

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La primitiva moaxaja: dos lenguas y dos voces poéticas

Rosa María GARRIDO

Los problemas suscitados por la aparición en 1948 de unas líneas romances al final de unas moaxajas hebreas, y en 1952 de esto mismo al final de unas árabes aún más antiguas, son extremadamente complejos y difíciles de dilucidar a once siglos de distancia dada la pobreza de datos fiables¹. Las polémicas entre los partidarios de una tradición poética en lengua vulgar romance y los que prefieren verlas dentro del corpus de poesía árabe o hebrea han sido virulentas en extremo y no me propongo avivarlas; me limitaré a un mínimo de antecedentes para sentar las bases del punto de partida de mi posición crítica y entrar seguidamente a examinar uno de los aspectos que, aunque han preocupado a los críticos, no lo ha sido tanto que se haya agotado el tema ni tampoco llegado al cansancio de las especulaciones bizantinas.

En esta ponencia parto de la premisa de que las jarchas constituyen la muestra más antigua de una lírica oral en lengua romance. Son muchos y respetables los críticos que se inclinan hoy por esta postura que poco a poco se va abriendo paso entre los arabistas. Tal afirmación se basa aparte del hecho inegable de su lengua en: a) su semejanza temática, igualmente incontrovertible, con las *cantigas de amigo* galáico-portuguesas, los *villancicos* y castellanos y *estribillos* del norte de Francia; b) el examen de la estructura métrica, tanto de la jarcha como de la moaxaja, tan distinta de la de la *qasida* de la poesía árabe clásica².

La siguiente cuestión que se presenta es decidir quienes las escribieron. Los textos de las moaxajas sabemos en muchos casos quienes fueron sus autores y debemos preguntarnos si fueron estos poetas árabes o hebreos bilingües los que crearon unos poemas de tal hibridez lingüística. Muchos de ellos tendrían madre, familia o concubina cristiana o por lo menos muladí. La jarcha constuiría una

¹ S. M. Stern, «Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques: une contribution à l'étude du muwassah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'», *Al-Andalus*, 13 (1948), págs. 299-346; E. García Gómez, «Veinticuatro jaryas romances en muwassahas árabes», *Al-Andalus*, 17 (1952), págs. 57-127.

² E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid: Seix Barral, 1975, págs. 29-31. Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1975, págs. 125-126.

incrustración de poesía oral y popular en poesía culta; de lengua romance en lengua árabe o hebrea. Lo que García Gómez ha llamado un folklorismo «avant la lettre»³. Aún así cabe preguntarse quienes interpretaban estas canciocillas; a que grupo se puede reconocer como autores originarios de esos poemillas orales que por lo menos inspiraron o llamaron la atención de los poetas refinados de al-Andalus.

Ibn Bassam de Santarem, escritor árabe del siglo XII nos dice que su inventor fue Muqqadam Ibn Mu'tafà al-Qabri el cual «tomaba palabras coloquiales o romances a las que llamaba markaz y construía sobre ellas la moaxaja»⁴. La identidad de este autor árabe es también controvertida. Algunos críticos piensan que se refiere a otro escritor de la misma época Muhammad Ibn Hammud al-Qabri, el ciego de Cabra. Ambos autores vivieron a finales del reinado del emir de Córdoba 'Abd Allah Ibn Muhammad al-Marwani y comienzos del de 'Abd-al-Rahman III; finales del siglo X y principios del XI⁵. Joan Corominas y otros que le han seguido identifica a través de argumentos latino-romances tanto a la moxaja como a su inventor de este origen⁶. Es posible que Ibn Bassam esté equivocado y su afirmación sea falsa pero para refutarla se necesita una evidencia más concreta de la que poseemos y por ahora parece sensato aceptarla.

Siguiendo esta línea muchos de nuestros más insignes investigadores, García Gómez, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa, Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk y otros más han llegado a la conclusión que, al-Qabri primero y los que le siguieron después, se inspiraban o copiaban antiguas canciones romances. Siendo estas canciones parte de la literatura oral, de la poesía tradicional piensan que no tienen un verdadero autor: son patrimonio del pueblo que las canta y las transforma⁷.

Mi posición es básicamente la misma pero me parece que se puede puntualizar algo más sobre los «cantautores», por llamarlos de algún modo, que interpretaban estas composiciones probablemente acompañadas de música y baile. Mi propósito en esta comunicación es el tratar añadir argumentos en favor de la hipótesis de que tales intérpretes y en muchos casos compositores eran del género femenino y por consiguiente puede llamársela con toda propiedad poesía

³ E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pág. 70.

⁴ Ibn Bassam, *al-Dhajirah*, I, Cairo, pág. 2: 1.

⁵ Josep Sola-Solé, *Corpus de poesía mozárabe: las hargas andalusíes*, Barcelona: Hispam, 1973, págs. 15-16; Josep Sola-Solé, «las hargas mozárabes» en *Sobre Arabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona: Puvill Libros, 1983, pág. 27.

⁶ Joan Corominas, «Del Pidal de Don Ramón» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pág. 31.

⁷ Esta afirmación habría que matizarla mucho pues hay gran diferencia entre la posición de Menéndez Pidal para el que la mayoría «son evidentemente canciones divulgadas que el poeta árabe toma de boca del pueblo» y las de García Gómez y Margit Frenk que piensan que en las jarchas «hay de todo». Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea. Estado Actual del problema», *Revista de Filología Española*, 43 (1960), pág. 301; García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pág. 69; Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, págs. 145-146.

femenina. El poeta árabe o hebreo la escuchaba en boca de una «moza mozárabe», valga la aliteración para insistir en su condición de mujer.

García Gómez en *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* rechaza indignado esta posibilidad y nos dice: «no hay porque creer que son una «poesía femenina» en el sentido de que estén compuestas por las mismas mujeres en cuyas bocas se ponen. No; se trata seguramente de una convención»⁸. En otro lugar su condena es aún más enérgica caracterizando tal hipótesis de «absurda» y comparando las jarchas a los cuplés⁹.

Alan Deyermond no parece tener dudas, sin embargo, cuando afirma lo contrario en su artículo «Spain's First Women Writers»: «Los textos literarios más antiguos en español, expresan el amor femenino. Son los versos finales de poemas árabes o hebreos [...] de principio del siglo XI y quizá anteriores [...] descienden de canciones de amor femeninas, muy difundidas en el imperio romano pero que nunca fueron escritas. Los textos que nos han llegado han sido transmitidos, transformados y muchas veces compuestos por hombres que tomaron estas canciones de amor populares y las filtraron o re–escribieron a través de su sensibilidad de poetas cultos masculinos». «Parece difícil aceptar –nos dice este autor– que estas canciones sean puramente miméticas en su origen y que simplemente representen una visión del hombre de como una mujer siente y habla»¹⁰. Margit Frenk dedica bastantes páginas a la polémica sin pronunciarse claramente de uno u otro lado¹¹.

Este lirismo femenino que Deyermond considera aplicable a toda la lírica romance, me parece aún más justificado si nos limitamos a considerar el fenómeno de la jarcha romance. Al enmarcarse esta corta composición en una mucho más extensa, la moaxaja, escrita por poetas masculinos cultos en otra lengua, sus características y peculiaridades resaltan de una forma vívida. Resulta curioso hacer notar a este respecto que la palabra moaxaja quiere precisamente decir embellecida. Las moaxajas con jarcha romance no son muchas, apenas setenta y dos o setenta y cuatro (si se aceptan dos que sóloamente tienen unas palabras en romance). Las jarchas son un número aún más reducido, sesenta y dos pues las hay repetidas, o sea moaxajas diferentes que terminan con la misma jarcha. Las moaxajas en su mayoría, 44, tienen un tema amoroso que lamenta un amor no correspondido: el sufrimiento causado por la ausencia del amado, el abandono, la espera, o el desprecio. Solamente unas cuatro, pueden considerarse como celebración de un amor feliz. 24 son panegíricos en los que se alaba a un personaje político importante, a un mecenas o a un amigo. En estas también interviene el léxico amoroso pues las primeras estrofas pintan una escena erótica o báquica, a

⁸ E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pág. 67.

⁹ E. García Gómez, «Las jarchas» en *El comentario de textos, 4, La poesía medieval*, Madrid: Castalia, 1984, págs. 421–423.

¹⁰ Alan Deyermond, «Spain's First Women Writers» en *Miller, Beth, Women in Hispanic Literature*, Berkeley, University of California Press, 1983, págs. 27–28.

¹¹ Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1975, págs. 78–80 y 150.

continuación viene el panegírico propiamente dicho y termina con la jarcha. Dos terceras partes están escritas en árabe y una en hebreo. En todas la voz poética es masculina. El interlocutor es también, con frecuencia, masculino pues a los 24 panegíricos hay que añadir las bastante numerosas de contenido homosexual.

Las jarchas tienen casi exclusivamente tema amoroso, y dentro de este podría reducirse a un leivmotiv, la ausencia del amado. La ausencia puede ser la causa del mayor sufrimiento, hasta la muerte y toda serie de enfermedades. La doncella que espera al amado, le suplica que venga de noche e incluso se ofrece a ir a su encuentro. En otras la llegada inesperada del amado causa una gran emoción en la doncella enamorada. Alguna se ingenia para retenerlo y otras lo invitan burlando al guardián. Solamente en dos ocasiones se expresa un sentimiento de alegría. La mujer que canta es el personaje activo, habla en primera persona y su lamento está dirigido bien a la madre, al amigo, al viento y en una ocasión a sus «hermanitas». El amante recibe el nombre de habib en árabe pero también, el moreno, el morenito, impetuoso, el seductor, el desvergonzado, corderito, corazón, niña de mis ojos, señor y señorito. El amigo es dulce, bueno, hermoso, el rostro como el rayo de sol, como el alba; su boca es coloradita, roja como las cerezas, dulce como la miel; sus dientes son como perlas y su cuello es blanco. En una ocasión es rechazado y en otra le contesta groseramente. 57 de las 62 están puestas en labios femeninos. Son todas canciones muy simples, sencillas sobre todo comparadas con el artificio de la moaxaja que la precede. Reflejan un arte popular y primitivo y a pesar de ser un lamento amoroso en no pocas ocasiones dan la impresión de un jugueteo amoroso espontáneo. En la moaxaja, la jarcha sirve a la vez de inspiración y de culminación tanto desde el punto de vista métrico como temático.

«La jarcha –dice Ibn Sana al–Mulk (m. 1211)– es el distintivo de la moaxaja, su sal y su azucar, es su azmicle y su ámbar gris. A pesar de que viene al final debe ser alabada, pues es el sello y la precedencia»¹².

Resulta así la moaxaja un cuarteto: el poeta culto árabe o hebreo se dirige a su amada, amado o a su protector describiéndole su amor, su desconsuelo o su devoción. Este lamento se compara usando un símil continuado a la queja o desamparo que una moza dirige a su amado o a su madre por la ausencia del amado. En la estrofa final de la moaxaja, los versos cultos, en árabe o hebreo que preceden a la jarcha así lo puntualizan:

Una moza que siempre
se queja de un desdeñoso. . .
cantó, pues su esperanza
en él reposa tan sólo:
Mi señor Ibrahim
oh nombre dulce!
vente a mi de noche
si no, sino quieres,
iréme a ti

¹² Ibn Sana al–Muk (m. 1211), *Daral–tiraz*, en *al–Rikabi J., Fi–l–adab al–andalusi*, Cairo, 1966, pág. 32.

Dime adónde
a verte.¹³

A la moza, doncella, niña cantante se la menciona en la mayoría, en otras se sobreentiende o bien habla el corazón, la gloria, la guerra. En muy pocas el poeta autor de la moaxaja de apropia la jarcha en una completa identificación con lo que en las otras usan como simple término; procedimiento bien conocido de comparación. En las más el poeta culto aparece como oyente de un mensaje poético popular femenino y seducido por la profundidad del sentimiento amoroso que trasmite lo usa para describir su propia situación frente al desamor que sufre. En las pocas en las que las jarchas aparecen en labios del poeta culto este la utiliza para enviar a la amada un doble mensaje de amor refinado y primitivo, de palabras y de gritos. Estos pocos casos de completa absorción creo que confirman la hipótesis del que poeta culto cuando escribe se está inspirando en un canto oral que escucha de labios femeninos.

García Gómez utiliza un texto de Ibn Rasiq (fechado entre 1063–1070) para rechazar la teoría de la creación femenina en el que se afirma lo siguiente: «dice alguno, creo que Abd al Karim: Entre los árabes es costumbre que sea el poeta el que galantee a las mujeres y se finja muerto de amor [por ellas], mientras que entre los no árabes la costumbre es que haga a la mujer solicitar y desear con sus declaraciones [a su amante], diferencia que constituye un indicio de la noble condición de los árabes y del celo con que guardan a sus mujeres»¹⁴ Tal cita no creo que se aplique a las jarchas pues realmente no están escritas por poetas cristianos sino por árabes o judíos y con toda probabilidad Abd al Karim se está refiriendo a una poesía culta y escrita y no a las cancioncillas populares.

Los textos, que es lo más seguro que tenemos nos dicen otra cosa. En la moaxaja número XXXVIII de la colección publicada por García Gómez del visir y almojarife de Sevilla, Abu Bakr Muhamad Ibn Ahmad Ibn Ruhaim los versos en lengua árabe que preceden a la jarcha, nos dicen:

Una doncella donosa y gallarda
canta en palabras de lengua cristiana
verse de tanta hermosura privada
Qué haré yo o qué será de mí?
!Amigo mío!
no te vayas de mi lado!

En la número IX, anónima, la atrevida moza canta:

Y ella dijo, al negarse por juego,
este viejo cantar, que es tan bello:
No te amaré sino con la condición
de que juntes mi ajorca del tobillo con mis pendientes¹⁵.

¹³ Versión de García Gómez de la jarcha I, *Las jarchas romances de la serie árabe en sumarco*, pág. 82.

¹⁴ E. García Gómez, «Las jarchas» en *El comentario de textos*, pág. 422.

¹⁵ Versión de García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en sumarco*, págs. 397 y 145.

El número V, una moaxaja del gran poeta, Abu-l-Abbas al-A'ma conocido como el ciego de Tudela nos describe la visita del poeta a una taberna y su conversación con la tabernera cristiana que le sirve el vino y bebe con él intercambiando bromas sobre el apego al vino de «prelados y sabios graves»¹⁶. Podría citar otras muchas si tuviera tiempo para ello, tampoco creo que haga falta.

La lectura de las moaxajas deja bien claro la existencia de: por un lado un ambiente culto, refinado de poder en el que el poeta masculino se entretiene en la composición de poemas de gran belleza formal; por otro el mundo popular de las clases dominadas en cuya base se encuentra la mujer cristiana que canta estos simples lamentos de amor. Su patetismo inspira al poeta una reflexión sobre la naturaleza del amor.

Leídas las jarchas en el siglo veinte, a la luz de las teorías más modernas sobre la escritura femenina de autores como Derrida, Helene Cixous, Monique Wittig, Luce Echeagaray y Julia Kristeva su contenido causa verdadera sorpresa. Según estas autoras la escritura femenina debe insistir sobre la representación de las funciones del cuerpo y tener las características del discurso oral femenino: cierta irracionalidad, fluidez verbal, exageración, incoherencia, lenguaje un tanto informe, sentimentalismo. Muchas de estas características han sido imputadas y las encontramos en las jarchas. La muchacha que canta la jarcha, en la sociedad árabe de al-Andalus, estaba doblemente oprimida por su situación de mujer y de cristiana y muy lejos de la condición del poeta culto que la escuchaba. Su amor puede ser efectivamente utilizado como la imagen del dolor y del desamparo. El lamento está frecuentemente dirigido a la madre que como ella sufre de esas mismas carencias. Su lengua es fragmentaria, incoherente.

La lectura de los propios textos de las jarchas junto con las afirmaciones de los poetas que las recogen en las moaxajas, a mi entender, pueden servir de base a la hipótesis de que constituyen una verdadera poesía femenina. En ellas se alude frecuentemente al cuerpo femenino. El amor al amado se fija más en la boca y en la cabeza que en otra parte de su cuerpo; se hace referencia a la maternidad y, en algunos casos a la indelicadeza del amante. Su contenido sentimental sobrepasa con mucho al de las moaxajas que las preceden con ser estas de mayor extensión.

No me muerdas amigo,
no, no quiero al que hace daño.
El corpiño es fragil.
Basta, a todo me niego¹⁷.

De la evidencia sacada de los propios textos voy a pasar a consideraciones de tipo histórico o sociológico que pueden también apoyar nuestra hipótesis. Al comienzo del Islam se veía como algo deseable la unión entre árabes y mujeres de

¹⁶ E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pág. 111.

¹⁷ Versión de García Gómez de la jarcha XXII, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pág. 245.

otra raza. Umar Ibn al Jattab dice al respecto: «no hay gente de inteligencia más sutil que los hijos de concubinas extranjeras. Al orgullo de los árabes añaden la astucia de los extranjeros»¹⁸. Son muchos de los escritores musulmanes que afirman que las mujeres de origen extranjero –no árabe– tienen más y más hermosos hijos, la no tener ningún parentesco con el marido¹⁹. Egilona, viuda o hija de de Rodrigo último rey goda, se casa con Abdalaziz, hijo de Muza y el cronista eclesiástico que nos lo cuenta en latín: «no se escandaliza de este matrimonio»²⁰. Sara, nieta de Witiza se casa no con uno sino con dos nobles árabes. De su segundo matrimonio con Omaid, de la tribu yemenita de Lakhm nacieron cuatro hijos que dieron origen a cuatro poderosas familias sevillanas. Omaid había tenido hijos con otras mujeres árabes pero fueron los descendientes de Sara los más poderosos gracias a las grandes propiedades maternas²¹.

De acuerdo con los datos que poseemos, los árabes que invadieron España no pasarían de diez mil. Su número aumentó debido a uniones con las nativas a las que tomaron por esposas, concubinas o esclavas²². Los muladíes y los musulima, renegados y conversos al Islam, formaron un grupo de gran importancia que conservó su lengua y muchas de sus tradiciones pre-muslime. La mujer tuvo pues un papel importantísimo en la conservación y transmisión del patrimonio cultural latino-visigótico.

Otro detalle que me parece curioso es el hecho de que hasta mediados del siglo X las cantantes y bailarinas venían de Medina y de Bagdad²³. A partir de esta fecha se formarán en España. Son estas las dulces y blancas cautivas cristianas que el rey poeta, Mutamid de Sevilla recordará en su destierro y dirá suspirando: «me eran tan queridas y reemplazaban con sus cantos a las palomas de las altas ramas»²⁴. O sea que la aparición y florecimiento de las jarchas en el siglo X coincide con este papel de cantante bailarina que van a asumir las mujeres de al-Andalus, muchas de ellas cristianas. La lírica romance popular forzosamente tenía que ser más antigua. El interés de los poetas cultos árabes y judíos bien pudo comenzar cuando escucharon a estas esclavas cristianas. En Córdoba en el siglo X se abrieron una especie de academias conservatorios que educaban a esclavas músicas, cantantes y bailarinas en toda serie de disciplinas. Ibn al Kinani, médico cordobés de esta época adquirió fama y fortuna por las alumnas que había enseñado y que vendía a precios elevados: «Soy capaz, nos dice, de despertar la inteligencia de las piedras y con más razón de las personas más zafias e ignorantes. Sepan que poseo en estos momentos cuatro cristianas que, ayer ignorantes, son hoy sabias y llenas de cordura, versadas en el conocimiento de la lógica, de la

¹⁸ Al-Mubarrad, al-Kamil, en al-Tiyani, Tuhfat al'arus, ms. de Argel, folio 49 r.

¹⁹ Ver Henry Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, Madrid: Hiperión, 1983, págs. 288–289.

²⁰ R. P. Dozy, *Historia de los musulmanes de España*, II, *Cristianos y Renegados*, Madrid: Turner, 1982, pág. 49.

²¹ R. P. Dozy, *Historia de los musulmanes de España*, II, *Cristianos y Renegados*, pág. 189.

²² Anwar G. Chejne, *Historia de la España Musulmana*, Madrid: Cátedra, 1980, pág. 21 y 102.

²³ Ver Henry Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 385.

²⁴ Texto citado por Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 386.

filosofía, de la geometría, de la música, del astrolabio, de la astronomía, de la astrología, de la gramática, de la prosodia, de las bellas letras, de la caligrafía [...]»²⁵ El mismo al Kinani educó a una cantante que vendió a Hudayl Ibn Razin por una gran suma que era una verdadera maravilla. De ella Ibn Bassam escribe: «Nadie vio, en su época mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor [...]»²⁶. Ibn Bassam nos informa también que las cantantes y músicas que pertenecían al mismo noble se agrupaban en orquestas denominadas sitara²⁷. Los cristianos del norte adquirieron esta costumbre pero en este caso eran esclavas árabes las encargadas de distraer a los nobles cristianos.

Era pues Córdoba y no Sevilla en el siglo X la capital de la música y de la danza y no podemos olvidar que al-Qabri era cordobés. En el siglo XII esto cambiará; Córdoba representará el puritanismo árabe y Sevilla se convertirá en la capital de las fiestas. Esto justificará la conocida frase del gran filósofo Averroes: «Si muere en Sevilla un hombre sabio y se quieren vender sus libros, se llevarán a Córdoba. Si por el contrario un músico muere en Córdoba se va a Sevilla a vender sus instrumentos»²⁸.

Igualmente resulta revelador el que precisamente durante los siglos XI y XII exista un verdadero florecimiento de poetisas árabes andaluzas. Según Pérès fue precisamente «el ambiente creado por las costumbres cristianas lo que permitió que se llegara a un concepto más liberal de la condición de la mujer»²⁹. Los versos de Wallada, de su amiga Muhya, de Umm al-Hana, Umm al-Kiram, Hamda de Guadix y de Butayna, por citar algunas de las más importantes nos revelan que son capaces de expresar «una pasión ardiente y exclusiva»³⁰ y tenemos que concluir ¿Por qué no sabrían hacerlo las otras andaluzas, las cristianas?

Otro argumento histórico-sociológico puede ser deducido del fenómeno paralelo de la trasmisión de los romances castellanos, especialmente bien documenta en las comunidades sefarditas. El papel casi exclusivo de la mujer en esta labor de trasmisión no puede ser negado puesto que aún perdura. El romancero español ha sido transmitido por vía oral femenina durante un periodo de cuatro siglos. Estas cantantes han usado del material poético con gran libertad, transformándolo, enriqueciéndolo. Estas mujeres sefardíes son verdaderas creadoras o por lo menos colaboradoras de la composición que hoy se recita. Son muchas las composiciones a las que se han añadido un gran número de versos a fin de llegar a un final feliz, consiguiendo la unión imposible o suavizando el castigo de la adúltera. La profesora de Montreal Oro Anahory ha hecho investigaciones muy interesantes a este respecto. Se trataría aquí de un

²⁵ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 386.

²⁶ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 387.

²⁷ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 387.

²⁸ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 391.

²⁹ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 401.

³⁰ Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, pág. 429-432; Teresa Garrulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid: Hiperión, 1986.

procedimiento inverso al de las jarchas y canciones de amigo, una feminización del mensaje masculino.

En las jarchas romances el profesor Josep Sola-Solé encuentra un «cierto matiz picante, un aire de impudor que contrasta con el recato de la mayor parte de las cantigas de amigo» que él cree se debe a la influencia de las costumbres árabes³¹. Otra explicación podría encontrarse en el hecho de que el poeta árabe o judío, al estar la jarcha en otra lengua, no la adulterara de la misma manera. Preferiría, quizá, presentarla en todo su patetismo para que el simil tuviera más fuerza. Gracias a esta separación de clases y de lengua la voz poética femenina es posible su que conserve algo más de su primitiva frescura. Los que niegan la posibilidad de que nos encontremos ante una composición femenina parecen negar al mismo tiempo a la mujer mozárabe de estos siglos la capacidad de sentimientos amorosos y de deseos.

Si aceptamos la hipótesis de que la jarcha es, o al menos puede ser, una composición poética femenina, tal como parece estar afirmado en los propio textos que nos las transmiten, la moaxaja árabe o judía se convierte en una preciosa muestra de la híbridez de la sociedad andaluza; un poema compuesto «a la limón» entre un hombre culto perteneciente a la esfera del poder y una mujer del pueblo de otra lengua y otra religión: dos sexos, dos lenguas, dos religiones y dos estratos sociales. La moaxaja además al estar unas veces escrita en árabe y otra en hebreo es una de las pruebas de la síntesis de culturas que se consiguió, aunque sólo fuera por unos años, en al-Andalus. La autoría femenina de la jarcha llevaría tal síntesis un paso más adelante al convertir a la moaxaja en una primera muestra de un mundo poético que incluyera el discurso masculino y el femenino en la creación de esa especial palabra.

Al reclamar para la mujer el reconocimiento de su colaboración en la formación de la lírica española no estoy olvidando que las jarchas no son sino el reflejo de la existencia de unas simples cancioncillas mozárabes que podrían cantarse mientras se lavaba la ropa en el río o se encendía la lumbre. En gran medida su valor poético se debe al hecho de que que sirvieran de inspiración a los poetas cultos árabes y judíos de al-Andalus los cuales al incorporarlas a sus composiciones, con toda probabilidad, las transformaron y embellecieron. Estos sencillos versos no pueden compararse a la obra de poetas masculinos de la talla de Berceo, Juan Ruiz o del autor o autores del Poema del Cid. Como diría Teresa de Cartagena, nuestra primera feminista que además de ser mujer era de raza judía, monja y sorda no se pretende con este humilde trabajo «ofender al estado superior y honorable de los prudentes varones»³².

³¹ Josep Sola-Solé, «las hurga-s mozárabes» en *Sobre Árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, pág. 44.

³² Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos: Admiración operorum Dey*, ed. Lewis J. Hutton, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1967, pág. 118. Tomo la cita del citado trabajo de Deyermond, «Spain's First Women Writers» en *Miller, Beth, Women in Hispanic Literature*, pág. 41