o en árabe vulgar), especie de *tornada*, que, en árabe se llama *jarya* o *markaz*.

Un poeta egipcio: Ibn Sana al-Mulk, nacido en El Cairo en 1155, cadí de la capital egipcia bajo los Ayyubíes, hombre de amplia cultura religiosa y literaria, en su obra *Dar-at-tiraz*²² —Manufactura regia de tejidos—, canta las excelencias de la muuassaha y exalta la tierra en que nació esta forma poética:

*Merced a ellas, el Occidente se ha convertido en Oriente, pues por aquel horizonte surgieron y aquel aire iluminaron, haciendo que los habitantes de las tierras occidentales vinieran a ser los más ricos de los hombres, con haberse hecho dueños de este tesoro que les reservó el Destino y de esa mina antes desatendida por la Humanidad*²³.

Más explícito se muestra al concluir su exposición teórica sobre las muuassahas y referirse a sus propias creaciones, imitación de las hispanomusulmanas:

Ahí las ves en el papel, como acurrucadas de miedo. Si las he insertado es porque, como dije, en la Casa de los Tejidos ha de haberlas tanto de seda como de oro, lo mismo de un solo color que con orlas de otro. Estas muuassahas mías que inserto son de seda y de un solo color. Pero, aunque no tenga orlas, desplégalas, considéralas con atención, y disculpa a este her-

²²Se trata de una preceptiva egipcia de la muuassaha que don Emilio García Gómez traduce y publica en *Al-Andalus* xxvii, 1962, pp. 21 a 64. "Del "Dar-at-tiraz", se conocen dos manuscritos bastante buenos: uno en Leiden y otro en la Biblioteca Nacional de El Cairo. El primero fue el antes conocido y el aprovechado por Martin Hartmann en su obra "Das Muwassah" (Weimar 1897). Hartmann, aunque benemérito, descarriló por creer que todas las muuassahas se ajustaban a la métrica clásica. Tras él hubo utilizaciones menos completas del "Dar-at-tiraz", casi todas en la misma dirección, mientras las que tiraban por otro camino —las menos—, tampoco llegaron muy lejos. Así siguieron las cosas, hasta que un erudito sirio, Yawdat Rikabi, dio una excelente edición crítica de la obra de Ibn Sana'al-Mulk a base de los dos manuscritos conocidos. Apareció en Damasco en 1949, es decir, al año siguiente de la publicación por Stern de las primeras jaryas romances en muuassahas hebreas... El "Dar-at-tiraz" consta de tres partes: 1ª, una exposición teórica con ejemplos, de la técnica de la muuassaha; 2ª, una antología de 34 muuassahas andaluzas; y 3ª una colección de 35 muuassahas del autor", pp. 22-24.

²³Dar-at-tiraz, p. 30.

mano tuyo que no nació en Al-Andalus, ni se crió en el Magrib, ni vivió en Sevilla, ni afincó en Murcia, ni pasó por Mequínez, ni escuchó el órgano, ni alcanzó la corte de Mutamid ni la de Ibn Sumádh, ni trató al Ciego, ni a Ibn Baqi, ni a Ubada, ni al Husri, ni encontró maestro con el que adiestrarse en esta ciencia, ni autor del que aprender este arte²⁴.

La muuassaha, creada el 900, alcanza, durante el apogeo de la poesía musulmana, esa perfección que admirará al poeta egipcio y lo hará exclamar:

Entre las cosas que los antiguos dejaron por descubrir a los modernos —cosas en que las gentes de ahora han superado a los de antaño, en que los habitantes del Occidente han vencido a los del Oriente, y en que los (viejos) poetas “dejaron (a sus sucesores) algo que remendar”, figuran las muuassahas, sal de la época, Babel de la magia, ámbar de Sihri, áloe de la India, vino de Qufs, tibar del Algarve, patrón de entendimientos, balanzas de inteligencias y quintaesencia suprema, puesto que al par deleitan y emocionan, incitan (a la imitación) y hacen desesperar (de lograrla), seducen y atraen, vacían de cuidados, y ocupan (el ocio), acompañan y ahuyentan. Son chanza que es toda seriedad y seriedad que parece chanza, verso que el ojo tendría por prosa y prosa que el gusto dirá ser poesía²⁵.

Dar-at-tiraz es una preceptiva oriental que establece las leyes para elegir la copla conveniente y las características que debe cumplir la muuassaha, de algún modo determinadas por la copla popular elegida, con la que debe formar una totalidad de trabazón perfecta. Sintetizando a Ibn Sana al-Mulk, Emilio García Gómez describe la muuassaha como constituida por cinco o siete estrofas

²⁴Dar-at-tiraz, p. 63. Extraño sortilegio el de España para los musulmanes... Pero, acaso no pareciera resonar idéntico amor en las palabras que Lope dirige a su hijo Carlos Félix en la *Elegía*:

Yo que te di para nacer
la mejor patria que pude.

García Gómez anota: Resulta conmovedora tanta nostalgia y tan clara confesión de la superioridad y precedencia de las muuassahas andaluzas. Mustamid es el famoso rey de Sevilla, destronado en 1091 por los almorávides. Ibn Sumadh es el nombre de familia del rey de Almería Mu'tasim, muerto en 1091, mientras su capital se hallaba asediada por los Almorávides...

²⁵Dar-at-tiraz, p. 29.

“con idéntica estructura rítmica”, divididas por la rima en dos partes: una con “rimas independientes (*bayt*, plural *abyat*)” y la otra “con rimas iguales en todas las estrofas (*qufl*, plural *aqfal*)... encabezando la composición, puede ir un *qufl* suplementario que en este caso, recibe el nombre de *mat*, *lá* (preludio) y entonces la muuassaha es perfecta (*tamm*). Si dicho *qufl* inicial suplementario, no existe, y la composición empieza directamente por la primera estrofa, la muuassaha se llama *aqra* (salva o acéfala)²⁶.

Ibn Bassan, ese poeta sevillano que escribiera hacia 1109, no comprende el sentido cabal de la muuassaha y señala que están escritas en “formas métricas descuidadas, sin arte escrupuloso y usando el modo de hablar del vulgo ignaro y la lengua romance. A estas frases vulgares se las llama estribillo o *markas*”²⁷. Hay una variedad de muuassaha que se cultiva casi exclusivamente en lengua popular: árabe dialectal o dialecto romance mozárabe. Carece de *jarya*, porque el ritmo creador ha sido trasladado al *markaz* o estribillo y, a través de un verso que repite su rima, permite, por vía oral, la reiteración de los versos del *markaz*. Es el *zéjel*, caracterizado por el estribillo, la mudanza y la vuelta.

Alcanza su plenitud en el siglo XII con Ben Quzman, poeta cordobés muerto en 1160 y uno de cuyos *zéjeles* se fecha en 1134. Compuesto en árabe dialectal se aleja totalmente de los temas de la casida árabe. Es un poema que rompe con las tradiciones que recibe y busca nuevos cauces para su desarrollo. Lo encontramos como una de las formas métricas más usuales en la lírica primitiva. Alfonso X el Sabio y Juan Ruiz lo cultivan para expresar el amor y la devoción a la Virgen el uno, para burlarse de su propio error amoroso el otro.

Los temas de la muuassaha son similares a los de la casida: el erótico, el panegírico, el elegíaco, el satírico y el ascético; en ella se encuentran todos los sentimientos y formas convencionales de la poesía árabe clásica. Un examen minucioso de su estilo, podría demostrar que la lengua no mantiene necesariamente el nivel clásico formal y es menos rica que la casida, pero de todos modos cabe ubicarla en los límites del estilo clásico²⁸. Incluso puede pasar de la “loa al madrigal, como en un principio pasó de éste a aquélla. A dicha pauta se ajusta el común de los que hacen muuassahas y los más relevantes de la escuela”, dice al Mulk y señalada que puede llegar incluso a ajustarse a los metros clásicos²⁹.

²⁶Emilio García Gómez, *Estudio del Dar-at-tiraz*, p. 32, nota 10.

²⁷*Poesía arábigo-andaluza*, pp. 37 y 38.

²⁸Stern: *Les vers finaux...*, p. 302.

²⁹Divídense las muuassahas en dos grupos: el primero, con aquellas que se ajustan a los metros de la poesía árabe clásica; el segundo, con aquellas

La diferencia fundamental de la muuassaha con respecto a cualquier otra forma árabe —clásica o innovadora—, la constituye su última copla o qufl, la jarya que:

puede estar en lengua no árabe, a condición de que sus palabras en esta lengua no árabe, sean también gárrulas, inflamables, ramadies, gitanescas³⁰.

Una estrofa de transición en la que figura el verbo introductor da paso al estilo directo y popular de la jarya:

Es normal, o mejor dicho, es obligado en la jarya que la transición a ella se haga por modo brusco y como por evasión, y que sus palabras estén en estilo directo, puestas en boca de un ser animado o inanimado o de abstracciones de cualquier género. En consecuencia, menester es que en la estrofa anterior a la jarya figure la expresión "él dijo" o "yo dije" o "ella dijo" o "cantó", etc.³¹.

No sólo esta estrofa de transición establece la relación de la jarya y con el resto del poema, porque, como dice el preceptista egipcio, la jarya es la culminación de la muuassaha, es:

Su pimienta, su sal, su azúcar, su almizcle, su ámbar. Siendo el rasgo último, conviene que sea acertado y que, por ser la coronación, sea el principio, aunque se falle al fin³².

En verdad, el poeta debe permitir que la copla popular, que lo sedujo y lo incitó a la creación poética, lo trabaje con total libertad, lo mueva, lo conmueva, le entregue su ritmo, debe permitir que sus palabras lo iluminen, se le revelen en su plena belleza, se le manifiesten en su esencia y creen en su interior, el engrace conveniente.

que no se ajustan a dichos metros ni revelan conocimiento de ellos anota García Gómez: Este interesantísimo apartado zanja con claridad la debatida cuestión de si muuassahas y zéjeles están o no en metros clásicos. Y como aquí no se trata de una cuestión histórica, sino *de hecho*, en este punto Ibn Sana al-Mulk, excelente poeta, empapado de la técnica de la prosodia clásica y muy sensible a ella, tiene voto de calidad. Dar-at-tiraz, p. 49.

³⁰Dar-at-tiraz, p. 47.

³¹Dar-at-tiraz, p. 46.

³²Dar-at-tiraz, p. 48.

Tan supeditada está la muuassaha a la jarya, que reproduce todas sus rimas en el markaz y en la vuelta de cada estrofa... reproduce hasta las terminaciones de los hemistiquios o versos libres. "Así la cancioncilla popular del final quedaba insistentemente incorporada al ritmo de la poesía árabe o hebrea..., y esto nos puede explicar en gran parte aquella "sal, ámbar y azúcar" que al poema daba la jarya, en opinión de los preceptistas, pues, habiéndose repetido en las cuatro o seis estrofas anteriores no sólo las rimas, sino las cadencias de esa jarya, cuando las mudanzas de la estrofa última anunciaban una situación amorosa con palabras como ella cantó..., surgía inmediatamente la cancioncilla de amor con la frescura popular y el encanto de lo que viene a ofrecernos en modo inesperado algo que ya se está esperando³³.

La iluminación poética viene al poeta a través de la coplilla popular —de preferencia romance que con su ritmo y su misterio, con su vibración *gárrula y gitanesca*, va sugiriendo al poeta las estrofas con que la ha de hilar para hacerla suya³⁴.

También Stern señala que las jaryas deben estar escritas en dialecto vulgar o aun en español hablado, es decir, en la lengua usual de los personajes que en ella hablan, añade: "Todas estas particularidades se explican por la hipótesis del origen popular de la muuassaha: parece que inicialmente los versos de la jarya fueron tomados de poesías populares en romance (la circunstancia de que sea de ordinario una muchacha que se lamenta de la ausencia de su amigo, quien habla en la jarya, hace pensar que esas poesías populares eran del tipo de los cantares de amigo); y parece asimismo, que dichos versos formaron la base métrica y musical sobre la cual fue construida la muuassaha"³⁵.

García Gómez presenta al poeta de Cabra Muqaddam ibn Mu'afa, el creador posible de la muuassaha como "un árabe que se enamoró de la cancioncilla romance, simple, fresca, espontánea, generalmente puesta en labios de una mujer, una cancioncilla como tantas otras que el oyó de su madre española o de su mujer española y que la engastó como rubí en una especie de sortija ára-

³³Menéndez Pidal, Ramón, *Cantos románicos andalusíes*, en *España...*, p. 90.

³⁴Y digo que ha de ser el principio porque conviene que sea lo primero que le pase por las mientes al poeta, y que el autor de la muuassaha la componga lo primero de todo y antes de sujetarse a ningún metro o rima. Estando libre, desenvuelto, desembarazado y en vena, cuando se le ocurran medidas rítmicas y palabras ligeras para el corazón, agradables al oído, espontáneamente amoldadas al alma y dulces al gusto, acójalas, recíbalas, manipúlalas, trabájelas y construya sobre ellas la muuassaha, porque habrá encontrado su cimiento y habrá apresado la cola en la cual colocar la cabeza. Dar-at-tiraz, p. 48.

³⁵Stern, *Les vers finaux*, p. 303.

be. La muuassaha está fundamentalmente hecha para encuadrar en árabe clásico una jarya romance”³⁶.

Decíamos al comenzar que la jarya representa un símbolo y un testimonio del quehacer humano medieval. Es el más estupendo caso de fusión de costumbres, vida y poesía de pueblos diferentes que probablemente se conoce en la historia y que se nos revela en su decir cotidiano, en esa lírica de los árabes en España que merece plenamente el calificativo de arábigo-andaluza.

García Gómez propone el *modus operandi*, cómo un poeta árabe procedía en la creación de su muuassaha. Para ello analiza una del siglo XII, compuesta por ese ciego al que lamenta no haber conocido Ibn Sana al-Mulk, y que la tradición lo recuerda como el ciego de Tudela, famoso autor de muuassahas que murió en 1126.

“Al poeta le ha gustado una coplilla romance en la que una coqueta doncella mozárabe da celos a su amigo o *habib* y desea hacer sobre ella su “muuassaha”. La copla dice así:

*Meu l-habib enfermo de meu amar.
¿Ke no d'estar?
Non ves a mib que s'a de no allegar?*

El poeta empieza por componer un calco árabe de la copla, que se adapta más o menos al metro *sari*, si es que no la obligó con algunos retoques a esta adaptación. El calco árabe de la copla sirve de prelude:

*Dam'un safiibun wa-dulu un hirar:
Ma'um wanar
ma iytama a illá li-amrin kibar,*

o sea, calcado a mi vez por mí del árabe:

*Me abrasa el pecho mientras me hace llorar.
¡Fuego, agua! Par
de cosas es que no se suelen juntar.*

Este alambicado concepto del fuego y el agua que milagrosamente se juntan en el amante en forma de llanto y ardor, es tópico de la poesía árabe clásica. Lo mismo ocurre en la estrofa 1^a, y en la 2^a, donde el poeta llega incluso a hablar de la Ka'ba. Calco de nuevo el ritmo y las rimas agudas del árabe:

³⁶García Gómez, *Poesía arábigo-andaluza*, p. 44.

*Cual peregrino a esa Kaaba he de ir.
No puedo el grito del amor desoír,
que a un triste esclavo hace a la fuerza acudir.
¡Voy! Lo que digan contra ti no he de oír.
Deja que vaya con piedad a rezar
en ese altar
y el corazón como holocausto a inmolar.*

Todo es árabe. Y otro tanto pasa en las estrofas 3^a y 4^a. Pero en la 5^a viene la transición (*tambid*):

*¡Pues no podré, no, de su amor prescindir,
aunque persista en acusarme y huir,
aunque me fuerce de dolor a gemir,
y aun cuando insista petulante en decir:*

(Y aquí viene la copla origen de todo):

*Meu l-habib enfermo de meu amar.
¿Ke no d'estar?
¿Non ves a mib que s'a de no allegar?"³⁷.*

Hora es ya de centrarnos en estos versos populares que la muuasaha engarza, en esa "cola en la cual colocar la cabeza". Imagen misteriosa y mágica que apunta Sana al-Mulk y que sugiere la posibilidad maravillosa: ¿Acaso no fue la esperanza y la fe de los polígrafos españoles como don Marcelino Menéndez Pelayo y de otros como él, que las han exorcizado y convocado a la presencia, las han despertado de un sueño milenario en sus anhelos de investigadores, y, al imaginarlas las han conmovido y obligado a emerger —no de la nada—, sino de ese misterio que fue la convivencia de moros, cristianos y judíos? Las saluda Dámaso Alonso con estas palabras: "Llegan estas cancioncillas de una inmensa distancia cronológica, de la hondura lóbrega de la Edad Media, y vienen hasta nosotros, tibias, dulcemente encendidas de una luz diaria y de una belleza de la que nada sabíamos"³⁸.

En 1894, don Marcelino creía reconocer, aunque desfigurados, algunos versos castellanos en composiciones del poeta hispanohebreo Jehuda Ha-Levi,³⁹. De él tomaron la noticia otros investigadores como Cejador y Rodrigues Lapa.

Son los estudiosos de poetas hebreos, especialmente de Judá Le-

³⁷García Gómez, *Poesía arábigo-andaluza*, pp. 45 a 49.

³⁸Dámaso Alonso, *Un siglo más para la poesía española*, p. 30.

³⁹M. Menéndez Pelayo: *De las influencias semíticas en la literatura espa*

ví los primeros que advierten estos versos romances antiguos. J. F. Baer. José María Millás Vallicrosa, y es otro hebraísta, Stern, el que por fin entrega estos poemas:

Los poetas judíos de España, que seguían de cerca las diversas corrientes de la literatura árabe de su tiempo, cuya influencia acusaban en sus obras poéticas, introdujeron muy temprano la muuassaha en la literatura hebraica. Se conocen algunas atribuidas a los grandes poetas de la primera mitad del siglo XI, Samuel ben Negrella, y Salomón ben Gebirol...⁴⁰.

En 1952 García Gómez dio a conocer otras coplas similares encontradas esta vez, en muuasahas árabes. Al año siguiente Stern publica otra colección de jaryas romances, de las cuales cuatro coinciden con las conocidas anteriormente y diez son nuevas.

¿Cómo pudieron pasar tanto tiempo olvidadas, perdidas, totalmente desconocidas casi? Recordemos, en primer lugar, que se trata de literatura aljamiada, es decir, la copla bilingüe aparece transcrita con caracteres hebreos o árabes, accesible sólo —en un principio— para los hebraístas y arabistas. Por otra parte, recordemos que la lengua en que están compuesta no es propiamente castellano, sino mozárabe, es decir, una lengua hablada por cristianos que se encontraban bajo el dominio musulmán o por musulmanes bilingües o por judíos radicados en la península desde muy antiguo, que habían talvez olvidado su idioma y consideraban *el ladino* como la propia y aprendían el árabe como lengua de cultura. Esta lengua es el mozárabe, y sólo se ha podido conocer y caracterizar mediante el estudio de los textos que lo contienen.

En tercer lugar, los textos, con rasgos hebreos o árabes no siempre ofrecen lecturas seguras, ya que, con excepción de los copistas hispano-hebreos, los escribas orientales no sabían cómo transcribir esa lengua para ellos desconocida y se limitaban o a dar cuenta de esos versos, sin copiarlos, o sólo daban cabida en sus antologías a muuassahas con jaryas en árabe dialectal —como lo hace Al Mulk— o traducen la jarya romance al árabe.

Gran dificultad para encontrar los escasos códices en que se las registra. Las 20 jaryas publicadas por Stern fueron encontradas en manuscritos semidestruidos que se guardaban en la Guenizá de la Sinagoga de Fostat en El Cairo.

ñola, citado por Dámaso Alonso, *Cancioncillas "de amigo" mozárabes*. Primavera temprana de la lírica europea. En: *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1961, p. 20.

⁴⁰Stern: *Les vers finaux...*, p. 305.

Agreguemos todavía, que tanto el árabe como el hebreo suelen transcribir sólo las consonantes y la vocalización ofrece dificultades grandes.

Imaginemos la emoción del estudioso que lee uno de estos textos en signos hebraicos o árabes. Avanza en la lectura de un poema árabe que de pronto lo conduce a un remanso de aguas profundas, a un canto popular muy simple y muy primitivo, en un dialecto romance.

Interpretados los signos orientales —hebreos o árabes—, despojada la jarya de sus velos orientales, nos queda temblando medroso un murmullo consonántico.

tnt 'mry, tnt 'mry,
hbyb, tnt 'm'ry
'nfrmyron wlyos gyds
y dwln tn m'ly

¿Qué nos dice este balbuceo armonioso? Sintamos palpitar este decir milenario. Emocionémonos ante este eco misterioso que surge de un pasado tan distante en el espacio y en el tiempo.

Aparece inserto en una muuassaha de Yosef el Escriba. Es un panegírico al mecenas, un grito de alabanza en honor del sahib al-surta Abu Ibrahim Semuel, a quien llamaban según Dozy, ordinariamente Ben Naghdela⁴¹ y de su hermano Ishaq.

Stern identifica a Ben Naghdela o Negrella con el célebre visir de los reyes Habus ben Maksan y Badis ben Habús de Granada que reinaron entre 1025 a 1038 y 1038 a 1077, respectivamente⁴².

Este panegírico debe ser necesariamente anterior a 1042, fecha en que había fallecido Ishaq, debido a que la tradición hebrea prohíbe hacer panegírico de un muerto y la muuassaha lo hace de ambos hermanos. "Y si la jarya inserta no se debió al poeta que en ella la engarza, sino que el vate hebreo la tomó del medio ambiente en que vivía, en el cual era popular y bien notoria, aumenta su interés"⁴³ y su antigüedad.

¿Cómo vocalizar esta jarya?

Cantera propone:

*Tan t'amari, tan t'amari
enfermaron welyos gayos
y duelen tan mali⁴⁴.*

⁴¹Dozy: *Historia de los musulmanes en España*, B. Aires, Losada II, p. 300.

⁴²Gonzalo Palencia: *Historia de la España musulmana*, 4ª ed., 1945, pp. 64 y 71.

⁴³Cantera, Francisco: *La canción mozárabe*, Santander, 1957, p. 22.

⁴⁴Cantera, *La canción mozárabe*.

García Gómez⁴⁵ lee infinitivos en el primer verso:

*Tant amare, tant amare,
habib, tant' amare,
enfermaron
welyos gayos
e dolen tan male.*

en tanto que Stern interpreta:

*Tan te amaré, tan te amaré
habib, tan te amaré
enfermeron welyos gueras
ya dolen tan male⁴⁶.*

Borello transcribe:

*Tant amari, tant' amari, habid, tant' amari
enfermaron welyos gayos e dolen tan mali⁴⁷.*

En este ejemplo, podemos observar que las lecturas propuestas no ofrecen gran divergencia. No afecta al tono de la copla ni a su motivo: mal de amor, dolor de amar. Con esta jarya he querido sólo mostrar algunos de los problemas que se suscitan frente a la falta de vocalización de los textos. Mayores dificultades ofrecen otras coplas en las que los estudiosos dudan con respecto no sólo a la vocalización sino al sentido real del texto—. Es el caso de la jarya N^o 7 de Jehuda Ha-Levi.

La muuassaha es un panegírico en honor de Abu-l-Hassan Meir ben Qamniel, famoso médico de la corte del almorávide Ali ibn-Tasifin. Stern traduce la estrofa de transición:

El señor que fue criado en el seno de la grandeza, ha bebido sus delicias. Desde el día de su nacimiento, los collares de la grandeza adornan su cuello. Ella (la grandeza) es como una cantadora que toca para sus amigos un aire grato:

f l y w l ' l y ' n o b b m s ' r d m y s ' m w s ' n w

Baer, que se ha ocupado de este verso, ha propuesto, a modo de ensayo, la siguiente lectura:

⁴⁵García Gómez, *Nuevas observaciones sobre las jaryas romances en muuassahas hebreas*, en *Al-Andalus*, xv, 1950, p. 165.

⁴⁶Stern. *Les vers finaux...* jarya N^o 18, pp. a 332.

⁴⁷Borello, *Jaryas andaluses Cuadernos del Sur, Bahía Blanca*, 1959, p. 33.

Filiol alieno va bastard (?) amo da miu seno. (?)

Es decir, la Grandeza rechaza al hijo extraño y ruega al señor criado en su seno que se aproxime⁴⁸.

Aceptando algunas interpretaciones de Baer, Millás Vallicrosa propone leer:

Filiol alienu bastaredes mais a meu senu!

Se trataría del regreso de Ibn Qamniel a Andalucía, después de uno de sus viajes; la Grandeza ruega a este hijo viajero que de ahora en adelante permanezca en su seno, es decir, "no te alejes más de mí"⁴⁹.

Esta lectura no satisface plenamente. García Gómez encontró en una muuassaha árabe una copla similar⁵⁰. Aunque el texto tenía su segunda línea deteriorada, las asimiló y propuso como definitivo el siguiente texto:

*Como si filiolu alieno
non más adormes a meu senu.*

Cantera hizo notar los defectos de esta reconstrucción y demostró cómo a su parecer ambos textos no se correspondían y sugirió la siguiente reconstrucción de la copla mozárabe:

*Fyliolu alyenu
bebites e dormis a meu senu⁵¹.*

Esta es una de las jaryas en cuya interpretación los críticos no logran ponerse de acuerdo ni establecer la lectura original. Por el contrario, pareciera que cada uno deseara adueñarse del texto y dar la lectura definitiva. Afortunadamente hay otras que ejemplifican admirablemente lo que puede lograr la continuidad del esfuerzo: Brody, Baer, Millás, Stern, Cantera, han estudiado sucesivamente la jarya N^o 3 de Yehuda Ha-Levi: "Es casi emocionante, dice Dámaso Alonso, ver cómo se suceden en el tajo los diferentes obreros, como el resultado avanza"⁵².

⁴⁸Baer: *L'état politique des juifs d'Espagne a l'époque de Yehuda Halevi*, (en hebreo); Zion I, citado por Stern, Les vers finaux..., p. 318.

⁴⁹Millás Vallicrosa: *Sobre los más antiguos versos en lenguas castellanas*, Sefarad VI, (1946), pp. 362-371, citado por Stern, igualmente.

⁵⁰García Gómez, Emilio: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.

⁵¹Cantera: *La canción mozárabe*.

⁵²D. Alonso: *Cancioncillas de amigo mozárabe*, p. 30.

La transcripción paleográfica de Stern⁵³:

ds knđ mw adylh bnyđ tn bwnh' lbs'arh
km r'yh d s wl 'syđ 'nw'd'lhg'rh

Es un panegírico en honor de Josef ben Ferusiel, conocido con el nombre de Cidiello, conforme lo demostró el historiador Ishaq Baer⁵⁴, compuesto por Yehuda Ha-Levi con motivo de la visita de este personaje a Guadalajara.

Brody⁵⁵, en su edición de las obras completas de Levi, confiesa que sólo atina a vislumbrar la palabra *Guadalajara* al final de la copla, pero no entender nada del resto.

"*Cidello* es un interesante personaje hebreo de la corte de Alfonso VI, de quien fue médico y consejero. De su cuantiosa hacienda ha quedado persistente huella en abundantes documentos toledanos de los siglos XI y XII. Su protección a los judíos que huían de la persecución almorávide hizole singularmente grato a los de su raza, no siendo de extrañar que, cuando visitó Guadalajara por los años 1091 a 1095 —según Millás—, le cantase el pueblo judío el villancico que sirve de pie a la muuassaha, ora lo compusiera su amigo el poeta hebreo, ora adaptase este primitivo poema, popular, en el cual incluso pudiera figurar ya el término *Cidiello*"⁵⁶.

Millás Vallicrosa propuso leer:

*Responded, ¡Mío Cidello!, venid
con bona albixara,
como raya de sol exid
en Guadalajara*⁵⁷.

Esta interpretación no satisfizo a Stern, quien transcribió:

*...meu Cidello venid
Como rayo de sol exid
tan bona al-bisara
en Wadi-l-biyara.*

reconociendo que el grupo inicial *ds knđ* era bastante difícil; "*knđ* podría ser interpretado como "cuando (por lo demás se siente ten-

⁵³Stern, *Les vers finaux...*, pp. 311 a 313.

⁵⁴Ishaq Baer, citado por Stern, p. 312.

⁵⁵Brody publicó el Divan de Jehuda Ha Levi en cuatro tomos, 1899-1930.

⁵⁶Cantera, *La Canción mozdabe*, pp. 24 y 25.

⁵⁷Millás, citado por Cantera, p. 24.

tado para aceptar la lectura *dsrw* y transcribirla dixeró <n>” anota que Millás Vallicrosa propuso leer *Responded*⁵⁸.

Cantera interpreta ese grupo como *des cand*)

*Des cuand mieu Cidyello vienid
¡tan buena albixara!
como rayo de sol exid
en Wal-al-Hichyara*⁵⁹.

Señala Dámaso Alonso: “Desde el momento en que mi Cidello viene, ¡oh que buenas albricias, sale en Guadalajara como un rayo de Sol”⁶⁰ sentido que condice con el texto de la estrofa de transición que Stern traduce: “Torrentes de aceite aromático han inundado el Valle de las Piedras —esto es Wadi-l-hyara—, son las noticias del señor que entrega sus dulces cuidados al pueblo de Dios. ¡Viva el príncipe! — se dice. —Amen— y se exclama jubiloso”. Así se introduce la coplilla aljamiada.

Al-Mulk había caracterizado la jarya con adjetivos tremendamente subjetivos, pero afectivamente exactos como “caliente, abrasadora, aguda, catártica, escrita en lengua vulgar y en la jerga del populacho”⁶¹. ¡Cómo no valorar con estos adjetivos esta jarya que expresa la alegría con que la ciudad de Guadalajara —Valle de las piedras— recibe la llegada del benefactor.

He colocado estos ejemplos para mostrar las dificultades con que los investigadores se encuentran para poder estudiar y establecer el texto de estas coplas aljamiadas. Concluyamos esta ejemplificación con la copla que desconcertó a don Marcelino Menéndez Pelayo.

Es la jarya N^o 5 de Stern, escrita por Yehuda Ha-Levi también se encuentra en un poema de condolencia dirigido a Mosé ben Ezra con ocasión de la muerte de un hermano suyo: Yehuda. La estrofa de transición dice: “El canto del hermano que ha quedado solo, quema mi corazón como el fuego. Canta como una doncellita cuyo corazón se estremece dolorosamente porque ha llegado el momento del reencuentro y el bien amado no llega”⁶².

Stern transcribe:

*bnyd lpskh 'dywn sn'lh
km knd mw qrgwn pwr'lh*

⁵⁸Stern, *Les vers finaux...*, p. 313.

⁵⁹Cantera, *La canción mozárabe*, p. 25.

⁶⁰D. Alonso, *Primavera temprana*, p. 31.

⁶¹Dar at-tiraz, p. 44.

⁶²Stern, *Les vers finaux*, p. 315.

y propone leer:

*Venida la Pascua (?), advien (?) sin ello
Como... meu corazón por ello.*

y anota que las dos palabras *Pascua* y *advien* le parecen dudosas; el grupo *knd* tampoco puede ser interpretado como *cuando*. En todo caso se entrevé el sentido general del verso: el tiempo de la cita (¿Pascua? ha llegado, pero sin él; mi corazón está... por él. Recuerda, asimismo, que estos versos fueron conocidos por don Marcelino, aunque su interpretación no encuadró enteramente con el contexto. Efectivamente, en marzo de 1894, don Marcelino había citado dos versos castellanos que intuiría en un poema de Levi. "se alcanzan a leer aunque desfigurados por un copista probablemente italiano que confundió el *daleth* (ד) con el *resch* (ר):

*Venit la fesca iuvencennillo
¿Quem conde meu coragion feryllo?*

"Así conjeturo que pueden leerse estos versos, cuya interpretación es realmente difícil. *Iuvencennillo* parece un diminuto femenino al modo provenzal: *jovencita*. Y si *fesca* es error del copista por *fresca*, de lo cual no respondo, parece que estos dos versos, de los cuales el segundo es gallego más bien que castellano, dan este sentido:

*Venid, fresca jovencita,
¿Quién esconde mi corazón herido?*⁶³.

Don Ramón Menéndez Pidal nos transmite la versión que consideraremos la más acertada por ser la mejor lectura de Cantera con retoques de Dámaso Alonso y del propio don Ramón:

*Vienid la Pasca ¡ed yo (?) sin ellu!
¡com caned (?) mio corayon por ellu!*⁶⁴.

"Viene la Pascua y yo sin él! ¡Cómo arde mi corazón por él!; donde el oscuro verbo *caned*, que parece significar *arder*, puede encontrar apoyo en el villancico tradicional, del cual se nos conservan varias músicas y glosas desde el siglo xv al xvii:

*Y arded, corazón, arded,
que non vos puedo yo valer.*

⁶³M. Menéndez Pelayo: "De las influencias semíticas en la literatura española, citado por Dámaso Alonso en Cancioncillas de amigo mozárabes, p. 20.

⁶⁴R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes*, p. 112.

En la tradición hispana la Pascua es fiesta de amores, de citas y de reencuentros⁶⁵. Esta jarya nos ofrece el motivo del encuentro amoroso en función con la fiesta religiosa, motivo constante en la literatura medieval⁶⁶.

El lamento de la dolorida doncella que se queja en su soledad se ve reforzado por el contraste entre su soledad y el momento que es época de amor. ¡Qué simplicidad y gratuidad en la queja de amor! Una y otra vez nos sobrecogen estos versos con su ingenuo vigor, con su honestidad existencial y vital.

*Gar que farayu
Est'al-habib espero
como vivrayu
por él murrayu*

dice la jarya N^o 15, que Abraham ben Ezra coloca en un poema de amor⁶⁷ y en la que podemos reconocer una cuarteta en aire de seguidilla que combina pentasílabos con heptasílabos⁶⁸.

La muuassaha es un poema culto en árabe o hebreo que sigue la rima y el ritmo de la jarya —aunque no necesariamente su temática— que viene a ser su clímax lírico. Es curioso este distanciamiento del hablante en el momento álgido del poema que lo lleva a buscar su expresión esencial en el decir popular, anónimo, pero fuertemente cargado de un *pathos*, de una afectividad dolida. El hablante de la jarya lo constituye una doncella enamorada que lanza su queja lamentando su orfandad amorosa, preludio magnífico del garcilasiano *no hay sin ti el vivir para qué sea*.

Es la misma espera ansiosa por el amado la que resuena en la jarya N^o 9:

*Vayse meu corachon de mib
¿ya Rab, si se me tornarad?
¡Tan mal meu dole li-habib!
Enfermo yed, ¿cuándo sanarad?*

⁶⁵Correas, en su Vocabulario de refranes y frases proverbiales, h. 1630, cita: "¡Que se nos va la Pascua, mozas! — Ya viene otra", y Que si a Pascua no viniere, a San Juan me aguardaréis, citado por D. Ramón Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusies*, p. 112.

⁶⁶Basta recordar el *Libro de Buen Amor* y el episodio del regreso de D. Carnal en Pascua de Resurrección, que se confunde con la llegada del Amor.

⁶⁷Stern, *Les vers finaux...*, pp. 327 y 328:

⁶⁸Consúltese, para aspectos filológicos y métricos, a Dámaso Alonso, *Cancioncillas de amigo*, pp. 43 a 45 y R. Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusies*, pp. 102-103.

De un hondón de siglos llega a nuestra embotada sensibilidad de hombres de estos angustiosos mediados del siglo xx, una voz fresca y desgarradora. Nítida, exacta, como si brotara de la garganta en flor y de los labios que transparentaban la sangre moza. ¡Eterna doncella enamorada, eterno grito, repetido siempre y siempre nuevo! Estas jaryas nos mueven no sólo por ser una bocana horadante hacia una oscuridad profunda (orígenes de la lírica europea), sino aun más por su desnuda, sencilla, trémula e impregnante belleza. Y nos viene a la memoria, en seguida, una bella desnudez igual: la de la que hasta hoy considerábamos primitiva lírica tradicional de Castilla y la de una parte del Cancioneiro da Vaticana. Recuérdese al lado de nuestra jarya, en la tradición peninsular, también en canción de amigo:

*Vaisos, amores,
de aqueste lugar.
¡Tristes mis ojos,
y cuando os verán!*

En Gil Vicente, con notable coincidencia de léxico:

*Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar,
y no los puedo olvidar
¿Quién me los hará tornar?"⁸⁹*

La misma diafanidad y sencillez encontramos en jaryas árabes recogidas por García Gómez; veamos la N^o 29:

*¡Ya corazoni, que quieres bon amor!
¡a liyorar!
lata-ni oviese welyos de mar!*

que introduce la expresión *lata-ni* equivalente a *ojalá que*.

“¿Cómo librarse del hechizo de estos primaverales jirones líricos, llenos de frescura, de espontaneidad, de fragancia, nítidos, exactos, que representan los estribillos líricos mozárabes de tipo popular, y que corrían de boca en boca, esparciendo su aroma por toda la Romanía? Quien, sin duda, escuchara alguna vez de labios juveniles cristianos o moros estas deliciosas prendas de amor, este “eterno grito”, como dice Dámaso Alonso, impregnado de belleza, no podría nunca olvidar la desnudez acariciadora con que

⁸⁹Dámaso Alonso, *Cancioncillas de amigo*, pp. 36 a 38.

penetraría sus sentimientos y heriría su conciencia. Dos o tres versos apenas, precisos, exactos, en donde el sentimiento es la mayoría de las veces más intenso que la expresión y la intuición más viva que el lamento”⁷⁰.

Justamente esta temática amorosa permite relacionar las jaryas con los cantos análogos de doncellas enamoradas, propios de las cantigas de amigo gallego portuguesas y con los villancicos castellanos. Don Ramón Menéndez Pidal señala: “Las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco, enraizado en el suelo de la península hispánica. Las tres variedades tienen aire de familia inconfundible y, sobre todo, las tres tienen su mayor parte y la mejor con un doble carácter diferencial común: el ser canciones puestas en boca de una doncella enamorada y el acogerse la doncella, confidentemente a su madre”.

“*Habib, amigo* son las denominaciones para el amado y la aplicación constante de un mismo sustantivo árabe o románico, revela una eficiente escuela tradicional que impone rigurosamente sus prácticas”⁷¹.

Indudablemente, el tópico más significativo es el de la madre —y otras doncellas— confidente. El villancico castellano:

*Dejadlos, mi madre, mis ojos llorar,
pues fueron a amar.*

se corresponde con esa pregunta llena de ingenuidad y ternura de la doncella en la jarya N^o 14:

*¿¿Que faré mi mamma,
meu l-habib est ad yana?*

en la que ‘el dubitante anhelo de la enamorada se acoge al compasivo cariño materno como sucede en multitud de cantigas de amigo... en las que la invocación a la madre se repite en iguales frases: “¿Qué farei mamma?”, que en el siglo XII oía cantar en Córdoba Josef ben Saddic, lo repite un siglo después en Galicia Arias Corpancho: ¿Qué farei, madre? Igualmente en villancicos es tan frecuente la confianza de la enamorada con su madre, que en *La Niña de Plata*, de Lope, cuando el Infante don Enrique se muestra muy intrigado al oír el comienzo de una letra, alusiva a una niña, le dice al músico: —¿Esto llamas novedad? Sin

⁷⁰García Morejón, Julio, *La más primitiva lírica occitánica*, Paideia, Vol. II, Tomo 2, 1955, p. 15.

⁷¹Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusíes*, p. 110.

niña y madre no hay letra. Y podemos añadir para los tiempos actuales también: sin niña y madre no hay copla en España”⁷².

Pero niña y madre —aunque aparecen en la poesía popular sefardita— no son ingredientes habituales de la canción lírica popular del resto de Europa, como tampoco otras doncellas confidentes, tal como aparecen en la jarya N^o 4, que Jehuda Halevi coloca en un poema panegírico a Ishaq ben Qrispin, en el que interpreta al mundo todo encantado, seducido por el destinatario, lo que le permite emplear, naturalmente, el lenguaje propio de la poesía amorosa.

La estrofa de transición dice: “La graciosa gacela daría su vida por tí, esta jovencita que cuenta su historia: cuando su querubín se aparta de ella y la abandona, no puede retener sus lágrimas. Se lamenta con voz amarga y confiesa su amor delante de sus compañeras:

*Garyd vos, ay yermanelas, como contenir a meu mali
Sin al-habib non viviré yo ad volare demandari*⁷³.

Es Margit Frenk Alatorre⁷⁴, quien señala las coincidencias evidentes entre las jaryas y los estribillos franceses, en lo que se refiere a temas (lamento, nostalgia, rechazo), en expresiones y clima poético expresado a través de exclamaciones y preguntas similares, pero señala una diferencia fundamental: la invocación a madre y hermanas, tan constante en la lírica hispánica, falta por completo en la lírica popular francesa y concluye que no cabe hablar —pese a las similitudes— de una tradición lírica conjunta de la Rumania, sino de una serie de tradiciones.

Es justamente este motivo de la madre y hermanas confidentes lo que, en opinión de don Ramón Menéndez Pidal, liga de modo definitivo las jaryas a las cantigas de amigo y a los villancicos castellanos: “esa intervención de las hermanas en confidencia lírica (no en diálogo dramático), es mucho más significativa que la de la madre, pues la cree desconocida en otras literaturas... Podemos poner en esta afirmación todo el énfasis: el que entre tan pocas jaryas amorosas aparezcan reiteradamente la madre o la hermana confidente, liga de modo bien firme esas canciones mozárabes a las cantigas de amigos y a los cantares castellanos, concordando desde los remotos tiempos mozárabes hasta hoy en ambientar la

⁷²R. Menéndez Pidal, *Cantos románticos andalusíes*, pp. 122-123.

⁷³Stern, *Les vers finaux...*, pp. 313-314.

⁷⁴Margit Frenk Alatorre, *Jaryas mozárabes y estribillos franceses*. También Leo Spitzer, *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings*, relaciona las jaryas con las *Frauenlieder*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 65-102.

fresca poesía del amor virginal dentro del más íntimo y respetuoso espíritu familiar"⁷⁵.

Esta unidad de espíritu de la literatura hispánica radica en una austeridad moral, constante manifestación ideal de la más profunda raigambre hispánica. Empezábamos nuestra exposición afirmando la identidad esencial del hombre. Ella se manifiesta no sólo en los recursos de su creación poética, sino sobre todo en esa identidad de emoción que expresa.

Hemos dicho que la muuassaha desarrolla los mismos temas que la casida. Hemos visto ejemplos de panegíricos, poemas de amor, canto de bienvenida, entre ellos, una muuassaha de Jehuda-Ha-Levi, en la que expresa sus condolencias al otro gran poeta, autor también de muuassahas, Mosé ben Ezra, con motivo de la muerte de su hermano Jehudá.

Tal vez pueda extrañar que en un poema de condolencia se escuche el dolido canto de ausencia de la doncella enamorada. Ley de analogía. El alma en su dolor ha perdido su fuerza activa y su símbolo es la dolida doncella que clama, actitud pasiva, débil en su falencia. La estrofa de transición nos entrega esa correspondencia:

*Venida es la Pascua, adviene sin el (lo)
como caned men corazón por ello.*

Canto de soledad y abandono. Toda soledad es similar para el que ama. La copla es adecuada para llorar el encuentro frustrado por la ausencia, el desamor o la muerte

Secreto encanto de la copla popular, expresión de la unidad esencial del hombre y su sentir. Un aquí y un ahora siempre renovado. En el espacio infinito del desencuentro y la soledad, el punto de referencia temporal, la Pascua, nos polariza el mundo en un fuera festivo, alegre, pleno, pascual y una interioridad, un corazón que arde de dolor y desde esa soledad quemante abrasadora, ardiente canta con ingenua espontaneidad, transmitiéndonos su sensación de abandono. En una época de encuentro y plenitud amorosa, él no viene. Contraste interior. El corazón arde de dolor.

Una muuassaha árabe de Ibn Busra el Granadino la inserta, pero con una versión diferente:

*Veny la Pasca, ay aun
sin ellu,
lacrando men corayun
por ellu.*

⁷⁵Menéndez Pidal, *Cantos románicos andalusies*, p. 125.

La forma *laçrando*, "en Judá Levi ofrece una forma personal, precedida de una exclamación: "cómo arde mi corazón por él"⁷⁶. Sólo un pequeño cambio y cuánta energía introduce.

Esta variante nos muestra el fenómeno que se produce en el canto popular, constantemente adecuado por el poeta para que toque al oyente con su máxima intensidad patética.

¡Qué simplicidad! ¡Y qué desgarradora fuerza para expresar el dolor de la soledad cuando se ame!

La copla popular, la queja dulce, tierna, desvalido lamento de la doncella enamorada que resuena en la muuassaha de Todrós Abulafá, dirigida a Isaac Ben Sadoc, consejero del Rey Alfonso el Sabio, puesta esta vez en boca de la ciudad que, en el día de su partida, quiere retenerlo, clamando:

*Qué faré yo o qué serad de mibi
habibi,
non te tolgas de mihi*

La voz de la ciudad se identifica con la de la doncella que ha descubierto que su amado es de esta tierra y quiere retenerlo y constituir con él, su propia pequeña, fugaz, ciudad terrena.

Soledad y desolación. *No hay sin ti el vivir para qué sea*. En plena Edad Media, cuando reina el teocentrismo y la concepción de mundo absoluto, definido y eterno en el que todo está en el lugar puesto por Dios, en esta época en la que todo hombre, moro, cristiano o judío, sabe para qué nació y se siente comprometido en un plan mesiánico, salvífico, apostólico que lo compromete en la conquista del mundo, como un brazo de su Dios, como un instrumento de la voluntad de Yahvé, de Alá o de Dios, en esta época en que la vida es itinerancia hacia la ciudad eterna, de la que es símbolo la ciudad santa terrestre, parece mentira que surja con tanta fuerza y vitalidad, esa voz humilde, casi herética que, transida de dolor, lanza su clamor, su queja de amor.

*Vayse men corachon de mib
ya Rab, si se me tornarad?
¡tan mal meu doler li-l-habib!
enfermo yed, ¿cuándo sanará?*

Jehuda Halevi y Todrós, con una diferencia de dos siglos, nos trasmiten la copla popular, insertándola en el poema culto. Es el motivo de la ansiedad enfebrecida, la sed de ver al amado. Canto de soledad y angustia que introduce el motivo de la enferme-

⁷⁶García Morejón, *La más primitiva lírica*, p. 27.

dad de amor en la deliciosa ambigüedad del decir: ¿Se me escapa el corazón de angustia porque el amado está enfermo o su ausencia ha enfermado mi corazón, que se me escapa para ir tras él?

Dolor humano; Queja de amor. Tiempo que pasa y no retorna. Antropocentrismo moderno que nos hace individualistas en el dolor, que nos centra en un yo que requiere un tú. Mi soledad, mi dolor, mi angustia; cómo siente cada uno de nosotros, suyos ese dolor, esa angustia! ¿Sucedería lo mismo en el medievo? Allí aparece el lamento: Insertado, justificado en el poema culto; adecuada a una situación contingente por Jehuda Halevi o por Yosef ben Saddiq o por Abraham ben Ezra o por Todrós Abulafá o por Yosef el escriba. La copla popular, expresión, de un alma doliente que no se diferencia ni se individualiza por su dolor, sino que por él, a través del dolor descubre la raíz humana, la esencia de ser hombre doliente, hombre en un aquí y un ahora que es el tiempo de la muerte. Caducidad. Dependencia humana. Necesidad del otro que complementa y da sentido al vivir. Canto de amor sí, canto de amor humano que, por profundamente humano, linda con el canto de amor divino. Acaso ese jarya no nos recuerda otros versos del abandono?

*¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.*

Durante la Edad Media es la Península Ibérica, punto de confluencia de tres culturas y en ella se acrisola el existir del hombre que, en su soledad canta. En la angustia, en la soledad, en el dolor se encuentran moros, cristianos y judíos en una misma expresión poética. En la creación. En el canto de amor.