
Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects

2013

Las jarchas y las moaxajas en la España musulmana

Aziz Oulad Amar

Minnesota State University - Mankato

Follow this and additional works at: <http://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds>

 Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Amar, Aziz Oulad, "Las jarchas y las moaxajas en la España musulmana" (2013). *Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects*. Paper 247.

This Thesis is brought to you for free and open access by Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects by an authorized administrator of Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato.

Las jarchas y las moaxajas en la España musulmana

By

Aziz Oulad Amar

A thesis submitted in partial
Fulfillment of the requirements for the
Degree of Master of Science at
Minnesota State University, Mankato

Mankato, Minnesota

January, 2013

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: Orígenes de la poesía estrófica	5
Capítulo II: El amor entre occidente y oriente	13
Capítulo III: Los árabes en España	24
Capítulo IV: El contexto de la moaxaja	27
Capítulo V: Lenguaje problemático	39
Capítulo VI: Las jarchas	45
Capítulo VII: El tema del amor	53
Conclusión	57
Obras citadas	65

Introducción

Hablar de las jarchas es en realidad hablar de la voz femenina; una voz que hoy en día parece excluida y sin fuerza en el mundo árabe musulmán. Este trabajo es un homenaje a todas aquellas mujeres que han sufrido, durante años, la opresión, la exclusión y el mal trato del macho árabe.

En contraposición con lo que sucede hoy en la mayoría de los países árabes-musulmanes, parece ser que en al-Andaluz de la edad media, la mujer tenía una situación más agradable porque gozaba de un margen de libertad muy importante gracias a su presencia en muchos sectores especialmente culturales. Al-Andaluz presenta sin duda un esplendor artístico nunca vivido en el mundo árabe musulmán y con un nuevo tipo de poesía llamado jarcha-moaxaja.

Las jarchas son breves poemas de amor que representan el mundo femenino, el mundo de las mujeres visto por ellas mismas. En las jarchas se trata de la ausencia del amado, o quejas formuladas dentro de unos sentimientos amorosos e secretos muy íntimos. No hay duda que que las jarchas forman la primera tentación de un discurso amoroso que lleva las señas de mujer. Por primera vez, la mujer puede quejarse, manifestar sus deseos y formular su visión del amor. Así que en al-Andaluz no sólo la voz masculina tenía el derecho de expresarse, sino que todo el mundo tenía una oportunidad de expresarse y manifestarse su capacidad artística y cultural.

Aunque la mayoría de las jarchas son escritas por hombres, el contenido de ellas es puramente femenino. Además, la mayoría de las jarchas son escritas por autores

anónimos, pero hay una probabilidad que muchas de ellas han sido escritas por mujeres.

Sin embargo, hay que recordar que el año 1948 es un año muy especial en la historia de las jarchas y de la poesía estrófica en particular. En este año, S.M. Stern dio a conocer veinte estribillos o finidas en romance hispánico que “remataban otras tantas composiciones hebreas de los siglos XI al XIV, es decir, en una época todavía muy primitiva de las lenguas y literaturas hispánicas y romances en general” (Solá-Solé 7).

Jarcha en árabe significa “salida”, son, en general, cancioncillas compuestas en el idioma popular del pueblo, que eran, según un famoso arabista, una especie de romance con influencia del árabe y el hebreo, pero básicamente romance), escritas en caracteres árabes o hebreas sin vocales (García Gómez 28).

En otros estudios, la jarcha o la parte final o finida, es definida como la final de una moaxaja.

La iniciativa de Stern fue la inauguración de un terreno totalmente nuevo, porque su trabajo fue recibido con “sorpresa y general aplauso por parte, no sólo de los hispanistas peninsulares, sino también de romancistas extranjeros” (7). El trabajo de Stern fue seguido por otro gran descubrimiento de García Gómez en 1952, donde daba a conocer un par de otras jarchas.

El propósito general de este trabajo es intentar acercarse al origen de la lírica arábigo-andaluz, en especial las jarchas, intentando identificar las variables lingüísticas, culturales e históricas en la España medieval. Este estudio pretende analizar las razones

que condujeron a una literatura árabe con su famoso doblete literario: moaxajas-jarchas.

Históricamente, se tenía conocimiento de que en la España musulmana, por lo menos en los siglos X-XI, “se cantaban las jarchas en árabe vulgar que insertaron después, a manera de estribillo, en poemas de mayor extensión-la moaxaja” (Castro Díaz 29). La moaxaja es un poema bilingüe, o sea el poeta usaba el árabe clásico y otra lengua, que es el árabe dialecto/vulgar, o el romance mozárabe. La entrada, o introducción del verso poético está escrito en un árabe clásico, mientras que los versos finales están escritos en árabe vulgar. Estos versos finales que cierran el poema se llaman jarchas. Jarcha en este sentido, significa salida. La mayoría de las jarchas son escritas en árabe vulgar o popular, o en hebreo, o con una mezcla de árabe, hebreo y romance. Las jarchas se caracterizan por su sencillez temática y de expresión. Y el tema fundamental es el amor.

Para acercarse al origen de la lírica arábigo-andaluz, en especial las jarchas, vamos a intentar identificar las variables lingüísticas, culturales e históricas en la España medieval. Sin embargo, hay que plantear una introducción al mundo árabe musulmán de al-Andaluz, los llamados árabes occidentales, y sus contribuciones a la primera lírica europea.

Para evitar confusiones y malos entendimientos, hay también que determinar las características de las jarchas/moaxajas como producto cultural de una sociedad andaluza en su pluralidad étnica, lingüística y religiosa.

En el **capítulo I**, exploramos el origen de la poesía estrófica, sus comienzos y los debates entre árabes y españoles sobre la identificación de esta poesía.

En el **capítulo II**, definimos las diferencias entre el amor árabe y el amor europeo, el amor platónico árabe que buscaba la idea –la idealización- del amor, frente a lo europeo que llevaba encima la idea del pecado del amor: El amor eterno platónico versus el amor cortés.

Por lo tanto, en el **capítulo III**, repasemos la invasión árabe de al-Ándalus, subrayando la naturaleza del ser árabe-musulmán, empezando por sus raíces y su cultura.

En el **capítulo IV**, establecemos el contexto cultural que dio vida a la moaxaja, sus razones de nacer en al-Andaluz y sus diferencias entre la casida del oriente.

El lenguaje de las jarchas-moaxajas marca el **capítulo V**. Aquí, estudiamos el problemático lenguaje de las jarchas-moaxajas y las traducciones/interpretaciones que, en muchos casos, se ven contradictorios.

En el **capítulo VI**, destacamos la importancia de la jarcha en su relación con la moaxaja, repasamos la etimología del término y los distintos tipos de jarchas

En el **último capítulo**, ofrecemos ejemplos del amor en las jarchas y los términos usados para justificar este amor.

Aparte de la **conclusión**, hemos añadido un **apéndice** para facilitar al lector los términos más destacados en este estudio.

Capítulo I: Orígenes de la poesía estrófica

En esta sección, exploramos los orígenes de la poesía estrófica para colocarla dentro de la historia europea con el fin de reunir y completar “nuestro conocimiento fragmentario del panorama literario andalusí y europeo primitivo” (Carbonell 41).

Desde el siglo XVII se plantearon por primera vez la existencia de elementos árabes en las literaturas europeas. Este debate de la presencia de componentes orientales en las literaturas occidentales y viceversa está lejos de cerrarse. Las jarchas parecen ofrecer unas respuestas a algunas preguntas que, durante siglos, han reclamado una solución.

Según Carbonell, la poesía estrófica andalusí se basaba sobre dos sistemas opuestos. Primero se pensaba que las jarchas pertenecen al Arud clásico jaliliano, o sea de la poesía árabe oriental y la segunda teoría habla de una tradición romance y su reflejo en las jarchas.

Muchos especialistas en el medievo, tal como Dámaso Alonso y Monroe, afirman que las jarchas representan una tradición lírica romance incluso si se trata de imitaciones, pues “the very fact that they are imitations suggests the existence of a model, for where there is an echo, there must be a voice” (Monroe 143). El mismo Monroe afirma que “Four poetic traditions in four languages spoken by four peoples closely related in space, time and culture, which exhibit so many thematic and formulaic correspondences, as well as common stress-syllabic prosody, can only have resulted from a common source” (48).

Ahora bien, el gran interés por las jarchas en particular y la poesía estrófica en general, han alcanzado actualmente un nivel internacional, porque los autores mencionados en este trabajo han sido publicados en diferentes países de Europa, de América y del mundo árabe. El objetivo de estos trabajos ha sido la promoción de un mejor entendimiento de la literatura medieval y de sus influencias en el mundo. Este interés se puede explicar por múltiples factores, pero dos factores parecen relevantes. El primero reside en que las jarchas parecen dentro de un periodo y espacio muy conflictivo donde hubo varias lenguas y varias religiones, y el segundo, aparece al-Ándalus como centro cultural del mundo.

Desde un punto de vista histórico hay que recordar que el primer descubridor occidental de las jarchas fue Menéndez Pelayo, 1894, quien, dentro de la obra hebrea de Yahuda Hallevi, detectaba textos que él creyó estar en castellano, lo que fue seguido de similares identificaciones por Brody, 1933, por Baer,... de nuevo en textos del mismo autor sefardí, si bien tales descubrimientos, de coros alcance y escaso fruto, no tuvieron eco (Corriente 71). Había que esperar hasta la llegada de los descubrimientos de Stern en 1948 y Emilio García Gómez en 1952, gracias a ellos “desencadenaron un verdadero alud de libros y artículos que alcanzan ya varios centenares, a juzgar por la bibliografía publicada por Hitchcock, 1977, López Morillas, en 1996” (71-72).

Sin embargo, el arabista González Palencia nos ofrece una versión basando su argumento sobre las estructuras sociales de la época y la vida de los distintos estatus sociales:

La moaxaja es la composición en que alteran las rimas a modo de un “guexah” (se refiere aquí a la moaxaja), es decir, collar formado por dos líneas de perlas de distintos colores, aludiendo a la composición de rima. En realidad es el mismo tipo artístico; pero el nombre del zéjel se aplicó a las más populares en que se usa el dialecto más vulgar, empleadas para cantar en la calle. La palabra moaxaja es erudita y se aplicaba a las composiciones del tipo del zéjel en que se usaba el árabe clásico o de manera más elevada (Palencia 104)

Siguiendo los mismos pasos de Palencia, Le Gentil se centra en el gusto y la vida interna de la clase alta árabe en Al-Ándalus. Para él, las moaxajas eran producto “de una búsqueda consciente, de un refinamiento, que sólo los poetas sabios, en el ambiente particular de las cortes islámicas de España, podían apreciar y hacer apreciar a su alrededor” (Le Gentil 214).

Hay que destacar también a Teresa Garulo, quien dice que “la portación más original de al-Ándalus a la literatura árabe es precisamente la creación de una nueva forma métrica donde se funden elementos populares con la poesía culta” (Garulo 161).

Sin embargo, hay un gran número de expertos en el medievo que reconocen formas distintas del origen árabe de las jarchas/moaxajas. Otros defienden la hispanidad de estos poemas y que les consideran como parte del patrimonio románico. Algunos por razones ideológicas o por la búsqueda de una identidad nacionalista, rechazan el origen

árabe de estos poemas. Hay dos ejemplos de ellos: el primero era Ribera que decía que “la idea de esa métrica acentual y el estrofismo concomitan eran *genéticamente* hispánicos” (Corriente 74). El segundo era el arabista Gómez que hablaba de las jarchas con *texto romance*. Pero Gómez no parece convencido de la pureza románica de estos textos y habla en otros estudios de la poesía Árabe-Andaluza. Siguiendo sus pasos analíticos, se preguntó:

“¿Hasta qué punto y en qué medida y proporción están realmente unidos? ¿Hasta dónde es “arábigo”, es decir, puro eco y resonancia de la que se cultivaba en el oriente árabe (y ahora prescindimos del puro vehículo idiomático), y hasta dónde es “andaluza”, es decir, reflejo de la sensibilidad hispánica, de las reacciones intelectuales y sentimientos de los musulmanes españoles?”(Gómez 21).

El debate sigue abierto, lo que “explica la complejidad de determinados problemas como los que afectan al origen de la lírica en el mundo del Occidente medieval y de las interacciones que pudieron existir entre el mundo árabe y el romance a través de España” (Vernet 272).

Muchos arabistas que consideraban las jarchas como producto hispánico se basan en una nota de Ibn Bassam en su libro “Dajira”, (Tesoro), que compara versos de autores andalusíes con sus precedentes orientales, dice:

El primero que compuso poesías de la medida o clase de las moaxajas en nuestro país e inventó este género fue

Mocadem Benmoafa, el de Cabra, el Ciego, el cual las compuso empleando versos cortos; pero la mayor parte de estas composiciones las hizo en *formas métricas descuidadas, sin arte escrupuloso* y usando la manera de hablar del vulgo ignaro y la *lengua romance*. A esas frases vulgares o romances, llamándolas estribillo. Con tales versos cortos componía la moaxaja *sin llegar a formas perfectas en la combinación y enlace de las rimas* y sin que estos versos fueran realmente elementos orgánicos del conjunto de la estrofa (281).

Y por fin explica Ibn Bassam las razones que le han llevado a excluir las moaxajas de su antología: “la métrica de estas moaxajas las excluye de los objetivos de esta colección, porque la mayoría están basadas en esquemas prosódicos *distintos* de los *versos árabes*” (283)

Ibn Bassam intentó comparar la poesía estrófica andaluza con el Arud que era la famosa métrica de medir la poesía en oriente. El resultado de estas comparaciones del crítico le llevó a concluir que la poesía andaluza no encaja en absoluto con el Arud, y, naturalmente, no forma parte de la poesía árabe. Gómez dejó que la poesía estrófica andaluza “son versos cortos, sin cesura interna, como los de la coplillas romances” (Corriente 90). Ribera, por su parte, les califica de “formas métricas descuidadas” (Mata 110), y Nykl decía que no eran “approved metres”, y casi lo mismo decía Monroe “unusual metres rarely used” (Corriente 87).

Según estas teorías, la métrica de la poesía estrófica andaluza, es idéntica y derivada de la hispánica, es “acentual, o sea, produce al oído un ritmo debido a la periodicidad del acento tónico en determinadas sílabas del verso” (Pidal 92). Según Corriente, las transformaciones hechos en la lengua andaluza “como siglos antes el latín traído a Hispania, había perdido el ritmo cuantitativo, y no percibía sílabas breves y largas, sino tónicas y átonas...Las investigaciones sobre la fonología del andalusí inequívocamente señalaban el carácter fonético del acento de intensidad en él, y la ausencia de cantidad fonética, suscribió precipitadamente la hipótesis hispánica (Corriente 92).

Por estas razones hubo un gran debate dentro de los hispanistas mismos. En 1912, el arabista Julián Ribera dice que hay una *presencia románica* en la poesía hispanoárabe y la génesis del propio género estrófico. Ribera ofrece dos hipótesis: 1. que podía tratarse de una lírica autóctona de la Hispania musulmana. Se conocía en esta época la existencia de la lengua románica en la España musulmana que había durado siglos. Procedente del latín vulgar de época visigodo o pre-árabe; es la lengua llamada Mozárabe, (término que refiere a los cristianos que viven entre los musulmanes de la Península Ibérica), aunque era también una lengua usada por los árabes de origen hispánicos-muladíes, y 2. que esta lírica románica es de importación y que fue llevada a la España musulmana por los emigrantes cristianos del norte, especialmente por los *gallegos*, numerosos en la Córdoba Omeya (siglo XIII-X) como esclavos y muy apreciados, es decir esclavos de lujo o de placer, en el que ocupaban un importante lugar las esclavas cantoras. Ribera defiende su tesis en la importancia de la poesía

galaico-portuguesa posterior, frente a la ausencia de otro tipo de lírica peninsular románica. Hay también la tesis de la lírica provenzal, dada la existencia de las esclavas Ifrany (Rubiera 154).

En conclusión, la identidad de las jarchas es resultado de un encuentro entre varios factores históricos y culturales. Las mezclas lingüísticas en al-Andaluz nos ofrecen un producto tan raro y tan especial que parece imposible tener un solo dueño: es evidente que hay una proporción árabe muy significativa, pero aun así, el origen de las jarchas es fruto de todos aquellos que han compartido el terreno andaluz. Sin embargo, la dificultad del origen de las jarchas reside en su naturaleza: estamos en frente de un texto serrado, complicado en su forma lingüística. así que cualquier lectura de una jarcha es extremadamente difícil y puede ser polémica porque se trata de un texto que está construido a base de unas consonantes dudosas, sin la ayuda de vocal alguna, y con el único patrón de un metro que debe intuirse(El País).

Los árabes de oriente han participado en este debate para ofrecer sus ideas y versiones sobre esa poesía estrófica “árabe”; (árabe entre paréntesis por no estar seguro de ello o quizás es una hipótesis entre otras). ¿Cómo calificaron los árabes del oriente el producto cultural, sobre todo poético, de al-Andaluz, o mejor dicho de los árabes del occidente?

Los árabes piensan que las jarchas forman parte de su propio patrimonio cultural con la razón de que las jarchas en árabe vulgar o clásico constituyen un 95% de todas las conocidas y los romances sólo una pequeñísima proporción. Mientras tanto, el escritor árabe Said Ghazi considera que las moaxajas son una simple elaboración del mussamat

(un tipo de poesía árabe basado en rimas internas e conocido en Bagdad de la época abasí). Otros (con un tono más o menos fanático) reconocen que las moaxajas/jarchas nacieron en el suelo andaluz, pero siempre dentro de una tradición *puramente árabe* y como desarrollo natural de ella.

Para Ghazi, la diferencia de tono entre los dos elementos de la composición: el de las jarchas mozárabes es la mujer quien declara su amor, mientras que en la lírica árabe (casida e incluso las moaxajas), es el hombre el amante apasionante ante la timidez y el orgullo femenino. Lo que le lleva a considerar que “el estribillo surge de una rica herencia poética totalmente independiente de la oriental, y que los poetas andalusíes lo tenían que coger de la boca del pueblo” (Gómez 178).

El debate árabe tampoco llegó a una conclusión satisfactoria sobre el origen de estas cancioncillas porque hay una gran cantidad de ellas escritas por poetas anónimos. Pero algo es cierto es que la moaxaja está escrita en árabe, y hay una posibilidad que sea de origen árabe.

Con el fin de entender las jarchas era imprescindible ver sus raíces/orígenes. Era necesario dar versiones contradictorias para un mejor entendimiento de la lírica primitiva; y en particular su aspecto lingüístico. El número de estudios sobre el tema del origen, las diferencias profundas entre arabistas y árabes muestra que estamos en frente de un tema muy problemático, y que todavía falta mucho camino para llegar a un conocimiento seguro de su origen.

Capítulo II: El amor entre occidente y oriente

En este capítulo intentamos resolver los conceptos del amor en occidente y oriente para, en fin, aclarar la función del amor en las jarchas en términos de relaciones entre los amantes.

El amor en el mundo árabe está calificado por Ibn Rachik en su libro “Al Omda” de la forma siguiente:

Dice alguien: entre los árabes es costumbre que sea el poeta quien galantee a las mujeres y se finja muerto de amor (por ellas), mientras que entre los no árabes la costumbre es hacer a la mujer solicitar y desear con sus declaraciones (a su amante), diferencia que constituye un indicio de noble condición de los árabes y del celo con que guardan a sus mujeres (Y Gasset 63).

Pero ¿cómo se puede definir el amor árabe? ¿Hay algunas señas que le diferencia del amor occidental? Para responder hay que remontar en los tiempos para ver, en voz del gran poeta andaluz Ibn Hazm, lo que significa el amor. Su libro titulado ‘El collar de la paloma’ trata de buscar la esencia del amor:

Te amo con un amor inalterable
 Mientras tantos amores humanos no son más que espejismos
 Te consagro un amor puro y sin mácula:
 En mis entrañas esta visiblemente grabado y escrito tu cariño.
 Si en mi espíritu hubiese otra cosa que tú

La arrancaría y desgarraría con mis propias manos

No quiero de ti otra cosa que amor;

Fuera de él no te pido nada (Hazm 168).

Es difícil, según Ortega y Gasset entender, (como occidental, o dentro de la noción occidental del amor), “suficientemente esos versos porque no sabemos qué quiere decir el autor con la palabra amor” (Ortega Y Gasset 160). Según el mismo autor “estos versos van dirigidos a un hombre” (161). Lo que significa que estos versos son similares, o casi, a lo que Platón se refiere- en el sentido en que el amor existe entre hombre y hombre y no entendía el filósofo griego bien “lo que pudiera ser un amor de hombre a mujer” (161). El conocimiento de Platón y Aristóteles en los siglos IX y X, permitió a los árabes encontrar otros textos y maneras de contar el amor aunque fuera de las órdenes de la institución y disciplina muy rígida de la religión musulmana. De una manera general se puede resumir el amor del gran poeta y filósofo andaluz Ibn Hazm en los siguientes pasos:

- 1-Una selección de los actos que son señal de que dos personas están enamorados
- 2- El erotismo de la mujer frente a la dispersión en que el varón suele vivir y le impide una última concentración en su fervor
- 3- Precisión sobre el placer de los dos sexos
- 4- Cómo se puede caracterizar el primer amor
- 5- Conciencia clara que tiene de ser el amor una de las cosas más penetrantes en el ser humano
- 6- La reconciliación entre amantes

7- Sobre el olvido (163).

Según Ortega y Gasset, se puede empezar a entender el concepto del amor en el occidente durante la edad media a través de un fragmento de una lírica francesa que ofrece estribillos semejantes a las jarchas árabes:

Je me duel, amie, des dous malz que j'ai,

Se n'ai vostre ayde, bien croi, j'en morrai

En **castellano**:

Estoy en duelo, amigo, de los males que tengo

Sin vuestra ayuda, amigo, creo, que moriré.

La cultura occidental del siglo XII, como la de los musulmanes, es una cultura de lo masculino. Frente a la actividad pública del hombre, la mujer “queda relegada al interior de la casa, de manera que las expresiones de un discurso femenino no hay que buscarlas en el juego del amor cortés, cuya ideología refleja una organización fuertemente vasallática, sino en la espontaneidad de la lírica popular, que está al margen del espíritu cortesano”.(López Castro 45). Es entonces un espíritu que no se diferencia en mucho con lo de los musulmanes. Se puede notar que en la experiencia erótica occidental, tal como se nota en la oriental, “la lírica amorosa de tipo tradicional tiende a decir el deseo en su plenitud, pues vivir la sensualidad se convierte en una expresión de libertad” (450).

El fragmento siguiente de una canción tradicional castellana, donde la enamorada canta sus deseos invitando al amado en los tiempos perdidos del alba, parece servir para ver en claro la presencia de la influencia de las jarchas:

Al alba venid, buen amigo

Al alba venid

Amigo el que yo más quería

Venid al alba del día

El término alba se repite frecuentemente en las jarchas donde la llegada del amanecer anuncia el fin del amor. Igual como sucede en los cuentos árabes de 'las Mil y una noches'.

Según Ortega y Gasset:

A finales del siglo XI y comienzo del siglo XII, se inicia en Francia una manera de sentir el hombre a la mujer que no tiene estrictos precedentes ni de la cultura antigua ni en los siglos de la Edad Media anteriores. El hombre se complace a considerar a la mujer como algo superior a él. Se le rinde culto. Se proyecta sobre la relación sentimental entre ambos sexos la idea del "señorío", que en ese mismo tiempo comienza a informar la sociedad. La mujer es "señora" y el hombre su vasallo...El sentimiento hacia la mujer que enuncian los trovadores implica distancia. La amada aparece esencialmente situada en la lejanía, y, con frecuencia, en remoto peralte, como la estrella. No está al alcance de la mano, y, por tanto, de la caricia. No es algo que se acaricia y de que se goza, sino algo de que está

dolorosamente separado y que se echa de menos...y el amor se presenta como delicioso dolor, como venturosa herida (y Gasset 166).

Siguiendo los pasos del mismo autor, se trata aquí de un amor que parece en algunos grados al amor riental de nombre de “Urd”, donde el hombre sufre de amor por renunciar al goce de la amada.

La religión musulmana da al hombre pleno derecho sexual a través de la poligamia. Pero esta situación –poligamia- condena al hombre de rechazar a enamorarse o estar enamorado. Así que la mujer se convierte en un ser inalcanzable, “en un personaje de la imaginación, más que un ser real, y el amor, en deseo no satisfecho” (Rubiera Mata 58).

Aquí unos versos del califa de Bagdad Harun al-Rachid:

Tres mujeres me domeñan
 Y acampan en mi corazón
 ¿Por qué todas las criaturas me obedecen
 y yo las obedezco a ellas que me rebelan?
 ¿Será acaso que el poder del amor que poseen
 es más fuerte que mi poder?

El mismo tema/idea será expresado por el emir de Al-Ándalus, Al –Hakam I cuando se pregunta:

¿Quién me ayudará contra las tiranías de mi cuerpo?

Ellas doblegan, con el amor, mi fuerza y poder (58)

Todo figura directamente en los poemas de las jarchas. La ausencia angustiada del “habib” o “amigo” se nota fuertemente en ellas. Aquí un ejemplo:

Vaise mio corachon de mib
 ¡Ya Rabbi! ¿si me tornarad?
 Tan mal me duoled li-l-habib,
 enfermo yed ¿cuand sanarad?(De Fuentes 109).

En castellano:

Vase mi corazón de mi
 ¡Ay Dios!? Acaso tornará?
 Tan grande es mi dolor por el amado,
 Enfermo está, ¿cuándo sanará?

La voz poética (un poeta anónimo) emplea recursos muy precisos. Con el uso de las exclamaciones e interrogaciones, el poeta dibuja un cuadro lleno de belleza: la vuelta del amado parece una urgencia para la amada.

Otro ejemplo de esta ausencia donde una jovencita muchacha se queja ante su madre por la ausencia del amado (habib/amigo):

La encerrada doncellica, (según otra versión, se usa doncellita).
 a la que la ausencia aflige,
 la que, con sus trece años
 llora, abandonada y triste
 embriagada de deseos,
 qué bien a su madre dice:

Madre, mi amigo

se va y no tornará más

Dime qué haré, madre:

¿no me dejará siquiera un besito? (Castro Díaz 129-130)

En muchas jarchas hay una manifestación muy fuerte del amor: una muchacha enamorada suplica a su amado, denominado bajo el nombre árabe habibi, que responde a su pasión con un tono erótico, le ruega que esté presente y cerca de ella. En otras ocasiones la muchacha lamenta la ausencia de su habib que ya se fue a un lugar lejano. Manifiesta, también, sus celos y su disposición o decisión de salir en busca del amado/amigo/habib.

La pérdida del ser amado y todos los efectos que provoca, sobre todo el dolor, no tienen límites. Parece que se trata de un juego de amor/dolor, una combinación, aunque parezca contradictoria, planteada como objeto básico para los dos amantes. Para sobrepasar el dolor, la enamorada tiene la esperanza que se manifiesta en ‘esperar’ la vuelta del amado. Esperar se convierte en un tiempo perpetuo y en un círculo cerrado. ¿Son capaces los enamorados de soportar esa desesperada espera para siempre? Dicho de otra manera, ¿se puede hablar de un “eterno retorno”?, ¿de una nueva forma de sentir el bien y el mal, la soledad, las angustias y la separación? Barthes reacciona sobre la lógica de este tipo de amor, o mejor dicho de un amor suspendido, de un amor que está en la lista de esperas/esperanzas:

Todas estas diversiones que me solicitan serían momentos perdidos para la espera, impurezas de la angustia. Puesto

que la angustia de la espera, en su pureza, quiere que yo
me quede sentado en un sillón al alcance del teléfono, sin
hacer nada.

El ser que espero no es real. El otro viene allí donde yo lo
espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo
alucino: la espera es un delirio (Barthes 43).

Los versos de la doncella: Madre, mi amigo se va/ y no tornará más/Dime qué
haré, madre: / ¿no me dejará siquiera un besito?, presentan una catástrofe. La situación
amorosa de la doncella está en peligro, es “una situación vivida por el sujeto como algo
que debe destruirlo irremediablemente... un sujeto con mal de amores” (Barthes 66).
Tenemos un personaje al borde de un ataque de nervios. El pánico de la pérdida del
otro, del amante, se convierte en las jarchas en un mensaje repetitivo: el yo poético: el
verdadero poeta que pone estos versos (sus versos) en boca de una doncella está
“sometido, queriendo someter” a su “yo” en el “otro” que canta sus penas y dolores
(78). El yo ‘mujer/hombre’ no refleja ningún contraste de los dos seres inseparables-
hay que recordar aquí que hace ya tiempo que Flaubert hablaba del “yo es otro” en su
obra maestra Madame Bovary.

En las jarchas, el deseo es siempre lo mismo: la ausencia del amante y el reflejo
psicológico sobre la amada. El amor en las jarchas elimina todo el resto: los espacios, las
descripciones, la naturaleza, etc., lo que existe es el amor sin fines felices. Lo que hay se
resume en dudas, deseos, enfados, e involucra una parte muy fina de la familia sobre

todo la madre. Tanto el ser amado como la amante parece frágil/débil, dañada/lastimada por el amor.

En las jarchas, el discurso amoroso aplasta a todo otro discurso: no hay ningún espacio para 'algo' extra, algo que pueda perturbar la esencia pura, particular y deliciosa del amor. En una palabra, el amor en las jarchas vive su forma máxima a través de la exclusión de otras formas de expresión (Ortega y Gasset 165).

Al mencionar antes a Ibn-Hazm, el autor del "collar de la paloma", quería subrayar la relación entre este poeta andaluz y los griegos, sobre todo a Platón y Aristóteles, para entender las diferencias sobre el tema del amor entre ambas civilizaciones. Resulta que entre el autor andalusí y los filósofos griegos no hay gran diferencia en cuanto al tema del amor: según Platón, el amor es la unión total, es la búsqueda de la otra mitad que está perdida dentro del mundo de las ideas. Esta búsqueda perpetua es el único placer que el ser debe perseguir.

Casi la misma fórmula se encuentra en la definición del amor de Ibn-Hazm. Se trata, según él de un "gozo sin mancha y sin mezcla, la perfección de los sueños, el término de todas las promesas" (Hazm283). Se puede notar sin duda la influencia de Platón sobre Ibn Hazm, pero también se puede hablar de una reintegración de Platón en la cultura árabe, especialmente andaluza. Así que el amor de Dios se convirtió en un amor del ser ausente, del ser humano-ausente. Y el amor en su profundidad es la búsqueda al encuentro del ausente, sea Dios que está detrás del amado o Dios mismo que creó el amor (Barthes 88). No importa el sujeto, lo que importa es el amor en sí. El amor limpio de Ibn Hazm, el amor de las ideas de Platón.

En suma, el amor cortés europeo era un amor que expresaba la nobleza y caballería. Era un amor “secreto entre miembros de la nobleza y generalmente no se practica entre marido y mujer...era una experiencia entre el deseo erótico y el logro espiritual: un amor a la vez ilícito y moralmente elevado, apasionado y disciplinado, humillante y exaltante, humano y trascendente” (Corriente 139). Mientras tanto, la noción del amor árabe busca su esencia, lo más allá, la “idea del amor”, y el europeo es una “disciplina ennoblecedora y un modelo a seguir” (Gaston Paris 209). Según París, el amante acepta la independencia de la amante y trata de hacerse digno de ella, actuando con valentía y honor, noblemente (219). Se puede calificar al amor europeo como amor “aristocrático...amor caballeresco”, mientras que el árabe tiene una “inspiración neoplatónica”. Según el mismo París, en el mundo árabe musulmán (ver el capítulo III), hubo una mezcla de razas y etnias que en muchas ocasiones reflejaba unas visiones cercanas a las europeas. La idea del “amor por amor” y la valoración/elevación de la mujer amada han parecido en muchos textos árabes de los siglos IX y X.

La importancia del amor en las jarchas viene de su coraje de hablar de algo muy humano en una época muy lejana llamada edad media. Se trata de fragmentos hechos a base de una vida mezclada de árabes de oriente, de africanos de norte, y otras entidades de otras tierras que han coincidido en al-Andaluz. El resultado es aquel amor que no puede tener ninguna seña de identidad, es un amor multiétnico que no pertenece a nadie y al mismo tiempo a todos. Las jarchas no hacen sino resumir estas mezclas dentro de un contexto artístico y crear de ello una tradición literaria. Se puede decir que la aparición de la poesía amorosa en al-Andaluz fue una manifestación de

rebeldía literaria. Es una nueva manera de contar las emociones y sentimientos sin tener que ser llamado amor cortes o amor udri árabe. La singularidad de las jarchas es que el amor en no tiene nombre ni título, rechaza encajarse en una lista dada, es el producto del pueblo andaluz y de sus fantasías.

Lejos de ser aristócratas o nobles, los poetas de las jarchas vienen del marginado, de la nada , y por eso sus amores cuentan, porque llevaban sueños y deseos de alcanzar algo inalcanzable y buscan momentos fugaces que perpetúan al alma e intensifican una tal pasión.

Ha servido este capítulo para entender cómo se manifiesta el amor en las jarchas y de qué forma se presenta, porque a raíz del cómo y del qué, el ser árabe-andaluz pretendía expresar su forma de amar.

Capítulo III: Los árabes en España

Con el propósito de entender mejor las jarchas, es importante conocer sus autores, los que participaron en encender las primeras luces en el mundo andaluz. Por eso es importante saber ¿quiénes son los árabes? Vamos a dar una primera definición, aunque sea muy limitada, para poner en claro a qué se refiere dentro del texto histórico y cultural.

El historiador británico H. A. R. Gibb ha dado una famosa definición que dice:

“Son árabes todos aquellos para los que el conocimiento central de la historia es la misión de Mahoma y la memoria del imperio árabe y que, además, aprecian la lengua árabe y su herencia cultural como una posición común”

(Rodinson 12).

Lo que se entiende de la destacada definición es que excluye a todos los árabes que no son musulmanes. Hay muchos árabes que no son musulmanes aunque pertenecen a la “ideología arabista” (12), como el caso del Líbano donde la mayoría son cristianos y los numerosos cristianos de Egipto y algunos otros países árabes. Es verdad que algunos rechazan la identidad árabe, “pese a que el árabe es su lengua materna” (75).

Según Rodinson, “el pueblo árabe existía ya antes de Mahoma; los árabes eran paganos, mazdeos, cristianos, judíos o judaizantes” (Rodinson 13). La definición de Gibb no considera otros factores que no forman parte del conjunto árabe y mezcla claramente el árabe y el musulmán dentro de un conjunto inseparable.

Dentro de la historia de las grandes invasiones árabes de los siglos VII y VIII dispersaron a una fracción importante de las tribus de Arabia por un espacio vastísimo, desde la India a los Pirineos. Los árabes poseyeron en esta época un imperio muy extenso, habitado por múltiples pueblos: iberos romanizados y godos de España, beréberes, egipcios, sirios, mesopotamios, iraníes, etc. (15). Así que la islamización se extiende sin llevar consigo siempre la arabización (de la lengua árabe, en el mismo sentido cuando se habla de la castellanización/cristianización de las Américas). Muchos persas, turcos y beréberes se convierten en fieles musulmanes sin llegar a ser árabes, y continúan hablando su propia lengua. Lo que significa que en el imperio “musulmán” coexisten etnias musulmanas heterogéneas.

Sin embargo, el orientalista Rodinson aclara que en el caso de España, conquistada por los árabes en el siglo VIII, exactamente entre los años 711-714, fue arabizada y berberizada, y un gran número de autóctonos adaptaron el Islam y se adhirieron a la arabidad, (de la lengua árabe), pero los dialectos románicos siguieron hablados, (y finalmente escritos en caracteres árabigos) junto con el árabe, incluso por los musulmanes arabizados (73). La palabra árabe utilizada aquí no se refiere a ninguna etnia ni religión sino a la lengua utilizada por árabes, persas, turcos, judíos, algunos beréberes y españoles durante la edad media y que “sirvió de vehículo para la transmisión de los más diversos saberes de la antigüedad-clásica u oriental- al mundo del islam” (Vernet 7).

Muchos expertos del medioevo andalusí consideran el siglo XI como siglo de oro de la literatura de Al-Ándalus. Es considerada edad de oro tanto por el “número de

autores como por la variedad de géneros, la maestría con que los escritores supieron tratarlos, la libertad creativa de que parecen haber disfrutado, y la influencia que ejercieron en autores y géneros de épocas posteriores” (Garulo 13).

Con esta historia en la mente, se puede decir que la jarcha aparece en al-Andaluz como un testimonio nuevo contra la rígida estructura de la poesía oriental y como prueba de ello su sistema se basa en un estribillo asonantado y con un número muy limitado de versos. Con su lenguaje sencillo, la jarcha se convirtió en la cultura popular por excelencia.

Otro aspecto de este retrato histórico es que por primera vez, el lenguaje árabe se mezcla con varios otros lenguajes especialmente el romance.

Por fin se puede decir que las jarchas entran en la historia desafiando al ritmo cultural del oriente y marcando un nuevo estilo.

Ha servido este capítulo para ver que la invasión árabe a la Península Ibérica, sobre todo al-Andaluz, marcó toda una época y dio a formular una cultura mestiza: había el árabe intelectual, el vulgo, la lengua romance y el latín. Era prescindible destacar este lado histórico para conocer de cerca quien eran los árabes, musulmanes y otros que han participado a celebrar una civilización llamada andalusí.

Capítulo IV: El contexto de la moaxaja

En este capítulo establecemos el contexto cultural que dio vida a la moaxaja para captar el carácter literario de ella. Conocer el contexto de la moaxaja es relacionado automáticamente con su lenguaje, su forma de comunicar y su lado práctico.

La conquista de los árabes al terreno andaluz planteaba en su debut un problema de comunicación entre las variedades lingüísticas de la Península. Pues, en al-Andaluz, aparte del uso de la lengua árabe clásica, se formó un dialecto árabe que llevaba a dentro los elementos de todas las lenguas usadas en al-Al-Ándalus: “un substrato latino o románico con cierta abundancia de ‘romancismo’ o palabras de origen latino. Este dialecto que se llamó hispano-árabe... produjo una literatura que nos ha llegado a través de la moaxaja” (Garullo 38).

El bilingüismo en al-Ándalus era un factor, entre otros, de la aparición del estribillo llamado jarcha. Este tipo de poesía alcanzó su mayor esplendor en los tiempos de la fe en la diferencia, tolerancia y competencia artística. Sin embargo, en al-Ándalus no era fácil determinar el tipo de bilingüismo y su efecto social. Zwartjes habla de la “confusion of different types of bilingualism” (Zwartjes 5). Para un mejor entendimiento de este bilingüismo andaluz, merece la pena seguir los pasos que nos ofrece el autor de ‘Love Songs from Al-Andalus’, cuando hace una división extremadamente interesante para el uso del lenguaje de una sociedad:

We can distinguish societies in which each group is
monolingual and a small group of bilingual individuals
intermediates between them. Another possibility is that all

individuals are bilingual. A third type of bilingualism is obtained when only one group, a minority for instance, is bilingual in a monolingual society (Zwartjes 67)

Las jarchas, según Zwartjes, son las únicas muestras que nos ofrece el testimonio de estas diferencias en aquellos tiempos de Al-Ándalus. Era muy frecuente en esta época hablar de un 'moro latinado' y de un "mozárabe arabizado", (Gómez 98), o sea que había una comunicación entre los musulmanes y españoles en términos de intercambio de lenguaje y el aprendizaje uno del otro. Así, y dentro de esta mezcla lingüística, apareció la lírica árabe-andaluza. Una literatura llamada popular, o sea, que refleja el cotidiano, las costumbres y tradiciones, y expresa una calidad artística.

La primera manifestación de este bilingüismo se refleja en primer lugar en los trabajos del gran poeta Ibn Quzman que convirtió el árabe dialectal en lengua literaria. La aportación más original de al-Ándalus a la literatura árabe es la creación de una nueva forma métrica donde se funden elementos populares con la poesía culta. La moaxaja es un gran ejemplo de esta mezcla. El *tawshih* (la forma inicial del poema moaxaja) ocurre cuando:

The beginning of the line testifies to its rhyme syllable and the meaning of the latter is attached to the former in such a way that anyone who knows the rhyme syllable of the poem to which the verse belongs knows its end as soon as he hears the beginning of the verse (Zwartjes 320).

Buscando el final, o sea la jarcha, es el trabajo primordial de la moaxaja o del moaxajero. Hay que recordar lo que dijo Ibn Sana al-Mulk sobre las jarchas y sus relaciones con las moaxajas. Según él, el poeta debe inventar el final de la moaxaja (la jarcha) primero y después construir sobre ella el resto del poema. Según al-Mulk, la moaxaja es la parte secundaria de la jarcha, y su tema depende del tema de la jarcha. Este gran moaxajero de Egipto habla también de cómo se representa la moaxaja de al-Ándalus y transmite su entusiasmo y la influencia que obtuvo en él:

En la flor de mi vida y de mis verdes años me prendé de
ellas (las moaxajas), las amé con pasión, las oí a menudo,
me las aprendí de memoria, las estudié a fondo, penetré
en sus secretos, me asomé a sus senos, las revolví por
dentro y por fuera, abracé a sus vírgenes y a sus matronas,
buceé en pos de sus perlas escondidas, y no contento con
las noticias sabidas, me interné en sus ocultos repliegues.
Llegué a comprender que su conocimiento es estímulo de
la razón y rectificación del entendimiento, así como su
ignorancia es ofensa del carácter y perversión de la mente
(152).

La moaxaja es un poema estrófico muy diferente de la casida. Es un poema compuesto de cinco o seis estrofas, cada una de ellas dividida en dos partes: una, con rima común que se llama gusn /bayt= (que equivale en castellano mudanza), y otra, con rimas y estructuras iguales a la jarcha se llama qufl= (vuelta). El poema termina siempre

con una estrofa qufl, es decir, con las de rima común o “vuelta”. Esta última estrofa se llama en árabe jarja o ‘salida’ o markaz, ‘centro o estribillo’

La moaxaja presenta una estructura muy precisa, que sólo admite muy pocos cambios o variantes. Al contrario de los poemas tradicionales árabes, que se forman de estructuras monorrimas y de versos largos cuantitativos, la moaxaja es más breve, y tiene un número limitado de “versos cortos polirrítmicos y de naturaleza cualitativa, es decir, basados no en el sistema de sílabas largas y breves, sino en el acento tónico” (Solà-Solé 10).

Para entender mejor este juego de mudanza y vuelta, o sea de rimas, dentro de las moaxajas, aquí hay una selección de ellas:

Qufi	el amor juguetea con mi corazón que se queja y llora por la pasión
Gusn	¡Oh gentes ¡Mi corazón está prendado, y es quien ansia amar, desconcertado; le engañó y es mi llanto, el derramado
Jarcha o Markaz/Salida	no encuentro para la calma ninguna razón Derramar lágrimas es mi único blasón

(Rubiera 151).

La moaxaja fue inventada por Muhammad Ibn Mahmud o según Gómez, Muqaddam ibn Muafa de Cabra, poeta del emir ‘Abd-Allah (888-912).

Un crítico árabe de la época llamado ibn Bassam no encuentra en las moaxajas de ibn Muafa ningún uso del sistema poético árabe. Así que para él, el moaxajero de

Cabra “tomando expresiones en la lengua coloquial o en romance, a las que llamaba markaz (jarcha), y construyendo sobre ellas la moaxaja” (Garulo 166), y por supuesto, tenía que adaptarse a un sistema que no es lo del árabe clásico, o sea de la casida. Y por fin ibn Bassam explica que las razones que le han llevado a excluir las moaxajas de su antología están en la forma métrica de estas moaxajas “porque la mayoría están basadas en esquemas prosódicos distintos de los versos árabes” (67).

En general se puede hacer una separación provisionalmente entre la lírica árabe y la románica usando los pasos siguientes: pues en la lírica árabe andaluza parece el amor como tema principal, como pilar fundador en que se plantea todo el texto poético: los términos de habib, ashik, khalil, etc., que pueden significar, depende claro del contexto, amor. Se puede decir dentro de este contexto que la moaxaja marca una casi-ruptura con los largos versos de la casida y formula un nuevo modelo que es más breve y directo. Mientras que en la lírica románica hay una variedad de temas que pueden ser de temas amorosos, descripciones de la naturaleza, etc. Sin embargo, comparten con la lírica árabe su forma breve.

Ofrezco a continuación, con forma detallada, la estructura de la moaxaja, ejemplos específicos de ellas y por fin sus temas más importantes:

1-Estructura estrófica de la moaxaja

Según Corrientes,

el “estrofismo” de la moaxaja, a diferencia de lo común en la versificación europea: no es genéticamente el resultado de combinar, como constituyentes, versos de

distinta rima según un esquema determinado dentro de cada estrofa, sino de subdividir cada verso de un poema monorrimo en segmentos, en principio, predominantemente cinco, de que los tres primeros riman entre sí en cada estrofa, pero con consonante distinta en cada una de ellas, mientras que los dos últimos mantienen, a manera de estribillo, la rima del poema monorrimo generador: es decir, que *aaaa...*, *etc.*, *genera*, *por escisión interior*, *bbbaa cccaa dddaa eeeaa*, *etc.* Con respecto a otros géneros poéticos estróficos árabes orientales, con lo que tiene... una indiscutible y obvia relación genética, particularmente con el musammat, resultado también de la aparición de rimas internas en los versos monorrimos de una casida, o sea, *bbb(b)a ccc(c)a ddd(c)a*, *etc.*, el muwassah se caracteriza esencialmente por la presencia de una xarjah o último estribillo en lengua vulgar casi siempre (generalmente dialecto árabe andalusí, raramente romandalusí), a manera de gracia folclórica o tesitura lúdica, llamada *hazl* por la preceptiva árabe y opuesta al jidd o seriedad de la lengua y temáticas clásica (Corrientes 24).

Dentro de este esquema, o sea, AA bbbAA cccAA eeeAA, que, como ha sido mencionado antes, podía presentar ligeras variantes; los estribillos, o vueltas son más importantes y dirigen la moaxaja hacia una salida que lleva el nombre de jarcha. Otro punto importante de la moaxaja es su lenguaje culto: debería de estar redactada en árabe clásico.

Según el testimonio del egipcio del siglo XII, ibn Sana al-Mulk:

La moaxaja constaba de “seis partes que rimaban entre sí, llamadas qufl, y de cinco partes más denominadas bayt, que no precisaba de rima común. Los qufl o “vueltas” estaban formados generalmente de dos versos o esticos. Los bayt o “cuerpos”, en cambio, constaban, por lo general, de tres. Según el ‘Gays al-tawsih’, obra que contiene 165 moaxajas, el 87% de ellas son de cinco estrofas, oscilando el resto entre tres y siete” (Solà-Solé 11)

La moaxaja se diferencia de la casida por su longitud, tenía un número limitado de versos de distintas rimas-algunos explican esta brevedad por la razón de que la moaxaja se creaba para ser cantada o recitada con instrumentos musicales.

2-Ejemplos de las distintas formas de la moaxaja.

En el primer ejemplo se trata de una moaxaja de verso simple con tres mudanzas y dos vueltas. Centradas en el estribillo: bbbaa.

Sahirtu wanama lwara

Tara layta si-ri tara

Asa atu layli suhur

Ami llaylu hawli yadur

Es **decir**:

Se me ha vedado el delicioso sueño

Velo, mientras la gente duerme

Y ojalá supiera, por ventura

Si las horas de mi noche son meses

O es que la noche en torno a mi gira. (Traducciones de Corrientes 125)

Moaxaja de verso doble con una vuelta: bcbcbcaa:

Hatiha sahi ku usa jalibatin lissururi

Wartakib minha sumusa tali atin fi buduri

Ma tara- rrawda arusa fi hula nawrin wanuri

Wa'atat ruslu nnawasin tajtali haqi imawasim

Es **decir**:

Vengan amigo, esas copas portadoras de alegría

mira que son soles nacies entre lunas

¿no ves que el jardín es una novia enojada de flores y luz

y que han venido mensajeros de los céfiros a contemplar estos festejos?

(131).

3-Temas de la moaxaja

Los temas de la moaxaja son bastante variados; algunos de ellas acogen los temas tradicionales que estaban en el oriente, o de las casidas de Bagdad, como panegíricos, elegías, soledad, erotismo y descripciones de la belleza de al-Ándalus. Estas descripciones que vienen a sustituir el trasnochado rahil (viaje) o descripción de viaje por el desierto de la casida de los primeros tiempos que, sin embargo, aún reaparece de vez en cuando junto a otros típicos desgastados como el llanto sobre los restos del campamento de la amada(Corrientes 40).

En el siguiente fragmento se puede notar la presencia del vino como tema del poema, aunque el sustantivo “vedado” ofrece más que una interpretación, el amor como principal motivo, se aplica tanto al ser humano como a la bebida del vino. La estructura interna de estos versos nos ofrece todos los ingredientes del doble sentido del amor: el verbo perder (perdí a la hija) es muy significativo e introduce al mismo tiempo las cosas más queridas donde el vino forma parte crucial de estas cosas queridas.

Desde que perdí a la hija de Fulano y me quedó vedado el vino

No he probado cosa tierna, ni visto rostro hermoso

La fortuna me ha atacado: ni vino, ni beldad... (Corrientes 63).

El tema principal de la moaxaja es el sufrimiento amoroso, que comparte fundamentalmente con el tema de la jarcha. El poeta expresa sus dolores y sus penas por un amor no correspondido. Habla también del abandono de su querida y expresa con dolor su soledad. El poeta se siente cansado y no puede aguantar esta situación de

amor perdido. A veces la pena del amante es tan profunda que se siente morir de amor (tema del “amor mártir”) (Solà-Solé 16).

Otro tema que es muy presente en la moaxaja es el tema de panegírico donde el poeta dirige su discurso poético a un personaje importante en la sociedad. Pero aunque el tema es panegírico, lleva una introducción o una parte amorosa cuya intención es la de predisponer favorablemente el ánimo del lector o del público (16).

Los temas del amor en la moaxaja ‘árabe’ pueden ser resumidos en lo siguiente:

- 1-el amor es un sufrimiento eterno
- 2- el amor puede conducir a la muerte
- 3-el llanto forma parte del amor
- 4-el amor es una magia que nadie puede entender
- 5-nadie es capaz de resolver los secretos del amor
- 6-el secreto del amor es único en la experiencia de cada persona
- 7-el que ama debe sentir la humillación
- 8-el ser amado (la mujer) es un ser invisible

Según Solà-Solé, a los principios del siglo XI, con las moaxajas del poeta judío Yehuda

Halevi:

Observamos cierta variación temática: tres de sus composiciones son requiebros amoroso-panegíricos y una constituye un lamento por la muerte de un amigo. Por lo demás, en todas las composiciones judías de la serie hebrea se advierte cierta tendencia al empleo de

expresiones e imágenes bíblicas, algunas de las cuales,
 como la comparación entre la miel y la dulzura de los
 labios de la amada, se repiten también en la poesía árabe
 (18).

Una moaxaja de Yahuda Helevi, considerado en su tiempo uno de los mejores
 moaxajeros hebreos:

¡ben sidi, beni!
 El qerer es tanto beni
 d' esta z-zamai
 kon filio d'ibn ad-Daiyeni

Aunque el lenguaje utilizado aquí es muy sencillo, parece muy difícil descifrar el número
 de palabras hebreas y las árabes y románicas. Gracias a la traducción de Gómez, se
 puede acercarse con más claridad a ese texto;

¡Ven, dueño mío ven!
 El poder amarnos es un gran bien
 que nos depara esta época
 tranquila gracias al hijo de Ibn ad-Daiyan(417).

En las moaxajas hebreas, con una pequeña diferencia de las árabes, las palabras
 de la enamorada “son precedidas por otras palabras introductorias en hebreo. Estas
 mismas palabras resumen lo que va a decir después la enamorada en romance o árabe
 dialectal” (150).

En conclusión, si las jarchas por definición son “breves composiciones poéticas” que sirven en general para cerrar un poema más largo que es la moaxaja, ésta se encarga de llevar el conjunto poético en distintos géneros, porque a pesar de la dominación total del tema amoroso, existen también otros como el satírico y el panegírico.

Pero aun así es muy difícil separar los dos textos uno del otro, las jarchas van enmarcadas en las moaxajas y éstas se construían sobre la jarcha. Pero una cosa es cierta es que la moaxaja depende de la jarcha: ésta determina la disposición de los versos y su rima.

Lo más destacado en este capítulo ha sido la demostración de los tipos de moaxajas, sus diferencias de la casida oriental y su novedad en la lírica árabe. También hemos destacado la extrema relación jarcha-moaxaja y que la moaxaja estaba condicionada por la jarcha.

Capítulo V: Lenguaje problemático

En este capítulo destacamos el complicado lenguaje de la moaxajas/jarcha, un lenguaje que abrió las puertas a muchas interpretaciones y variedades de lecturas y desciframientos. Vamos a intentar conocer los motivos de este problema a través de unos ejemplos concretos.

En 1949, Stern, al dar a conocer por vez primera la jarcha que empieza por “Meu-l-habib enfermo de meu... d'estar”, identificó, o sea interpretó el texto así:

La interpretación de Stern 1949:	Meu-l-habib enfermo de meu... d'estar a mib ... de meu atar".
<p>Interpretación de García Gómez del mismo texto</p> <p>Gómez hizo la traducción siguiente:</p> <p>La nueva interpretación de Stern 1953 del mismo poema:</p> <p>Stern tradujo el texto al francés:</p>	<p>Meu l-habib enfermo de meu amar.</p> <p>¿Ké no d'estar?</p> <p>¿Non ves a mib ke s'a de no legar?,</p> <p>'Mi amigo (está) enfermo de amarme.</p> <p>¿Cómo no ha de estarlo?</p> <p>¿No ves que a mí no se ha de allegar?</p> <p>Meu 'l-habib enfermo de meu amar</p> <p>quen ad sanar</p> <p>ven (o: vengas) a mib que sanad (?) meu legar</p> <p>'Mon ami est malade de mon amour!</p> <p>Qui le guérira?</p> <p>Viens chez moi, car c'est l'union avec moi qui guérit!</p>

<p>Mi traducción al castellano es:</p>	<p>Mi amigo es enfermo de amor ¿Quién lo sanará? ¡Ven conmigo, porque la unión conmigo te sanará!</p>
<p>Interpretación de Corominas del tercer verso: Traducción :</p>	<p>¿non ves a mib kesa de meu ligar? ¿no ves que a mí se queja de mi unión?'</p>
<p>En 1959, Borello dio la siguiente interpretación: De nuevo García Gómez, en 1965: Su traducción:</p>	<p>meu l-abibi enfermo de meu amar ¿que no d'estar? ¿Non ves a mib quexase de meu ligar? mw l-h.abib 'nfrm dy mw 'm'r k n dst'r *nn fys 'myb k s' d nw lg'r Mi amigo (está) enfermo de mi amor. ¿Cómo no ha de estar (lo)? ¿NO ves que a mí no se ha de acercar?</p>

Por fin Sola-Solé presenta a su vez una lectura de la jarcha que, vocalizada, dice:

mio al-habil enfermo de mio amar

ke no ad sanar benge-

se a mibi ke sanad mio legar

Su versión en **castellano** moderno:

'Mi amigo (está) enfermo de amarme.

¿No sanará?

Que se venga a mí que cura mi acercamiento

Todas estas versiones del mismo texto plantea una grave dificultad en acercarse al verdadero texto porque “el autor de la moaxaja hubiera modificado la métrica de la jarcha romance para adaptarla a un determinado esquema métrico” (Gómez 16).

Buscando el contexto de la primera moaxaja, Gómez, se inclina en la influencia de una “coplilla romance” sobre el poeta árabe de Cabra en la que “una coqueta doncellita mozárabe da celos a su amigo o *habib* y desea hacer sobre ella su moaxaja” (18). Siguiendo los pasos del gran arabista, añade:

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 preludio:

Dam'un safuhna wa-duku'un hinar

Ma'un wa-nar

Ma ytam'a illa li-'amrin kubar,

O sea, calcado a mi vez por mí del árabe: (aquí habla

Gómez de su **traducción**)

El alma me abrasa, más me hace llorar

¡Fuego, agua! Par

de cosas es este que es raro juntar.

Según la interpretación que puede hacerse en esta estrofa con el tema del (fuego)= la pasión amorosa, y el agua= (las lágrimas) pueden combinarse sin ser vistos contradictorios. Quien ama, dice otra moaxaja, *llora* con lágrimas de sangre.

Este alambicado concepto del fuego y el agua, comenta Gómez (45), 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:

Devoto a esa Ka'ba brillante he de ir,
 pues no puedo el grito de amor desoír.
 Si soy un esclavo, me debo rendir.
 Aquí estoy! Lo que hablen de ti no he oír.
 Permite que acuda piadoso a rezar en ese altar
 y como holocausto mi pecho a inmolar.

'Kaaba' es el lugar sagrado de los musulmanes para la peregrinación religiosa.

Pero en la 5.ª viene la transición (tambid):

Que no podré, no, de su amor prescindir,
 por más que en daflarme no ceje y huir,
 por más que me fuerce de pena a gemir,
 y aun cuando coqueto persista en decir:

(Y aquí viene la copla origen de todo:)

Mew l-habyb enfermo de mew 'amar
 ¿Ké no a d'setar?
 ¿Non fes a mibe ke s'a de no legar?

La conclusión del famoso arabista es que "la moaxaja es el más estupendo caso de fusión de las poesías de dos pueblos diferentes que probablemente se conoce en la

historia. En ella, la lírica de los árabes de España merece en absoluto el calificativo de "arábigo-andaluza"(Gómez 43-48).

Como ya se ha visto antes, la relación entre jarcha-moaxaja queda muy complicada. Hay una hipótesis que considera que:

La métrica de la moaxaja se construye sobre un poemilla romance (que es la jarcha), es la misma, o muy análogo, a la métrica románica, especialmente a la española actual. Es decir, una métrica basada en el acento y el número de sílabas, que existía también en árabe vulgar, como muestran las jarchas en esta lengua, también preexistentes a las moaxajas que las incluyen (88).

Pese a las dificultades del lenguaje de las jarchas-moaxajas, y como ya comentamos sobre la naturaleza de la jarcha y su relación con otros textos románicos- una jarcha puede llegar a ser escrita por una fusión del hebreo, el árabe y romance –la jarcha parece, entonces, llevar algunos rasgos románicos parecidos a los de las coplas por ejemplo, lo que explica que se trata de una manifestación artística que era fruto de un espacio multicultural.

En conclusión, se puede decir que la moaxaja es un poema árabe clásico que se construye sobre una copla en romance, a la que sirve de marco: “es un caso único en la historia de la literatura árabe de todos los tiempos, que refleja una simbiosis cultural que no se produjo en ninguna otra región del mundo islámico” (Garulo 178).

Ha servido este capítulo para demostrar las dificultades que rodean el lenguaje de las jarchas-moaxajas. Sus formas y temas reflejan las dificultades lingüísticas y son fruto de un tejido hecho de varios colores, un tejido que responde a las preguntas artísticas de una época donde todo el mundo buscaba una salida comunicativa.

Capítulo VI: las jarchas

En este capítulo vamos a intentar conocer el significado de la jarcha, su composición, su relación con la moaxaja y el tipo del lenguaje que usa.

En primer lugar hay que preguntarse ¿qué es una jarcha? Para obtener una respuesta, Ibn Sana al-Mulk dice: “Siendo la jarcha lo esencial de la moaxaja, conviene que sea compuesta lo primero de todo, y que a su metro y rima obedezca luego todo el poema, ajustándose a ese pie forzado” (Al-Mulk 38). Según esta definición, la jarcha da a la moaxaja su métrica “silábico-acentual, desconocida por la poesía árabe, y recibe de ésta el tópico del amor cortés, ajeno al mundo latino y germánico” (Castro 15).

Partiendo de esta hipótesis, o sea, teniendo en cuenta la preexistencia de la jarcha, se puede confirmar que la jarcha marcaba el ritmo y el contenido de todo el contenido poético de la moaxaja.

Para entender mejor lo de la jarcha, hay que decir que la jarcha es el preludio, la introducción, (matl’a) de una moaxaja. Para evitar caer en el sistema rígido de la casida oriental, y como la situación lingüística de al-Ándalus era diferente de la de Bagdad; los andaluces llegaron a una nueva fórmula que se puede resumir en:

- 1- Adaptación de una métrica acentual, adecuada al ritmo de la lengua hablada, adaptación a ésta del modelo tradicional, la métrica árabe tradicional. Lo primero no tuvo lugar, pese a que tal vez existía el modelo entre los que hablaban romance en la Península.
- 2- La solución fue la segunda, generada casi automáticamente por la lectura de poemas en árabe clásico donde, al colocar acentos en lugar de cantidades largas con cierta

prioridad por la misma estructura de los pies del metro, se producía un cierto efecto rítmico (Corrientes 54).

De esta forma se planteó un nuevo tipo de poemas que usaba el dialecto, lengua vulgar, para acercarse más al pueblo y a sus sufrimientos. Era una poesía “popularizante que popular, puesto que parece cierta la extracción más bien culta de sus autores” (29).

Desde esta perspectiva, la jarcha sería una prueba de la vida cotidiana y, en especial, de la cultura popular. Sin embargo, hay que decir que la jarcha dio a la moaxaja su “métrica silábico-acentual, desconocida por la poesía árabe, y recibe de ésta el tópico del amor cortés” (Castro 15).

Según Gómez:

El canto de las gentes de al-Ándalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos, o bien por el estilo camelleros árabes, sin que tuviera normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya. Más tarde surgió Ibn Bayya, el máximo imam, que tras encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras, depuró el istihlal y el amal mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente. El mismo (Ibn Bayya) inventó el estilo de los zéjeles en al-Ándalus y a este estilo se inclinó el gusto de los andaluces, quienes rechazaron los demás (Gómez 56).

El mismo arabista intenta resumir las características de las jarchas para ver sus limitaciones en comparación con las casidas y el romance. Según él, todas las moaxajas tienen a la jarcha, de la que es preludio o preparación, o sea una introducción del poema. El segundo argumento es que la jarcha ha de estar en lenguaje directo y puesta en boca de alguien, sea personal u objeto personificado. El otro punto importante es que la jarcha ha de estar en lengua árabe vulgar o lengua romance. Además la jarcha debe ser compuesta antes del resto de la moaxaja, y luego adaptarse a ese pie forzado: (hay que recordar aquí lo que ha dicho Ibn Bassam de que la moaxaja se construía sobre el markaz (jarcha). Por fin, algunos poetas, por ser incapaces de componer una buena jarcha, tomaban una ajena, lo cual era mejor que se compusieran por si mismos otra más floja (Vernet 306).

Según De Fuentes, la forma rítmica de la moaxaja/jarcha se caracteriza por:

1-El dístico. El dístico o pareado de versos iguales está representando en la jarcha siguiente:

Vey, ya raqi,vey tu via

Que non me tenes an-niya

Se trata de un dístico octosílabo del tipo, tan frecuente en los villancicos castellanos.

2-El trístico. Como ejemplo de trístico con versos iguales podemos citar la siguiente jarcha:

Si quieres como buon' a mib,

Bejame ida-l-nazma duk

Boquilla de habb al-muluk.

3- Cuartera de dos asonantes. Otro tipo de jarcha está representado por un pareado con versos largos con cesura, cuyo primer hemistiquio es considerado en la moaxaja como verso independiente, resultando cuartetos con versos pares asonantes. Sirvan de ejemplo esta jarcha de versos octosílabos, es decir, (8+8) + (8+8):

Garrid vos, ¡ay yermanellas ¡

¿Cóm contener a mieo male?

Sin el habib non vivireyo

Advollarey, demandare (De Fuentes 124-126).

Para De Fuentes, en la lengua árabe, la posición de los elementos “rimantes” (Gómez 123), es más importante que el acento. Y así sólo la última sílaba representa la rima en la prosodia árabe, mientras que en español la rima afecta a todas las sílabas que siguen al acento de intensidad. Así, por ejemplo, la palabra habibi rima en árabe con kulubi.

Ofrezco a continuación un par de jarchas en sus formas originales y hay que notar los grandes esfuerzos hechos por los arabistas para descifrarlos.

La primera jarcha que descifró Gómez, estaba escrita en su origen así:

¡Ya fatin, a fatin!

Os y entrad

Kand' o yilos keded

E interpretada por él, dándola la siguiente forma **castellana**:

¡Oh seductor, ay seductor!

Entraos aquí

Cuando de gilós duerma.

Otro poema que la presentó de la forma siguiente:

Qvant los gilos er fora

Bels ami

Uene uos a mi

Y que ha sido **interpretada**:

Ya que me has embrujado,

No me hagas más sufrir

Y al dormir mi marío

La puerta te voy a abrir (50).

La presencia de los términos populares en las jarchas es muy frecuente, porque se trata de una libertad de la expresión individual y del uso de un lenguaje bilingüe que no tiene límites.

Una canción, como la siguiente, ha sido interpretada y descifrada de muchas formas. Se trata de un rostro doloroso de una mujer llorando:

¡tant' amare, tant' amare,

Habibi, tant' amare!

Enfermeron welyos gayados,

Ya duelen tan male.

Con la **traducción** de Castro:

¡Tanto amar, tanto amar
amigo mio, tanto amar!

Se trata aquí del énfasis de la repetición “tant’ amare” que refleja el sentido profundo de un amor perdido. Se nota también el número elevado de las palabras romances, salvo la palabra habibi.

En esta jarcha se nota la presencia casi total del árabe:

Qulu “ As tuhaiyi BOKELLA
helwa mitl ES”

Con una **interpretación**:

Dicen “saludando BOKELLA
Dulce como ES”

Sin embargo hay una considerable cantidad de jarchas, tanto árabes como hebreas, mezcladas con una cantidad de romance que puede llegar a veces al cincuenta por ciento. En un texto de Ibn Sana al-Mulk, ya mencionado, muchas jarchas podían estar en “lengua extranjera” (88). A veces el número de las jarchas con palabras romances es muy reducido, en que se puede notar la casi totalidad de los términos árabes.

En Los siguientes ejemplos, especialmente encontrados en los estudios de Gómez, De Fuentes, Castro y otros especialistas en el tema de las jarchas, se puede notar en muy claro la mezcla lingüística entre el árabe y el romance:

Si morr’, Ay Jillo

¿Onde hu man sa tama li-l-adu?

En **claro**:

si muero, Ay Amor,

¿ Onda hay quien pesar//de al que nos odio?

Romance: si morr[o] (=si muero), onde (= dónde). ‘Ay’, la exclamación española actual, tal vez es una forma internacional. Jillo es desde luego el jill (=amigo) **árabe**, acaso hispanizado.

Otro poema:

iyyak yagurrak

Sarfi DE MALE

Yaqad bada li!

En **claro**:

¡No yerres porque

No uso DE MALE!

¡Ya cambié el aire!

Las dos palabras **romances** son (de mal), y el adverbio (ya); el **árabe** qad en yaqad,

Otro ejemplo

YA MAMMA, TANTO LEBO

Da l-wagad, da l-layyay

Da hayar, MAMMA,qat'i

Fa-l-qat'u bi samay

En **claro**:

¡AY MAMMA, TANTO LEBO

Tal posma, tal costal!

Que él rompa deja, MAMMA,

Que en mi estaría mal.

MAMMA, *Tanto lebo* (= tanto llevo, tanto suporto, o: tanto vengo suportando),
en **romance** (Galmez 123).

Con una palabra **romance**:

La'in tanal[min | |jal , ¿a-kan MAL?

En **claro**:

si del moreno | | lograr el lu | | nar ¿fuera MAL?

La única palabra **romance** es MAL (+= mal).

A través de este balance lingüístico se puede ver la mezcla casi justa del romance y el árabe: una gran parte de las jarchas se compone en romance pero otras han conservado sus caracteres gráficos árabe o hebreo. Pero lo más importante es la coexistencia de esta mezcla entre entidades distintas, entre católicos, musulmanes y judíos, entre un mosaico que inventó, no sólo una manera de sobrevivir, sino un conjunto de obras de calidad artística. Las jarchas, entonces, son el producto de este raro encuentro entre el oriente y el occidente.

Capítulo VII: El tema del amor

En este capítulo nos ocupamos de analizar y comentar sobre un par de versos de las jarchas que tienen como tema principal el amor. Es obvio que la mayoría de las jarchas son quejas transmitidas en boca de doncellas. En esas cancioncillas el concepto de amor:

se reduce a su voz de intratable, expresa ganas de abismarse, siente una serie de confusiones, sentimientos que envuelven su alma sin darse cuenta, expresa una cercanía con la muerte, una simpatía con el abismo que llega a lo más hondo de su corazón, de sus amores, pero siempre evoca a una lejanía” (Barthes 39).

Los términos abundantes en las jarchas explican perfectamente este dolor penoso del amante y que pueden ser resumidos en términos como: hubb, habib, echk, jil, etc., que son diversos nombres del término amor. Como ha sido mencionado antes, el amor es símbolo de la existencia y de la vida. Todo se plantea dentro de la existencia del ser amado, “verte es mi consuelo”, canta una muchacha. Con la misma énfasis canta otro, “un beso, aunque hubiera muerto, me daría la vida”. Es más bello y placero cuando se encuentran los enamorados “cuando lo veo, mi vida es dichosa”. A veces se nota el coraje de la doncella de ir a la búsqueda de su amor aunque está encerrada con las miradas de un raqib (guardián, vigilante).

Pero dentro de este amor triste se puede notar la contradicción de la doncella cuando ella expresa su angustia ante la inesperada presencia del habib que llama a la puerta:

¿Ke faré mama?

Mio al habib est ad yana

En castellano:

¿Qué haré madre?

Mi amigo es (está) a la puerta (Gómez 148).

La sorpresa de ver el habib se convierte en una cuestión de esta ausencia mencionada antes, porque el amor es más dulce e atractivo dentro del mundo imaginario. Así que la ausencia es omnipresente en casi la mitad de las jarchas. La presencia del raqib, espía, o sea los valores morales de la sociedad, impide, o prohíbe el encuentro amoroso:

Alma dad mio fagore

E alma dad mio ledore

Visitando al raqibi

Esta nohte mio amore

En **casellano**;

El alba me da ardor

e el alma, en cambio, me da ledor (dolor)

visitando está el espía

esta noche de mi amor (87)

Este discurso de amor viene casi siempre en boca de una mujer e siempre en primera persona. Ella es el narrador de la historia y el amante, o al-habib, es el foco, la

imagen omnipresente que se busca con llantos y penas. A veces (pero muy raro) el nombre del habib es mencionado, como en los siguientes fragmentos:

Mio sidi *Ibrahim*

Oh tu uemne dolge

En **castellano**:

Mi señor Ibrahim

Oh tu nombre dulce (83)

La madre es la confidente del secreto de su hija. En muchas ocasiones aparecen las hermanas de la enamorada para darle consuelo y ánimo. Fuera de la familia hay las amigas que juegan también un papel importante en la vida de la enamorada:

Garid bos ay yermane(l)as

Kom kontenir e (l) mio malo

Sin el habib non bibreyo

Ed bolarey demandare

Es **decir**:

Decid me vosotras, ay compañeras

cómo reprimir mi mal

Sin el amigo no podre vivi

y volaré a buscarlo (133).

En suma, el personaje femenino de las jarchas se convierte en un héroe defraudado. Un personaje que parece batido, sin fin feliz. Pero a través de este personaje se resume un mundo lleno de secretos y totalmente peligroso: este mundo se

comunica a través unos versos cortos, pero muy cortos, como en “viene la Pascua y yo sin él”.

Con esta declaración de la ausencia de “él” se abre el primer fragmento de la jarcha.

La ausencia es, también, una oportunidad para destacar las calidades del amante, su cuerpo “tiene el cuello blanco...”, y en muchas veces esa ausencia se convierte en tema omnipresente, en un manifiesto lleno de quejas. Una mujer se pregunta “¿Cómo, pobre de mí, me ha dejado?”

El texto amoroso de las jarchas está lleno de dolores, penas, deseos, erotismo, seducción y todo un discurso que celebra en palabras muy sencillas el mundo femenino.

Conclusión

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron

-soy de la raza mora, vieja amiga del sol-

que todo lo ganaron y todo lo perdieron.

“Manuel Machado”, en poemas del

alma.

El estudio de la poesía estrófica, las jarchas/moaxajas, se presenta como una tarea bastante ambiciosa a alcanzar. No hay duda que este trabajo -por su naturaleza y por las características de las jarchas-solamente pudiera reflexionar en algunas cuestiones y representar un lado/aspecto de dichas poemas sin cerrar las puertas con respuestas definitivas.

En este estudio, intenté recoger una serie de poemas, sobre todo de temas de amor, para abrir, si es posible, el debate de nuevo sobre una historia del mundo árabe donde la mujer tenía un margen de libertad muy respetable. Sin embargo, el problema del origen de las jarchas surge como un problema de todos los tiempos: ayer como hoy, el conflicto sigue ahí sin resultados concretos. Pero hay que destacar el gran esfuerzo hecho hasta ahora sobre todo de parte de los filólogos que han logrado a descifrar y determinar la naturaleza de aquellos textos.

La edad media, sobre todo el siglo XI, era una edad de oro por su creatividad cultural e intelectual, por sus jarchas y sus moaxajas que nos han ofrecido una visión más clara de una época llena de amores y guerras, o mejor dicho, de guerras de amor. La “palabra o la voz” era el secreto multidimensional para el placer lejano donde la

ausencia del amante juega un papel real: se trata de ‘personas’ que hablan y dicen sus sufrimientos, sentimientos y fantasías. El discurso amoroso estaba abierto a todos y para todos.

Ahora bien, la cultura andalusí es distinta del resto de la cultura europea. Es verdad que España forma parte del conjunto europeo, pero su pasado ofrece una serie de componentes y rasgos, fruto de su pasado histórico, singulares y únicos. Es seguro que la cultura árabe-musulmana ha “dejado una profunda huella en su lengua, costumbres y modos de vida, arte, literatura” (Goytisolo). Esta huella árabe-musulmana-hebraica es símbolo de una riqueza para el pueblo español y con ello el resto de Europa. Se trata aquí del larguísimo encuentro entre musulmanes-judíos y españoles que, juntos, contribuyeron a plantear una nueva forma de expresarse que era única en su tiempo: la lírica medieval. Esta experiencia representa el primer testimonio literario escrito de la lírica primitiva en España. Sin embargo, queda muy claro que la cuestión de los orígenes de dicha lírica está abierta, y depende de las intenciones, buenas o malas, de los expertos en el tema.

Hay que destacar en esta conclusión que la mayoría de las historiografías admiten que El Cantar del Mio Cid es el texto fundacional y representa la primera muestra de literatura española. Un gran número de libros sobre la lírica primitiva empiezan por El Mio Cid y las jarchas están situadas en una época o etapa denominada ‘etapa pre literaria’, o sea, una etapa de introducción, de preparación a la etapa siguiente que es la etapa del Mio Cid.

Afortunadamente, los descubrimientos de las jarchas en el principio del siglo XX, dio a revisar aquella historia que trataba de considerar El Mio Cid como punto fundacional literario en España. En España de hoy, hay voces que han tenido el coraje de reclamar aquella lírica como patrimonio humano, dichas voces discuten/debaten la hipótesis del origen de la literatura española e defienden a la literatura árabe-judía como punto de arranque e inicio fundamental en la poesía española.

Es verdad que las jarchas eran una lírica popular de un nivel artístico muy modesto, pero algunas de ellas alcanzaban un estilo artístico bastante alto. Sin embargo, La influencia de la lírica árabe-andaluza en las cantigas de amigo y en los villancicos es sobresaliente. Esta influencia se expandió hasta el siglo XIV: algunas jarchas se encuentran en las maravillosas escenas de La Celestina cuando, por ejemplo, Melibea pregunta “¿para qué me toca la camisa?... ¿qué provecho te trae dañar mis vestiduras?”. Este texto nos recuerda casi la misma imagen en una jarcha que dice

¡Non me tangas, ya habibi, No me toques, oh mi amor
no kero dannoso! No puedo tener un dañoso amante
Al gilala rahsa, basta mi camisón es bastante frágil
a todo me refuso. Lo rechazo, en completo

Para cerrar este trabajo, ‘esperando’- como en las jarchas- algún día llegar a “establecer relaciones entre textos literarios pertenecientes a ámbitos distintos” (Mariscal 293), es decir, simplemente, un dialogo entre textos y, porque no, entre seres humanos.

Apéndice

Para facilitar la lectura de este trabajo, ofrezco a continuación definiciones de algunos términos usados en esta tesis. Nuestras referencias aquí son sacadas, en su mayoría, de Wikipedia, La enciclopedia libre. También de Ortega y Gasset, José en su libro “Estudios sobre el amor” y por fin Corriente, Federico, Córdoba en su “Diccionario Medieval Árabe “. Todos citados en las referencias de este trabajo.

El **amor cortés**: se trata de “una filosofía del amor que floreció en la Provenza francesa a partir del siglo XI. El amor cortés era una concepción de la Europa medieval que expresaba el amor en forma noble y caballeresca. Generalmente hablando, este tipo de amor era secreto y existía mayormente entre los miembros de la clase alta. No era un amor que se practicaba en parejas formales (el adulterio). El amor cortés tiene una relación fundamental con la filosofía griega y mística. Se puede resumir este amor en:

a-Total sumisión del enamorado a la dama (por una transposición al amor de las relaciones sociales del feudalismo, el enamorado rinde vasallaje a su señora).

b-La amada es siempre distante, admirable y un compendio de perfecciones físicas y morales; siempre está casada y su marido (*gilós*), normalmente un noble o señor feudal, es advertido por las voces de los acusadores (*lausengiers*).

c-El estado amoroso, por transposición al amor de las emociones e imagería religiosas, es una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica.

d-Los enamorados son siempre de condición aristocrática (aunque también es común que el enamorado sea de condición social más baja que la amada).

e-Se trata, frecuentemente, de un amor adúltero. Por lo tanto, el poeta oculta el objeto de su amor sustituyendo el nombre de la amada por una palabra clave (*senhal*) o seudónimo poético.

Los **arabistas** son los especialistas en lengua y cultura árabe. En España, había un interés muy especial en la cultura árabe por la larga conquista por los musulmanes de la Península Ibérica que duró más de ocho siglos. Emilio García Gómez era uno de los grandes arabistas del siglo veinte, fue el primer director de la escuela de estudios de Madrid. También fue él quien descubrió una parte interesantísima de las jarchas.

Las **Cantigas de amigo galaico-portuguesas**: se trata de cantigas de amor escritas en una mezcla de gallego-portugués. Es generalmente una composición cantada, lleva versos de ocho y cuatro sílabas. Según los historiadores, las cantigas de amigo surgieron en el siglo XII. Tienen un contenido muy parecido a lo de las jarchas.

La **Copla** es una composición poética, generalmente de cuatro, que suele ser letra de canción popular.

El **español aljamiado** simplemente aljamía es la lengua española cuando ésta se halla en caracteres árabigos, o sea, utilizando el alifato árabe en lugar del alfabeto latín, sin alterar de ningún modo la lengua en sí.

Al **habib**: amante

El **habla mozárabe** fue un conjunto de hablas romances que hablaban los habitantes del sur de la península ibérica entre los siglos VIII y XV. El habla mozárabe se desarrolló en los territorios de los reinos musulmanes de Al –Ándalus, y era hablada principalmente por los cristianos mozárabes que en ellos vivían. El mozárabe

desapareció sobre el siglo XV por la sustitución con lenguas preminentes en los reinos cristianos tras la Reconquista (galaico-portugués, leonés, castellano, navarroaragonés, catalán), manteniendo reductos hasta el siglo XIX y palabras en uso en la actualidad en el lenguaje cotidiano. Para la escritura de las lenguas mozárabes era común emplear la aljamía. Se domina mozárabe a las poblaciones que permanecieron en los territorios de la península Ibérica gobernados por los musulmanes.

La **Jarcha** o Kharja, del verbo árabe kharaja, significa salir/salida/fin. La mayoría de las jarchas son escritas en árabe vulgar o popular, o en hebreo, o con una mezcla de árabe, hebreo y romance. Las jarchas se caracterizan por su sencillez temática y de expresión. Y el tema fundamental es el amor.

Las **lenguas romances** (también denominadas lenguas románicas neolatinas), son una rama indoeuropea de lenguas estrechamente relacionadas entre sí y que históricamente aparecieron como evolución del latín vulgar (entendido en su sentido etimológico de 'hablado por el pueblo' y como opuesto al latín clásico).

Por **literatura aljamiada** se entiende el conjunto de obras literarias escritas en una lengua con grafías del alifato árabe o alefato hebreo. La palabra aljamía deriva del árabe al'agamiyya, que era el nombre con el que denominaban a las lenguas extranjeras.

La **Moaxaja** del árabe Muwachha, que significa "adornado con un cinturón de doble vuelta" es una composición poética culta propia de la España musulmana.

Modelo de una moaxaja:

1-aa=Qufl o Mrkaz o matla': es el estribillo inicial de la moaxaja, cada una de sus partes pueden representar una 'rama' del poema.

2-bbb=Bayt : es la mudanza. Cada mudanza puede representar un Gusn (parte) compuesto de versos.

3-aa=Qufl, que es continuación de un bayt y prólogo del siguiente, formado por versos idénticos al primer qufl en metro, rima y componentes.

Este orden puede repetirse cinco o más veces, acabando con la jarcha. Con aa jarcha, cerrando el poema.

Los **Muladíes**: se dice del cristiano español que, durante la dominación de los árabes en España, abrazaba el islamismo y vivía entre los musulmanes. La palabra viene del árabe muallad/muwalladin (nacido), engendrado de madre no árabe.

Los **orientalistas**: son los Occidentales que estudian el Oriente: su civilización y su formación histórica. El Oriente aquí quiere decir todo el mundo árabe-musulmán (el Próximo y Medio Oriente).

Un **villancico** es una composición musical, y la forma poética asociada, tradicional de un villancico de España y Portugal. Estas piezas fueron populares entre los siglos XV y XVIII. Los villancicos eran originariamente canciones profanas con estribillo, de orígenes populares y armonizados a varias voces. Posteriormente comenzaron a cantarse en las iglesias y a asociarse específicamente con las Navidades.

Zéjel: comparte con la jarcha el uso de la lengua vulgar. Se compone de un "estribillo de dos versos, que siguen otros tres monorrimos (mudanza) y un cuarto verso (vuelta) que rima con el estribillo, anunciando su repetición. La distribución de la rima es

la siguiente: aa (estribillo), bbb (mudanza), a (vuelta) y repetición del estribillo. O sea, aa-bbba, aa-ccca, aa-ddda”

Obras citadas

- Al-Mulk, ibn Sana. Dar al-tiraz fi amal al-muwassahat. Damascos: Ed. Jawdat al- Rikabi, 1949.
- Barthes, Roland, ed. Fragments d'un discours amoureux. Paris : Le Seuil, 1977.
- , " Nouveaux essais critiques. " Paris: Le Seuil, 1972
- Corriente, Federico, Córdoba. Diccionario Medieval Árabe Español. Madrid: ed. Herder, 1977.
- , " Poesía dialectal árabe y romance en Alandalus". Madrid: Gredos, 1997
- Galmés De Fuentes, Álvaro. Las jarchas mozárabes: forma y significado, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1994.
- , " Rumanía árabe I (Estudios de literatura comparada árabe y romance) ". Madrid: Real Academia de la Historia, 1999
- García Gómez, Emilio. Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Barcelona: Seix Barral, 1975
- , " Métrica de la moaxaja y métrica española". Al-andaluz: 39 (1974): I-259
- , " Poesía Árabe-Andaluza, Breve síntesis histórica", Madrid: Institu Faruk, 1952
- Garulo, Teresa. La literatura árabe de Al-Andaluz durante el siglo XI. Madrid: Hiparión, 1998.
- Ghazi, Said. Fi usul attawshih (en los orígenes de tawshih/moaxajas). Segunda edición. Egipto: Dar Al Maaref, 1979.
- Gómez fuentes. Emilio. Historia general de Al Ándalus. Ed. Almuzara, 2006.
- " Cultura in al-Andaluz". El 25 de feb 2012. <http://es.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9jel>
- Induráin, Francisco. Cálcicos modernos: estudios de crítica literaria. Madrid: Gredos,1969.
- Huerta, Calvo, Javier. La poesía en la Edad Media: lírica. Madrid: Playor, 1982.
- Jacobi, R. The camel-section of panegyric Ode. Journal of Arabic literature, XIII, 1982.
- Jesús, Pedraz, Martín, Alonso. Diccionario Árabe Español. Madrid: Ed.1987
- Kirawani, Ibn Rashik. Al Omda. Corregido y adaptado por Muhammad Muhi Addin abdelhamid. Cairo : Ed. Librería Hijazi , 1934.
- Le Gentil, Pierre. La strophe zadialesque, les khardjas et le problème des origines de lyrisme roman. Romania: 84.1963.

Mata, María Jesús Rubiera. Literatura Hispanoárabe. Mapfre, Madrid, 1992.

Monroe, James, T. Estudios sobre las Jarchas: las jarchas y la poesía amorosa popular norteafricana. Revista de filología hispánica, 25,1976.

Monroe, James & David Swiatlo. Ninety-Three Arabic Harġas in Hebrew Muwaššahs: Their Hispano-Romance Prosody and Thematic Features. *Journal of the American Oriental Society*, 1977.

Ortega y Gasset, José. Estudios sobre el amor. Barcelona : Círculo de Lectores, , 1971.

Rubiera, Mata. Literatura hispanoárabe. Alicante: 2004.

Salma, Ahmed. Le genre des poèmes de nativité (mawluđiyya's) dans le royaume de Grenade et Maroc du XIII au XVI siècles. Hesperis, 1956.

Sánchez, Adalid, Jesús. Las rutas del Islam en Andalucía. Sevilla: 2004.

Solà-Solé. Josep. Las jarchas romances y sus moaxajas. Madrid: Taurus, 1990.

Stern, Samuel, Miklos. Les veres finaux. Al-Ándalus: XIII, 1948.

Strauss, Claude, Levi. Tristes tropiques. Paris: Ed. Seuil, 1962.

Vernet, Juan. La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente. Ed. Ariel, Barcelona: Ed. Ariel, 1978.

Zéjel. "Cultura in al-Andaluz". El 25 de feb 2012. <http://es.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9jel>

Zwartjes, Otto. Love Songs from al-Andalus: History, Structure & Meaning of the Kharja. Koln: Brill, 1997.

http://books.google.es/books?id=CA8eWt6eP1IC&pg=PP6&lpg=PP6&dq=zwartjes+1997+love+songs&source=bl&ots=CC7kn6rGBr&sig=bb3lwbGmG2DDiuyZdpj_YW9jRWA&hl=es&sa=X&ei=VvQBT-StKoi0-#v=onepage&q=zwartjes%201997%20love%20songs&f=false