

TEMA I

LA PRIMITIVA LÍRICA CASTELLANA. LAS JARCHAS. LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL.

LAS JARCHAS

Los más antiguos testimonios de la literatura española hoy conocidos son las llamadas "jarchas romances". Sí, de un lado, desbancaba la hasta entonces muy aceptada teoría de los orígenes provenzales para toda la lírica románica, cuyos más antiguos testimonios se consideraban las canciones de Guillermo de Aquitania (de hacia 1100), y daba nuevo impulso a la teoría de los orígenes árabes; de otro —lo que terminará siendo más importante y definitivo—, ponía sobre el tapete de los estudios literarios la existencia, frente a la poesía culta, de una lírica secular, de carácter tradicional, de la que eran reflejo tanto las propias jarchas, como las cantigas de amigo gallego-portuguesas, los villancicos castellanos, o las canciones de mujer conocidas en toda la poesía europea primitiva.

*Jarchas, moaxajas y zéjeles

Las jarchas son breves composiciones poéticas, frecuentemente en lengua romance, que se hallan, a manera de cierre o finida, al final de poemas largos en árabe o hebreo, conocidos con el nombre de moaxajas. Poemas estos últimos que contrastaban sensiblemente en su métrica con la poesía árabe clásica, frente a cuyas tiradas de versos largos monorrimos y de ritmo cuantitativo, oponían una composición cerrada, de versos más cortos, dispuestos en estrofas y basados rítmicamente en el acento y no en la sucesión de sílabas largas y breves. La moaxaja, estaba formada básicamente de una sucesión de partes rimadas entre sí, normalmente de dos versos, llamadas qufl, y otras partes no rimadas necesariamente, por lo general de tres versos, a las que se daba el nombre de gusn.

Este qufl inicial era llamado matla', "parte alta"; a veces podía faltar en la composición de la moaxaja, que entonces recibía el nombre de aqra ', "calva").

Este último qufl recibía el nombre de markaz, "centro", "punto de apoyo", o el de hargá (jarcha), "salida", y era el que en ocasiones estaba compuesto en lengua romance).

Por lo demás, la moaxaja debía estar escrita en árabe clásico (o hebreo) y la jarcha en árabe vulgar o en lengua extraña (romance).

Al lado de la moaxaja, y como género popular, se cultivó también otra forma de poesía estrófica, el zéjel (<zagal, "ruido") . Estaba éste escrito en árabe vulgar (a veces algunas palabras romances diseminadas por sus versos) y, aunque carecía de jarcha, poseía una peculiar disposición estrófica, consistente en el desarrollo de un trístico monorrimo con verso de vuelta y estribillo.

Ambos géneros, la moaxaja y el zéjel, eran exponentes de una auténtica revolución poética surgida en Al-Andalus, que reemplazaba la monotonía monoestrófica de la poesía árabe clásica por la animada variación estrófica, innovación que los autores árabes atribuyeron a un poeta de Cabra, de fines del siglo IX y comienzos del X. La moaxaja fue intensamente cultivada desde el siglo X por poetas árabes y hebreos y se extendió fecundamente por todo el Islam literario.

La explicación de esa revolución poética que suponía el estrofismo ha suscitado diversas teorías acerca de su origen, que han afectado también el problema más amplio de los orígenes de la lírica románica. Unos (la mayor parte de los arabistas), han tratado de explicar el estrofismo como una evolución progresiva de algunas formas de la propia poesía árabe que se fueron desarrollando desde época preislámica . Otros (como el

arabista Ribera, y los maestros de la filología española Menéndez Pidal y Dámaso Alonso) han querido ver su origen en una poesía romance o prerromance que influiría en los poetas hispanoárabes de AI-Andalus. Se ha defendido también (por parte de numerosos romanistas) una influencia genética de la poesía y cantos litúrgicos latinos. Influencia que otros han querido ver a partir de un cierto género de poesía popular incluso anterior al propio latín. Algunos, por último (hebraístas), han pretendido hallar sus orígenes en un cruce de la poesía sinagoga hebrea con la latino-cristiana, herederas ambas en última instancia, del estrofismo bíblico.

Menéndez Pidal (en 1960) señalaba la degradación de las enzarzadas discusiones y la inviabilidad de cualquier solución exclusivista. A ese desplazamiento ha contribuido sobremedura el descubrimiento y el estudio de las jarchas. La verdadera importancia de éstas residía en el hallazgo y la confirmación de un género de poesía, la lírica de tipo tradicional, en la base más antigua de toda la lírica hispánica y, en un marco más amplio, de la románica.

*Corpus literario de las jarchas

Poseemos hoy una colección muy heterogénea de jarchas. No es fácil determinar el conjunto exacto de jarchas romances que podemos estudiar desde nuestro campo hispánico. La principal dificultad es la de la lengua: ofrecen una variadísima gama desde las que están compuestas únicamente en romance a las que lo están casi absolutamente en árabe (en alguna ocasión con una sola palabra romance), pasando por todos los porcentajes y combinaciones de las dos lenguas, de manera que llega a no resultar claro si nos hallamos ante poesía romance con algunos arabismos, o al revés. Otras dificultades se derivan de propias características internas: hay jarchas populares pero las hay también probablemente cultas, las hay tanto recogidas por los moaxajeros de un fondo tradicional como compuestas por ellos mismos (o al menos reelaboradas); unas parecen reflejar hábitos y formas de vida típicamente islámicos, y otras no; casi todas son cantos líricos puestos en boca de una mujer, pero hay algunas en las que es un hombre quien habla, etc. En definitiva, es claro que no todas las jarchas que hoy conocemos, y a las que en bloque se suele calificar de "jarchas romances, pueden ser medidas por el mismo rasero y consideradas como muestras de una lírica hispánica de carácter tradicional.

La colección de jarchas está formada por una cincuentena de poemas, que son a los que de manera especial ha venido atendiendo la investigación desde su descubrimiento. Ese grupo de jarchas procede tanto de moaxajas árabes como hebreas –en mayor número las primeras–, y hay que dejar constancia de que son varias (alrededor de una decena) las jarchas repetidas en moaxajas diferentes. Cronológicamente abarcan un período de tiempo muy dilatado: la más antigua es de hacia la primera mitad del siglo XI y la más moderna de la primera mitad del siglo XIV. En cuanto a su distribución geográfica, la mayor parte de ellas se hallan recogidas en las moaxajas de los poetas árabes y hebreos de las ciudades más prósperas de AI-Andalus (Córdoba, Granada, Sevilla).

*Rasgos literarios de las jarchas

Su relación poética con la moaxaja.

Como quedó dicho, las jarchas van enmarcadas en las moaxajas, de las que constituyen el qufl de la última estrofa, o markaz. Sin embargo, la jarcha no se limitaba a estar en ese lugar, ni era un cuerpo extraño y añadido a la moaxaja, sino que era el núcleo estructural mismo de ésta. La moaxaja se construía sobre la jarcha ya creada y preexistente. Esa relación de dependencia se establece fundamentalmente en el plano métrico: la jarcha determina la disposición de los versos, su número de sílabas y la rima, influjo que es total en los qufl-s, y más débil en los gusn-s de toda la moaxaja.

Esa función nuclear que ejerce la jarcha sobre la forma métrica de la moaxaja no se da, en cambio, respecto a su contenido poético. La jarcha es una unidad poética independiente, ajena al espíritu que anima la moaxaja. Así, en general, en las moaxajas de panegírico, cuyos versos recogen la exaltación de las cualidades físicas o morales de un determinado personaje, la jarcha viene a ser una condensación del elogio, o una especie de

símil prolongado en el que el poeta viene a yuxtaponer su afecto por aquel personaje a la queja amorosa de una doncella.

En la moaxaja de tema amoroso, la jarcha venía a ser una concentración de ese sentimiento, pero en un tono poético diferente.

Esa independencia temática entre jarcha y moaxaja explica la brusquedad con que se pasa de una a otra, y la necesidad de que ese paso sea explícitamente marcado, mediante la inserción en el gusn de la última estrofa un verbo de decir ("dijo", "cantó") que introduce la expresión directa y personal de la jarcha. En el contraste entre esas dos actitudes o sentimientos básicamente diferentes era dónde, en definitiva, residía el efecto poético de la moaxaja. Se trataba, en última instancia, de la fusión momentánea de dos mundos poéticos distintos, lo árabe y lo hispánico, y que hacía de la moaxaja un sorprendente poema híbrido, auténticamente andaluz (andalusí), puesto que era en Al-Andalus donde se cumplía cada día aquella fusión de culturas.

Lengua.

Compuestas en romance, las jarchas se han conservado escritas en la misma lengua del resto de la moaxaja, esto es, en caracteres gráficos árabes o hebreos (escritura aljamiada). Tal hecho supone una grave dificultad para su conocimiento y su estudio, ya que, al ser lenguas que no transcriben habitualmente las vocales, resulta muy difícil la fijación del texto exacto de la jarcha. Son todavía muchos los problemas pendientes y continuas las discusiones sobre diversos matices de los textos.

De otra parte, hay en las jarchas una considerable presencia de la lengua árabe. Si bien es cierto que en muchas es nula, la mayoría contienen arabismos que en algunos casos llegan a superar el 50 % de la jarcha "romance".

Hechas esas salvedades, podemos afirmar que la mayor parte de las jarchas están compuestas en romance primitivo, propio de las comunidades cristianas peninsulares que quedaron sometidas al dominio islámico a partir de la invasión (mozárabes). Debido a la variada distribución geográfica de esas comunidades, se trata de una lengua poco uniforme, con numerosas fluctuaciones fonéticas y léxicas, y extremadamente conservadora y arcaizante.

Métrica.

Predominan las jarchas de cuatro versos, con tendencia generalizada a rimar sólo los versos pares (aunque hay algún caso de rima cruzada y hasta de rima común). Les siguen en frecuencia las de dos versos, y abundan también los trísticos, por lo común monorrimos, aunque también de dos rimas. Las combinaciones de mayor número de versos son raras. En cuanto al tipo de verso, son los más frecuentes el hexasílabo, el octosílabo y el heptasílabo. La rima, por lo general, es consonante, aunque muchas veces imperfecta.

Es sumamente infrecuente el paralelismo, sintáctico o conceptual, en las jarchas conservadas, aunque hay alguna en la que débilmente aparece.

Temas.

Caracteriza a las jarchas una extremada sencillez tanto formal como conceptual. Todo su efecto poético reside en la brevedad y la condensación expresiva, en un estilo rápido, directo y espontáneo, con abundancia de exclamaciones e interrogaciones que compendian la queja amorosa, expresadas frecuentemente con una serie de fórmulas estilísticas fijas que se repiten de una jarcha a otra.

El tema único que las inspira es el sentimiento amoroso, tratado desde una perspectiva femenina y visto también en su formulación más elemental, el lamento por la ausencia del amado.

*Valoración literaria de las jarchas

En primer lugar, es comúnmente aceptado que las jarchas –el grupo más numeroso y homogéneo de ellas– documentan una poesía muy antigua, anterior a las moaxajas en que se han conservado y, desde luego, diferente. El testimonio de los preceptistas, la función métrica y conceptual de la jarcha dentro de la moaxaja, la lengua en que está escrita –como vimos–, son pruebas consistentes de esa antigüedad y preexistencia.

En segundo lugar, se trata de una poesía de carácter popular, tradicional, que los poetas cultos autores de la moaxaja recogen y seleccionan de un fondo literario colectivo, el de las comunidades hispánicas preexistentes y vivas entonces en AI-Andalus. La lengua romance, la métrica, su carácter de poesía amorosa en boca de una mujer, la presencia de fórmulas estilísticas fijas, dejan pocas dudas acerca de esa procedencia y de la condición folklórica de esta poesía. En ese punto, es evidente su parentesco con las otras formas conocidas de la lírica tradicional peninsular, las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos. Las coincidencias son numerosas y decisivas: como las cantigas y muchos villancicos, son

cantos amorosos de mujer, sobre el tema sostenido de la ausencia del amigo (habib), y con la presencia frecuente de la madre como confidente. Métricamente son, como los villancicos, poemas breves de escaso número de versos, en combinaciones muy semejantes. Más alejadas parecen en esto de las cantigas de amigo de estructura paralelística, aunque, como vimos, el paralelismo parece que no fue del todo ignorado por las jarchas.

A pesar de ese evidente parentesco, es obvio que las jarchas no reflejan todos los temas ni todas las características de las cantigas y villancicos. Entre esas diferencias se ha señalado como muy significativa la ausencia de paisaje, de un marco natural en que se encuadre la escena amorosa, y que es habitual en la canción de amores de todos los tiempos y lugares. Frente a ello las jarchas parecen reflejar un ambiente exclusivamente urbano. Ahora bien, no hemos de olvidar que se trata de una poesía conservada en una mínima parte y que era seleccionada por poetas cultos, vinculados especialmente a un ambiente urbano, que lo que crean es poesía árabe o hebrea, no romance, y que se acercan a ésta en función de aquélla, por el efecto expresivo particular que cobrará dentro de la moaxaja. Las jarchas no son más que unas cuantas muestras de una parte reducida de la lírica popular de aquella época, conservadas gracias a los poetas folkloristas de AI-Andalus, mucho más poetas que folkloristas, por lo que su propósito no fue tampoco el de transmitirnos una documentación fiel de aquella lírica popular.

De todo lo anterior se puede deducir, en conclusión, que las jarchas, las cantigas de amigo y los villancicos son tres ramas de un mismo tronco poético, el de la lírica hispánica tradicional cuyas raíces se pierden desconocidas en un fondo de siglos.

LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL

*Su determinación. Testimonios medievales

Representan, pues, las jarchas el testimonio más antiguo de la lírica tradicional peninsular, lírica que sólo era bien conocida en sus textos desde fines del siglo XV, pero que indudablemente, como con insistencia defendió Menéndez Pidal, debía poseer una mayor antigüedad y hubo de recorrer soterrada toda la Edad Media.

En efecto, son ya numerosos los testimonios que confirman la existencia, al lado de la poesía culta y juglaresca, de una poesía de carácter popular, cantada, que acompañaba diversos momentos de la vida en los campos o las ciudades, que era patrimonio de toda la colectividad que la iba transmitiendo oralmente, arraigada en su memoria colectiva, y a la que la propia colectividad imponía su poética, su arte (temas, estilo), que no podía alterar el cantor individual. Por sus propias características internas y porque en Castilla hasta una fecha ya muy tardía –con los músicos de la corte de los Reyes Católicos– no se dio el caso de poetas folkloristas como los de AI-Andalus o Galicia que le prestaran atención en sus poemas cultos, la lírica

tradicional no fue

recogida en la letra y vivió durante siglos solo en la memoria colectiva y en la transmisión oral. Para reconstruir ese "estado latente" en que permaneció durante la Edad Media, hay que acudir al testimonio de diversas fuentes (documentos, crónicas, poesía culta, etc.) que indirectamente la reflejan.

Así, la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (hasta 1150) nos informa de cantos de soldados, canciones de bienvenida y alabanza, de boda y elegiacos, que cantaban en la época las gentes de Toledo. La Crónica de Lucas de Tuy (1236) recoge un brevísimo cantarcillo, compuesto hacia el año 998, quizá el primero de sátira política, y probablemente estribillo de un cantar más largo, con el que los soldados cristianos celebraban la derrota de Almanzor:

En Cañatañazor

perdió Almanzor

ell atambor.

La Crónica de la población de Ávila (siglo XIII) nos ha conservado un precioso cantarcillo de hacia 1158, de asunto noticioso y épico, en forma paralelística, que, según el cronista, "cantaban en los carros las gentes de Ávila.

Al lado de esos cantares, existieron otros muchos de tema lírico muy diverso: cantos que acompañaban diferentes quehaceres de la vida colectiva, villancicos de segadores y espigadoras, canciones para las diversas festividades, cantos de pastores para la Nochebuena, San Juan, Carnaval, marzos, cantigas de romería, de ronda, canciones de mayo en las que se uniría el canto de amores con la exaltación de la naturaleza, como ya apuntaba en algún pasaje el Libro de Alexandre.

*Proceso de dignificación

Durante toda la Edad Media, la poesía culta vive de espaldas a esta lírica popular. Solo hacia la segunda mitad del siglo XV, como consecuencia de un incipiente humanismo decidido a valorar también en el arte las manifestaciones más naturales, se inicia un proceso de rehabilitación, de dignificación de esa lírica, que atravesará con intensidad creciente todo el Siglo de Oro. Así, comienzan a prestarle cierta atención los compiladores de algunos cancioneros. En el Cancionero musical de Palacio, de fines del siglo XV, es ya sistemática la incorporación de ese tipo de canciones; allí los músicos cortesanos adoptan la melodía popular que los acompañaba y elaboran sobre ella una pieza para varias voces, conservando la letra del villancico primitivo y añadiéndole una glosa con desarrollo estrófico. Los poetas cortesanos de la época, como Juan del Encina o la mayor parte de los incluidos en el Cancionero General de Hernando del Castillo, recogerán y glosarán frecuencia aquellos cantarcillos, al mismo tiempo que la poesía religiosa los rehará a lo divino.

A partir de 1510 este gusto popularizante está completamente generalizado: en las cortes literarias de Valencia o Portugal, en el teatro religioso, en la poesía sacra de los monasterios y órdenes religiosas (gran parte de la poesía de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa conectará con ese fondo de lírica tradicional). Decenas de pliegos sueltos, tratados de música, compilaciones de refranes o facecias, cancioneros profanos o religiosos, piezas de teatro, etc. recogen por centenares aquellos cantarcillos populares durante todo el siglo XVI.

En sus finales y en las primeras décadas del XVII, la imitación de esa lírica se practicó de forma tan sistemática que, como señala M. Frenk Alatorre, podemos hablar de la aparición de una escuela poética semipopular, que unía lo folklórico con los rasgos llamativos de la literatura culta del momento. Así, en un estilo híbrido se escribieron infinidad de estribillos y letrillas, y se creó el género más característicamente popular desde entonces, la seguidilla. Fijada en una forma métrica uniforme (−7, a5, −7, a5), dominada por la

poética conceptista barroca, la agudeza, los juegos de conceptos y de palabras, la seguidilla se cantaba, muchas veces improvisándola, en todas partes, y echaba hondas raíces en el gusto poético popular.

*Rasgos literarios

Por las condiciones especiales de su transmisión en obras tan múltiples y diversas, y porque, como sucedía en las jarchas, se han conservado a través de la intervención de poetas cultos que las recogieron, es sumamente impreciso el número de poemas que componen el conjunto esta lírica. Calibrando todos esos problemas, José María Alín ha recopilado el cancionero más exhaustivo, dando cabida a unas 950 composiciones, que por hoy podemos considerar como el corpus más aproximado y completo de esa lírica tradicional.

Aunque los asuntos que tratan esos cantarcillos son muy diversos (amor, naturaleza, canciones de trabajo, de fiestas y juegos, humorísticos), el tema dominante que aglutina a los demás, convertidos en simples variaciones, es el del amor. El motivo más frecuente del sentimiento amoroso (que, de otra parte, está tratado tanto desde la perspectiva femenina como de la masculina, aunque es aquella la que predomina) es la queja, la pena de amor, muchas veces confiada a la madre. Dolor que nace de la ausencia del amigo y se hace angustioso en la espera, que es causa de suspiros y de desvelos y que envuelve a la amante en una profunda contradicción, de un lado sintiéndose fatalmente presa del amor, y de otro afirmando su voluntad de olvidarlo. Todo el sufrimiento halla su expresión gozosa en el momento del encuentro de los amantes: en el vergel o en la fuente, donde los amantes participan de los mágicos baños del amor, en la romería o en la ocasión propicia de las fiestas de San Juan o de mayo; el alba es también ocasión de encuentro y, a la vez, momento de separación. Con todo ello se mezclan otros motivos menos graves, de tono más desenfadado y con un cierto aire de juego y de picardía. Así, la precocidad en el amor de la niña de pocos años, la protesta la doncella ante la vigilancia de la madre o de los guardadores, el deseo irreprimible de gozar del momento presente y de las prendas de la doncellez, la rebeldía a que la hagan monja, la protesta ante el matrimonio o las quejas de la malcasada.

En cuanto a la forma, en primer lugar, caracteriza a todas estas cancioncillas una extremada imprecisión y fluctuación métrica. Frente a la forma regularizada a partir del siglo XVII, las anteriores presentan una gran inestabilidad: suelen estar transcritas en dos, tres o cuatro versos, de número de sílabas también muy variable, aunque hay una cierta tendencia al octosílabo. Respecto a la lengua, las caracteriza una gran simplicidad y economía de registros que bastan para contener, en un estilo conciso y dinámico, el sentimiento elemental que las informa. Predominan en su sintaxis las oraciones y grupos fónicos breves, muchas veces una simple frase enfática exclamativa o interrogativa; hay también una gran simplificación de nexos, con elevada frecuencia de la yuxtaposición, o la utilización polivalente de alguno de ellos (que, "y") para diversas funciones, lo que ocasionará incluso su gramaticalización. A esos mismos efectos de condensación y dinamismo contribuyen otros rasgos, como la parquedad en el uso de adjetivos o el empleo muy frecuente de verbos de movimiento. Los adjetivos calificadores son, en efecto, extremadamente raros en estos poemillas, y los pocos que se registran son formas estereotipadas y fijas: ·ojos morenicos, "cuerpo garrido", lindo amigo, "fonte frida (clara)", etc. De otra parte, el insistente uso de los verbos de movimiento ofrece la representación de una naturaleza intensamente animada, en la que todo actúa y cobra vida, y donde hasta los mismos afectos humanos están descritos en su realización dinámica.

Por esta sobriedad formal que profundamente la caracteriza, la lírica tradicional sugiere más que dice, habla más a la imaginación que el entendimiento, se resiste a todo análisis lógico del raciocinio mientras que evoca misteriosos e inciertos significados. El símbolo es, en definitiva, su componente poético más fecundo y esencial. La mención de los diferentes objetos de la naturaleza incorporados al poema, remitirá así a un plano conceptual de oscuras resonancias de un subconsciente colectivo. De este modo la mención, por ejemplo, de la fuente (en su sentido inmediato, lugar de cita de los amantes) irá asociada con una idea de renovación y fecundidad que la convierte en símbolo del amor mismo. Todos los elementos del mundo vegetal van asociados igualmente al amor: las plantas que florecen con la llegada de la primavera, o las flores y frutos que la doncella ofrece a su amigo como prendas del amor.