



14  
200  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

APROXIMACION A LA INTERPRETACION DE LAS JARCHAS

Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
presenta

Cecilia Jiménez Santos

México

1994

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**AGRADEZCO A:**

Mi Mamá: por su apoyo y ayuda.

Mi familia: por su complicidad.

Moun Père: por su cariño.

Marcela Palma: por sus  
consejos.

José Antonio Muciño: por mi  
formación medieval.

Carmen Armijo: por el interés  
que mostró para la revisión del  
trabajo.

Mis maestros: por mi formación  
académica.

Al jurado: por su ayuda y  
orientación.

## APROXIMACION A LA INTERPRETACION DE LAS JARCHAS

Por Cecilia Jiménez Santos

### INTRODUCCION

En 1948, el hebraísta Samuel Miklos Stern, estudiando unos poemas estróficos hebreos (llamados en árabe moaxajas) de los siglos XI al XIV, en la Sinagoga de El Cairo, provenientes de la España árabe, advirtió que varios de ellos terminaban con unos versos que aunque escritos en caracteres del alfabeto hebreo no correspondían a la lengua semítica. Su descubrimiento, que habría de iniciar una nueva etapa en la historia literaria románica, se publicó en la revista de estudios árabes Al-Andalus, donde presentaba veinte estribillos o finidas en romance hispánico que remataban las moaxajas hebreas<sup>1</sup>.

Estos estribillos, que recibieron el nombre de jarchas, se convirtieron en el centro de interés de los hispanistas, pues por primera vez se contaba con una prueba sobre la pre-existencia de la lírica sobre la poesía épica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> El título del trabajo de S.M. Stern fue: "Les vers finaux en espagnol dans les muassahs hispano-hebraïques. Une contribution à l-histoire du muwassah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'". Posteriormente fue editado con el título: Les chandons mozarabes. Les vers finaux ('kharjas') en espagnol dans les 'muwashshahs' arabes et hébreux, Palermo, Manfredi, 1953. Otra edición en Oxford, Bruno Cassirer, 1964.

<sup>2</sup> Además de Samuel M. Stern, podemos considerar a Margit Frenk, Emilio García Gómez y a Josep Ma. Solá-Solé entre los principales estudiosos de esta lírica. Vid, la bibliografía al final de este trabajo.

Margit Frenk, refiriéndose al descubrimiento de las jarchas apunta:

La literatura española comenzaba un siglo antes, y de qué distinta manera: no con el grandioso épico sino con un pequeño corpus de minúsculas estrofitas líricas; no con el solemne paso de las huestes del Cid, sino con la modesta voz de una muchacha enamorada, no en Castilla, sino en tierra de moros<sup>3</sup>.

La inversión lírica por épica en el origen de la literatura en lengua romance cambió la perspectiva en el estudio de la literatura, además del entusiasmo que produjo el descubrimiento. Sin embargo, las jarchas no sólo son el predominio de la lírica sobre la épica ni una modificación a las historias de la literatura. La presencia de esta poesía plantea múltiples problemas. Es decir, el descubrimiento de las jarchas no se limita a poner de relieve el corpus de esta lírica<sup>4</sup>, ni a señalar el cambio en la historia literaria<sup>5</sup>.

Se puede decir que el estudio de las jarchas ha completado una primera etapa, caracterizada por la recopilación, clasificación e interpretación intuitiva. Pero una vez asimilado el impacto de su descubrimiento y su difusión, se plantean problemas muy variados en torno a las jarchas que podemos presentar en función de una tipología de la

---

<sup>3</sup> En: Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, p.IX.

<sup>4</sup> Además del corpus presentado por Stern, Op. cit., passim, puede verse Josep Ma. Solá-Solé, Corpus de poesia mozárabe. Las jarga-s andalusíes, Barcelona, Hispam, 1973.

<sup>5</sup> Vid. Dámaso Alonso, Primavera temprana de la literatura europea. Lírica. Epica., Madrid, Guadarrama, 1961.

teoría literaria que explica a la literatura desde las siguientes perspectivas:

- a) La literatura como obra en sí.
- b) La literatura y la sociedad en la que se produce.
- c) La literatura y sus lectores.
- d) La literatura y sus productores (escritores).

Es indudable que cualesquiera de estos cuatro aspectos son de un gran interés en el estudio de las jarchas<sup>6</sup>. El primer aspecto (la literatura como obra en sí) caracteriza el estudio de la literatura desde la poética: una teoría que se apoya en la lingüística estructural y tiene como objetivo estudiar y analizar como funciona el sistema de lengua en el mensaje verbal literatura. Desligando la obra literaria de sus relaciones sociales e históricas, pero no negándolas, asumiendo que se trata de un estudio lingüístico de la literatura.

No podemos considerar que la poética haya sido la primera teoría que prestó interés por el lenguaje, este ha sido una preocupación básica en cualquier enfoque que se haga de la literatura, así tanto la retórica como la filología han hecho del lenguaje un elemento fundamental en el estudio literario.

---

<sup>6</sup> Un panorama actual sobre la investigación literaria en torno a las jarchas puede verse en Josep Ma. Solá-Solé, Las jarchas romances y sus moaxajas, *passim*. También: Alan D. Deyermond, "Las jarchas y la lírica tradicional", en: Historia y crítica de la literatura española, I. Edad Media, pp.47-82, y Primer suplemento a esta obra, 1991, pp.36-41.

Además de los problemas que plantean las jarchas a la literatura comparada, pues como sabemos, la jarcha se incorpora a una poética tanto hebrea como árabe, su estudio, desde su descubrimiento se planteó el problema del lenguaje, pues estas estrofas fueron transcritas dentro de la moaxaja con caracteres árabes o hebreos, pero respondiendo a la estructura de lengua romance que se denomina mozárabe.

Esta manera de conocer esta poesía en lengua romance a través de otros alfabetos, recibe el nombre de literatura aljamiada y en términos lingüísticos podemos decir que se trata de una transliteración. Josep Ma. Solá-Solé escribe:

El descubrimiento de las jarchas en romance al final de composiciones más largas en árabe o en hebreo, planteó desde un comienzo numerosos problemas. El principal y más inmediato fue el de su correcta interpretación filológica. La combinación de elementos lingüísticos diversos dentro de un romance hispánico primitivo casi desconocido y escrito, por añadidura, en caracteres árabes o hebreos y, por consiguiente como una cosa normal en esas escrituras, sin vocales dificultaba considerablemente la llana lectura e interpretación<sup>7</sup>.

Es evidente que el término interpretación corresponde más exactamente a traducción. Llegar a una traducción correcta es uno

---

<sup>7</sup> Josep Ma. Solá-Solé, Op. cit., p.9.

de los primeros requisitos para llegar a una interpretación, en el sentido semántico, de esta poesía<sup>8</sup>.

A pesar de la abundante bibliografía sobre las jarchas, no podemos decir que el problema está resuelto desde el punto de vista filológico. De igual manera, los problemas que plantea el estudio de la sociedad mozárabe dentro de la cual aparece o se produce esta lírica todavía está por realizarse. El problema que plantean los receptores y productores de ésta lírica apenas si ha sido planteado.

La presente investigación tiene como objetivo probar la siguiente tesis: que el lenguaje de las jarchas es un lenguaje poético muy complejo y que para poder dar una interpretación de tipo semántico, no sólo deben resolverse problemas filológicos sino también culturales. Es decir, se trata de presentar unos elementos de análisis, tanto dentro de la poética como de la cultura que inter-relacionados permitan plantear una aproximación a la interpretación de las jarchas.

Para ello organizo la investigación de la siguiente manera:

a) En el capítulo primero, se plantean las relaciones entre la jarcha, como expresión poética en lengua romance, con la expresión poética oriental, tanto árabe como hebrea y que constituye el poema

---

<sup>8</sup> La polaridad generada en torno al problema de la traducción (si es posible hacer una traducción o no es posible hacer una traducción) no impide que los corpus de jarchas que se han realizado tiendan a una unificación.

llamado moaxaja. Por lo tanto, se estudia, de manera general, el problema en torno a las jarchas.

b) El capítulo segundo se centra en el estudio de varios aspectos de las jarchas (lengua, temas, estructura, etc.).

c) El tercer capítulo retoma los diferentes elementos desarrollados en los capítulos anteriores y se propone utilizarlos como instrumentos de análisis e interpretación de dos jarchas.

La investigación presenta dos apéndices. El primero trata el problema de la transliteración, para ofrecer una visión de las dificultades filológicas en el estudio de la poesía mozárabe. En el segundo se presenta una antología mínima de jarchas, que me han servido de objeto de estudio, para construir unos elementos de teoría crítica que permitan con el tiempo, y una investigación más amplia, tener la posibilidad de construir una hermenéutica de las jarchas, es decir, una interpretación que nos permita entender, hasta donde sea posible una poesía de la que no sólo debe bastarnos saber que se trata de la primera manifestación lírica en lengua romance y que ésta antecede a la épica, sino que su estudio no sólo es importante para la historia literaria, sino que se encuentra en el centro de una problemática teórico-literaria que no debe ser soslayada, poner de relieve esta problemática es a fin de cuentas el objetivo de esta tesis.

## CAPITULO 1. LAS MOAXAJAS. Una poesía clásica.

### 1.1.- Las generalidades.

Durante el siglo XIX las innovaciones en el área de la investigación fueron importantes, ya que el empleo del método científico era lo principal para realizar cualquier investigación. En España con la generación del 98 los estudios literarios y filológicos comenzaron a tener un auge científico, en particular, dicha generación tenía como objetivo, ante cualquier estudio, rescatar la raíces de España<sup>9</sup>; es por esta razón que eruditos como M. Menéndez y Pelayo y R. Menéndez Pidal (y otros más) se dedicaron a estudiar el origen de la primera lírica culta europea. Hasta ese momento se tenía el conocimiento que la primera lírica era la provenzal (por ser los textos más antiguos conservados sobre la lírica europea).

El descubrimiento del hebraísta Samuel Milkos Stern, 1948, la revelación al mundo literario y filológico, de una lírica preexistente dentro de veinte moaxajas hebreas, es decir, sobre unos versos que iban al final de las poesías árabes, jarchas romances<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> M. Martínez Cuadrado, La burguesía conservadora (1874 - 1931), pp.531-533.

<sup>10</sup> Cfr. n.1, la Introducción.

Con el descubrimiento de las moaxajas hebreas, la poesía árabe de la Hispania musulmana adquiere gran importancia para el estudio de los orígenes de la lírica. Es cuando en 1952, Emilio García Gómez edita cuarenta y tres moaxajas árabes con jarchas romances<sup>11</sup> .

La edición más reciente sobre las moaxajas es la de Solá-Solé en Las jarchas romances y sus moaxajas, de 1990, contiene setenta y siete moaxajas con sesenta y tres jarchas romances.

El hecho que la publicación de las moaxajas hebreas (de Stern) hayan tenido una fecha anterior al de la serie árabe, no significa que su origen e invención sea anterior a la serie árabe. Los testimonios indican todo lo contrario, que los hebreos empleaban las jarchas en lengua romance para construir las moaxajas a imitación de los árabes<sup>12</sup> . Mientras que los árabes llevaron las formas de la prosodia árabe a España.

La influencia árabe se dió a tal grado que la poesía seducía el oído de los cristianos y hebreos, por consiguiente los hebreos imitaron las reglas de la moaxaja árabe. Al igual que éstos son las

---

<sup>11</sup> Véase Emilio García Gómez, Las jarchas romances de la serie árabe en su marco.

<sup>12</sup> D. Alonso, Solá-Solé, Dronke, Menéndez Pidal, M. Frenk, explican el origen de la moaxaja hacia el siglo X. "La muwashaha, inventada hacia el año 900, fue cultivada durante varios siglos por los poetas hispanoárabes y, a imitación de ellos, por los hispanohebreos", en M. Frenk, Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, p.101.

casidas (gasidas), estas que eran puestas en boca del beduino llegaron a los oídos de la corte de Al-Andalus, en particular llegó a los del emir Abdallah<sup>13</sup>, de Córdoba, quien promovió la difusión de cultura. La poesía era la favorita del emir por lo que suscitó la invención de otras formas poéticas, mientras que la recepción de esta indica las relaciones culturales entre árabes, cristianos y hebreos en el territorio musulmán. A partir de estos contactos los hebreos imitaban todas las formas poéticas porque el dominio árabe hizo de la Península el esplendor cultural.

#### 1.2.- La invención.

La moaxaja fue inventada alrededor del año 900, siglo X, por un poeta, favorito del emir Abdallah, llamado Mocáddam o Mohámed, conocido como el Ciego de Cabra, al cual se le ocurrió poner en relación la poesía árabe con la poesía vulgar andaluza<sup>14</sup>.

Ante el hecho de la invención las versiones de los estudiosos tienen ligeras variaciones como:

**Mocáddem de Cabra, poeta árabe del siglo XI había**

---

<sup>13</sup> M.J. Rubiera Mata, Literatura hispanoárabe, pp.49-53.

<sup>14</sup> R. Menéndez Pidal, España. Eslabón entre la cristiandad y el Islam, p.12.

creado la muwashaha, artificioso poema en árabe clásico, que debía rematar en una estrofa (jarya) escrita en lenguaje callejero, ya fuera árabe vulgar ya el romance de los cristianos<sup>15</sup>.

José Ma. Alín explica en su obra, que según Ibn Bassam, que vivía en Sevilla por el año 1109, un poeta nacido en Cabra, y ciego, había inventado una forma poética completamente nueva; la moaxaja<sup>16</sup>. El mismo Ibn Bassam, confirma la invención de la moaxaja, porque él es autor de una historia literaria del siglo XII, consigna que un poeta ciego de Cabra, cerca de Córdoba, llamado Mocádem, que floreció hacia el 900, fue la primera persona que compuso versos en la forma de moaxaja<sup>17</sup>. Según dice Ibn Bassám, que Mocádem los escribía despreocupadamente, con poco arte, en la jerga vulgar y utilizando palabras del idioma romance<sup>18</sup>.

También se dice que la moaxaja fue inventada por un poeta ciego de Cabra, que algunos identificaban como Muqaddam ibn Mu'afa al-Qabri otros como Muhammad ibn Hammud al-Qabri, conocido también

---

<sup>15</sup> M. Frenk, Lirica hispánica de tipo popular, p.IX.

<sup>16</sup> R. Ménendez Pidal, Op. cit., p.70.

<sup>17</sup> M. Frenk, Op. cit., p.IX.

<sup>18</sup> M. Frenk, Las jarchas mozárabes..., p.128.

como el ciego de Cabra, y ambos poetas florecieron a principios del Califato de Abd Harramán III<sup>19</sup>. Es probable que se haya tratado del mismo poeta, porque en el siglo X era costumbre de los poetas permanecer en el anonimato, o bien, cambiarse de nombre como lo hicieron algunos poetas judíos, (cambiaron sus nombres en hebreo por formas árabes), igualmente el poeta hebreo Yehudá Haleví permutó su nombre por Abul Hassán. A dicho poeta y a otro hebreo Mose ibn Ezra, se les consideraba como los creadores de las moaxajas. Sin duda alguna el descubrimiento de estas poesías marca dos líneas de creación poética: la línea árabe y la hebréa. Por la parte árabe se da a conocer hasta 1952 con la edición de García Gómez, en cambio la de Stern es anterior, de 1948, y muestra la serie de moaxajas hebreas, el hebraísta parte de una serie cuya invención se remite a los poetas judíos, mencionados anteriormente, Yehudá Haleví y Mosé ibn Ezra. En cambio, la serie árabe señala la invención del ciego de Cabra, Mucáddam.

La importancia que tuvo Cabra, se debe al sobrenombre que adoptó el poeta de su ciudad natal. Por otro lado con el término Cabra se designaba a un ciudad cerca de Lucena, la cual, hasta fines del siglo XI era una población exclusivamente judía, y que el mismo poeta Mosé ibn Ezra calificaba como la ciudad de la

---

<sup>19</sup> Luce López-Baralt, Huellas del Islam..., p.21.

poesía<sup>20</sup>. Por la cercanía de las dos ciudades de la poesía; Cabra - como la árabe - y Lucena - como la hebrea, Solà-Solé dice que se podría pensar que el ciego de Cabra, pudiera haber escuchado algunos cantos sinagogales de los judíos de Lucena, y que así hubiera intentado remendar su técnica. Esta afirmación se pondría en tela de juicio, tal como se ha sido señalado. Las moaxajas árabes tienen su influencia en las casidas que el mismo Mucáddam aprovechó para construir su poesía, mientras que los poetas hebraico-españoles tomaron como muestra las formas de la prosodia árabe para construir las moaxajas<sup>21</sup>.

Desde la perspectiva de la historia literaria, la invención de la moaxaja surgió a fines del siglo IX y principios del X; corresponde con la existencia de Mucáddam<sup>22</sup>. Además la moaxaja se construye en base a una jarcha cuya lengua romance indica la influencia del latín vulgar y del árabe<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> J.M. Millás Villacrosa, Literatura hebraicoespañola, pp.83 y 90.

<sup>21</sup> Después de que los árabes se hicieron dueños de la Península Ibérica (Al-Andalus), los hebreos, que se encontraban en dicho territorio, aprendieron de los árabes.

<sup>22</sup> José Ma. Alín, El cancionero español de tipo tradicional, p.19.

<sup>23</sup> Si la influencia árabe es dominante en España, la hebrea tuvo que haber sido en menor medida, menos notoria que la establecida en la Península; el cristianismo.

## 1.3.- Las fuentes.

Las moaxajas se han rescatado de diferentes manuscritos y códices. En el caso de la serie hebrea se han encontrado, tal como el descubrimiento de Stern, en la sinagoga Guenizá de Fostat de El Cairo<sup>24</sup>, no obstante las moaxajas hebreas se han publicado en distintos diwanes, comúnmente por los poetas hebreos; Mose ibn Ezra, Yehudá Haleví, Todros Abulafia y Abraham ibn Ezra.

Según Solà-Solé las moaxajas árabes provienen de tres fuentes<sup>25</sup>:

- La primera se trata de la obra conocida como 'Uddat, cuyo nombre completo es 'Uddat al-galis wa-mu 'anasat al-wazir wa-l-ra'is en castellano significa "Recurso del cortesano y distracción del visir y del magnate" del poeta conocido, 'Ali ibn Busra al-Igrante (el de Granada).

- La segunda es el Gays al-tawisih de Lisan al-Din ibn al-Hatib, fue el visir de Granada (1313-1374). Esta obra se ha conservado en tres códices:

- El manuscrito de la biblioteca de la mezquita al-Zaytuniya de Túnez (se trata de un legado a la mezquita en el año de 1841).

---

<sup>24</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.156.

<sup>25</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., pp.39-40.

- El manuscrito de la biblioteca privada de Muhammad al-Nifar (fue copiado hacia 1837).
- El manuscrito de la biblioteca privada de H. H. Abdul-Wahab (quedó incompleto).
- La tercera es el Tawsi' al-tawish (y quiere decir "Florilegio de poesía moaxaja") del autor Salah al-Din al-Safadi (del siglo XIV). Esta obra se conserva en un manuscrito de la biblioteca de El Escorial.

Emilio García Gómez en Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, se basa en dos obras contenidas en los manuscritos de Colin y del Yais. De manera explícita García Gómez se basó en los manuscritos que tenía y además relacionó las moaxajas con las contenidas en la obra de Heger<sup>26</sup>, por consiguiente, parecería que se basó en dos manuscritos, siendo que las fuentes más próximas a la versión árabe<sup>27</sup>:

- La obra de Ibn Busra contenida en los manuscritos de Colin.
- y la obra de Ibn Al-Jatib, contenida en el Yais at Tausih.

---

<sup>26</sup> Klaus Heger, Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen, que es español diría; "Las jarchas publicadas hasta ahora y sus interpretaciones", citado por M.J.P. Elbers en Lírica tradicional española, p.183.

<sup>27</sup> E. García Gómez, Op. cit., pp.22-23.

## 1.4.- La estructura.

Los autores árabes Ibn Bassam, Ibn Sana' al-Mulk y Safadi coinciden con la estructuración de las moaxajas, que se elaboran sobre una cancioncilla romance preexistente, que pasa a ser la jarcha. Ibn Bassam dice en su Dajira:

Las moaxajas son formas métricas que la gente de al-Andalus ha usado mucho; [su tema\* es el de nasib y el gazal y son muy difíciles de escuchar, guardadas en los bolsillos y corazones. El primero que hizo las formas métricas de las moaxajas e inventó sus reglas fue, según tengo entendido, Muhammed Ibn Mahmud, el ciego de Cabra, que los hacía en hemistiquios de los poemas [árabes], aunque la mayor parte de ellos eran metros descuidados e inusuales y tomaba la expresión en lengua vulgar o en lengua no-árabe que llamaba markaz y ponía sobre ella la moaxaja sin intercalación (tadmin), ni mudanzas (gusn)<sup>28</sup>.

En cuanto al inventor de las moaxajas ya se trató anteriormente, por lo que decir si el inventor fue en realidad

---

<sup>28</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.152.

Muhammed o Muqqáddam (ambos conocidos como el ciego de Cabra), no sería de gran interés. Lo que es relevante es mencionar que el inventor árabe hizo un poema de versos cortos en el cual combina el árabe clásico y la canción originaria, dicho poema es lo que aparece al final de la moaxaja, llamado qufl, salida, jarcha o markaz<sup>29</sup>; aunque también el qufl puede encontrarse al inicio de la moaxaja y se intercala con las demás estrofas. El ciego de Cabra al incorporar el poema a la moaxaja, esta forma poética no estaba divididas en estrofas, no tenía mudanzas, en realidad no era aún una moaxaja.

El último qufl de dicha forma poética, era la jarcha, es decir, un poema híbrido de lengua romance o árabe vulgar combinados con el árabe clásico, y posteriormente se dió la moaxaja, tal como dice Ibn Bassam:

Se dice que fue Ibn Abd Raddih, el autor de El Collar quien hizo este tipo de moaxajas conocidas entre nosotros; luego vino Yusuf ibn Harun ar-Ramadi, que fue el primero que hizo intercalaciones (tadmin) en los markaz e intercaló cada pausa donde debía, pero sólo en el markaz. Siguieron en esto los

---

<sup>29</sup> E. García Gómez, "De la poesía arabigoandaluza" en Vuelta, p.13.

poetas de nuestro tiempo, como Murkim ibn Sa id y los dos hijos de Abu-l-Hassan. Entonces aparece Ubada Ibn Ma al-Sama, quien inventa el entrelazamiento (tadftir), esto es, que fija los lugares de la pausa en las mudanzas y las intercala, como había fijado ar-Ramadi los lugares de la pausa en el markaz<sup>30</sup>.

Lo que hizo Muccáddam fue tomar un cantarillo del pueblo bilingüe andaluz, ya fuera en lengua románica o neolatina o el árabe vulgar, que lo incluye como los versos finales de un intento de moaxaja, compuesta en una lengua árabe clásica. La invención poética se componía de seis estrofas, cada una con versos monorrimos seguidos de otros versos, y en todas las estrofas tenían una misma rima de los versos del cantarillo o jarcha.

La división en estrofas, parte de la métrica árabe, esto significa que Muccáddem, no sólo tomó un cantarillo del pueblo andaluz, sino que, empleó la estructura de la estrofa del sistema poético árabe, que posteriormente, en el siglo XI con Ubada Ibn Ma'al-Sana aparecen los primeros poemas en estrofas, a partir de su creación, varios poetas hacen las moaxajas.

---

<sup>30</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., pp.152-153.

## 1.4.1.- El estrofismo.

La moaxaja como tal, se compone por estrofas, cada una se divide en dos; en qufls (vueltas) y en yuz (mudanzas), la última estrofa termina con un qufl, denominado jarcha (salida), que se puede ver ejemplificado en la siguiente moaxaja:

El alma me abrasa, mas me hace llorar.

¡Fuego, agua! Par

de cosas es éste que es raro juntar.

} markaz - cabeza

¡A fe que es bien triste lo que habla el censo!

que es corta la vida y es largo el amor!

Dicen los suspiros todo mi dolor;

Un mar es mi llanto, lleno de amargor.

No cabe el reposo ni sueño, al pensar

no te he de hallar.

Volara, y no encuentro dónde volar.

} yuz - mudanza

} qufl - vuelta

Devoto a esa Ka'ba brillante he de ir,

pues no puedo el grito de amor desoir.

Si soy un esclavo, me debo rendir.

} yuz - mudanza

¡Aquí estoy! Lo que hablen de ti no he de oír.]

Permite que acuda piadoso a rezar

en ese altar

y como holocausto mi pecho a inmolar.

} qufl - vuelta

Por más que la muerte me quieras poner,

¡bienvenido seas, prodigioso ser!

En tus demasías blandura he de ver.

Malos pensamientos nunca he de creer.

Con todo acabaste para condenar

siempre a llorar

mis ojos, que espadas me impiden cerrar.

} yuz - mudanza

} qufl - vuelta

Que no podré, no, de su amor prescindir,

por más que en dañarme no ceje y huir,

por más que me fuerce de pena gemir,

y aun cuando coqueteo persista en decir:

Mi amigo [está] enfermo de mi amor

¿Cómo no ha de estar[lo]

¿No ves que a mí no ha de acercar?<sup>21</sup>.

} yuz - mudanza

} jarcha - salida

El primer terceto es el preludeo o la cabeza (markaz) de la moaxaja, es el qufl introductorio, no obstante, dicha poesía se

<sup>21</sup> E. García Gómez, Las jarchas romances..., pp.141 y 143.

puede encontrar sin el preludio<sup>32</sup>; se conoce como moaxaja agra (sin cabeza). Conviene señalar, que la casida fue la forma estrófica que influyó en la moaxaja, inclusive ambas formas son parecidas. Las casidas se intercalan en dos series: la vuelta (qufl, que al igual, en la moaxaja es la rima común) y en mudanzas (gusn o yuz, es cuando la rima no es común con respecto al qufl, y también es lo mismo en la moaxaja).

#### 1.4.2.- La rima.

La rima se encuentra presente en la estructura estrófica de la moaxaja, cuando de trata de las vueltas, la rima es común, en cambio, cuando se habla de las mudanzas la rima no es común, respecto a las vueltas. También, la rima no depende de la moaxaja<sup>33</sup> sino de la jarcha, con base a éste poemilla se construye las rimas de los versos, lo cual indica una gran complejidad en la realización de la moaxaja, por lo que ésta depende de un cantarcillo en lengua callejera, la combinación de rimas pueden ser:

- AB para la cabeza o preludio; dddd para las mudanzas; ab corresponde a la vuelta; eee para las mudanzas; ab para la vuelta;

---

<sup>32</sup> Cfr. n. 96.

<sup>33</sup> Manuel Alvar, "La poesía de la Edad Media" en J.M. Diez Borque, La Edad Media. Historia de la literatura española, p.295.

en cuanto las demás estrofas son de la misma estructura de rima, y la última estrofa, es la que tiene la jarcha<sup>34</sup>.

- Otras combinaciones de rima pueden ser: AAAA dddd ab eeee ab; aba ddd ba eee ba; ABAB dedede a fgfgfg a; aa ddd aa eee aa; abab dedede abab fgfgfg abab; xaza dedede xaza fgfgfg xaza; a.a dddd a.a eeee a.a, etc.

De manera general el estrofismo de la moaxaja se originó por la evolución dentro de la misma poesía árabe. Alrededor del siglo VIII e incluso en la época preislámica<sup>35</sup>, hubiera tomado cuerpo un tipo de poesía a base de rimas internas con una rima final común dentro de una larga tirada de versos, pudiendo haber sido su esquema:

bbbA cccA dddA...

Probablemente varió el número de rimas internas entre dos y cinco. En comparación con la casida, la moaxaja modifica las rimas en cada estrofa, mientras que la forma poética mencionada es monorrima.

---

<sup>34</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.150.

<sup>35</sup> Idem., p.15.

## 1.4.3.- Las sílabas.

"El arte de la moaxaja... es un arte, no de sílabas cuntadas, sino de sílabas cuntadísimas de una regularidad tal, que cuando se dispone de toda la composición, pocas veces deja de solventarse las dudas"<sup>36</sup>. Cuando se trata de dos sílabas breves equivale a una sílaba larga. La casida era completamente heterosilábica, en cambio la moaxaja es isosilábica.

## 1.4.4.- La métrica.

La moaxaja emplea versos irregulares: en el ejemplo de la forma poética, se puede visualizar que hay versos cortos y largos, especialmente en la parte de las vueltas, la métrica es variable, lo que indica que la moaxaja no tiene reglas de construcción estrictas, ya que la jarcha es la base de la estructuración de rimas, métricas, sílabas, etc. de la moaxaja que parte de un origen popular, de una lírica tradicional cantada por el pueblo, y que en realidad el mismo pueblo pone las reglas. En este caso de la casida, su métrica es diferente a la moaxaja porque la casida siempre emplea versos cortos y sin estribillo inicial y final.

---

<sup>36</sup> E. García Gómez, Op. cit., p.15

## 1.4.5.- La lengua.

La lengua de las moaxajas es clara, siempre esta sin dialectos o combinaciones de lenguas; lo que si es relevante es su carácter bilingüe. Dentro de las características mencionadas en la estructuración de la moaxaja, la lengua es otro de los elementos que interviene para la construcción de esta poesía.

La estructuración de la moaxaja es muy compleja, ya que la lengua romance de la jarcha debe rimar con la lengua clásica de la moaxaja: el hebreo o el árabe. El combinar un lenguaje culto con uno completamente callejero es un arte, que no se da de manera sencilla<sup>37</sup>. El bilingüismo parte de los poetas hebreos y árabes del territorio musulman del sur de España, ellos dominaban su idioma materno y además la lengua romance, que les servía para entender las jarchas y seleccionar alguna para elaborar la moaxaja con todo su rigor: con el árabe o hebreo clásico, con su gramática y prosodia árabe.

Las casidas no se construían a partir de un árabe clásico, sino de una forma vulgar que admitía cambios en su expresión, esta estructura poética no podía emplear formas cultas, porque su origen

---

<sup>37</sup> Es muy cierto que la construcción de la moaxaja es difícil y que la forma culta debe rimar con la forma popular. E. García Gómez, "De la poesía arabigoandaluza" en Vuelta, p.13.

radica en el beduino del desierto<sup>38</sup>. Sería difícil que el beduino preislámico tuviera el conocimiento de una lengua culta.

Con las características de la moaxaja se podría indicar el género de esta poesía, se trata de un género híbrido basado en dos tipos de tradiciones literarias; la árabe y la grecorromana<sup>39</sup>, no se manifiestan estos géneros de manera aislada sino de manera fusionada, que da como resultado una tradición mozárabe, donde esta sociedad convive con diferentes civilizaciones, consecuentemente, con diferentes ideologías.

#### 1.4.6.- La temática.

Las moaxajas al igual que las jarchas tratan de varios asunto; de hecho el poeta árabe o hebreo podía basarse en la temática de la jarcha para construir la moaxaja. Por esta razón los motivos que puedan originar dichas composiciones serán parecidos a los que puedan tener las jarchas, se podría decir que los temas son iguales, lo cual sería coherente; si los poetas utilizaban una cancioncilla para construir una moaxaja, evidentemente la base temática se podría variar, tanto en la jarcha como en la moaxaja

---

<sup>38</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.149.

<sup>39</sup> José Ma. Díez Borque, Op. cit., p.295.

encadenándose una con la otra<sup>40</sup>.

Los temas que se puedan presentar en la moaxaja son con base en el amor, donde la mujer con pasión amorosa manifiesta un sufrimiento por la ausencia del ser amado, dicho en otras palabras, "quien ama llora con lágrimas de sangre" o puede conducir su sufrimiento hasta la muerte. Este aspecto ya implicaría otro subtema: el de los mártires de amor<sup>41</sup>.

El asunto de la fortuna sería otro aspecto de la moaxaja, en donde los cambios del Tiempo (de la temporalidad) dentro del amor están llenos de magia, porque la espera de ese tiempo, es decir, la espera del amado se hace eterna, donde los segundos y minutos equivalen a horas<sup>42</sup>. El amado y la mujer caen en el juego de la probabilidad, el hombre por un lado puede regresar o no, pero es más factible que la mujer pueda esperar hasta la eternidad<sup>43</sup>.

Los amantes esperan arduamente su encuentro hasta el amanecer, aquí el término alba, puede significar dicho encuentro o la

---

<sup>40</sup> E. García Gómez, Las jarchas romances..., p.51.

<sup>41</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.16.

<sup>42</sup> El tiempo es un elemento importante dentro de la España musulmana, cabría recordar cualquier tipo de película medieval, en estas el caballero medieval parte de su aldea por su causa bélica, mientras que la mujer enamorada del caballero espera segundos, minutos, horas, días, semanas, meses y hasta años.

<sup>43</sup> La espera del amigo se traduce en lamentos, sufrimientos, gemidos, etc.

despedida de los amantes<sup>44</sup>. El tiempo es el factor que determina la espera, por un lado a que llegue para salir al encuentro de su amado, o en el caso contrario; la mujer no quiere que se aproxime ese tiempo que produce la separación de los amados.

Los amantes quieren conservar la magia que los permanece unidos, no obstante, el alejamiento que produjo el tiempo es solucionado por el Ser sobrenatural, él es el único que puede desentrañar a los amantes, ningún mortal puede escapar de los decretos divinos del amor<sup>45</sup>.

La ley amorosa tiene consecuencias desastrosas para todo aquel que las rompe, aquí el amor se mitifica y se emplea para un ritual mágico-sagrado donde las almas de los amados serán sacrificadas. El que ama esta dispuesto a la humillación, por tanto ha aceptado entrar en un ritual sagrado, y sabe que tendrá que sacrificar su alma.

Los temas no son únicamente enfocados al amor sino a la temática panegírica, el poeta árabe enlaza a un personaje político, a un amigo o un hermano dentro de la moaxaja. Por lo general los panegíricos los hace un poeta con fines personales, por admiración o por elogio a un Ser que considera importante.

---

<sup>44</sup> Cfr. Capítulo 3, La función poética, Nivel léxico-semántico.

<sup>45</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.17.

Otra temática que reflejan las moaxajas son las relacionadas tanto con lo panegírico como con lo amoroso, se podría decir que se trata de una temática mixta<sup>46</sup>, porque la sexualidad, lo erótico, el vino y la religión se conjuntan y entran en esta clasificación. Asimismo, podemos encontrar estos elementos mezclados; una moaxaja puede elogiar los placeres del vino con un sentido erótico que define la jarcha. Desde esta perspectiva se podría señalar un subtema dentro de este grupo: el báquico.

Este último aspecto temático, se encuentra en la embriaguez por el vino; a pesar que las bebidas alcohólicas eran y siguen siendo prohibidas por el islamismo, los árabes de la Península ibérica optaron por los placeres báquicos. El vino es la bebida que conduce al mozárabe al éxtasis de sus sensibilidades eróticas, a su vez es el medio por el cual se conoce a Dios. Las relaciones sexuales eran más placenteras si el cuerpo estaba poseído por el éxtasis de la embriaguez. Los placeres del cuerpo son sagrados para la sociedad musulmana, aunque la mujer árabe por tradición coránica sea más relegada y tratada más despectivamente que la mujer cristiana; la árabe dentro del rito sexual es abierta, en cambio la mujer cristiana es más recatada<sup>47</sup>. Ahora bien, la mujer mozárabe era la parte intermedia entre las dos civilizaciones; la oriental

---

<sup>46</sup> Idem, p.19.

<sup>47</sup> Pierre Guichard, Al-Andalus..., pp.147-148.

y la occidental, una mujer con mayores libertades sexuales que la cristiana, pero con mayor recato que la árabe<sup>48</sup>.

Los temas de la moaxaja se desarrollan con base a la jarcha romance, no obstante, existe una excepción, una vez establecida la forma estrófica de la moaxaja, Avempace realiza una moaxaja imitando la estructura temática de la casida; inicia con un nasib amoroso y finaliza con una madih o panegírico.

#### 1.5.- El zéjel.

El zéjel es una forma poética derivada de la moaxaja, algunos le llaman moaxaja zéjelesca o hijuela de la moaxaja<sup>49</sup>. Un antecedente del zéjel estaría en Ibn Bayya, que intentó unir la música al estilo de los cristianos con la árabe, lo que resultó de este hallazgo musical fue una moaxaja llamada zéjel, que García Gómez descubrió<sup>50</sup>.

Esta nueva forma poética varía en algunos aspectos de la moaxaja, ésta última se construía en una lengua clásica, ya fuera el árabe o el hebreo, el caso del zéjel, se construye en un árabe

---

<sup>48</sup> Idem., p.178.

<sup>49</sup> R. Menéndez Pidal, Op. cit., p.14.

<sup>50</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.165.

dialectal<sup>51</sup>, por lo general en lengua romance, muy parecido a la lengua de la jarcha romance, esta variante poética no tiene las sílabas largas y breves que tiene la poesía estrófica andalusí.

La forma poética, derivada de la moaxaja, nació a principios del siglo XII, de tal manera que no tenía la misma forma clásica de la moaxaja, es decir, esta nueva forma no tenía el cantarcillo que remataba al final de la moaxaja; la jarcha romance. El zéjel tuvo gran esplendor con Ibn Baqi de Córdoba y con el ciego de Tudela, posiblemente por la crisis de la poesía cortesana (la clásica) tras la caída de los taifas y el advenimiento de los almorávides<sup>52</sup>.

Poco después de la invención de Ibn Bayya, aparece un poeta cordobés, también del siglo XII<sup>53</sup>, Ibn Qúzman conocido como el especialista en zéjeles, éste poeta convirtió el género en un auténtico arte, escribe la mayor parte de su obra en dicha forma poética. En realidad se trata de una canción árabe que también se propagó por el mundo latino occidental en su forma única, de zéjel.

El zéjel no tiene el cantarcillo al final de la última estrofa, en cambio, usa formas vulgares en todas las estrofas, mientras que las moaxajas están escritas en árabe clásico, salvo la jarcha romance.

---

<sup>51</sup> Cfr. n. 17 en Menéndez Pidal, Op. cit., p.72.

<sup>52</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.165.

<sup>53</sup> Idem, p.168.

Lo más característico del zéjel es en primer lugar, que está escrito en árabe vulgar y que carece de la jarcha. En cuanto a sus versos, se encuentran con rima uniforme en todas las estrofas (volta o vuelta). También la rima puede ser de un dístico, trístico o cuarteto, que encabeza toda la composición.

Las diferencias y semejanzas entre el zéjel y la moaxaja se podrían señalar; el zéjel y la moaxaja tienen casi el mismo sistema de estrofas - que se utilizaban en Andalucía y se propagaban por el Oriente; el zéjel se encuentra escrito en árabe vulgar en todas sus estrofas y no tiene un estribillo al final de su última estrofa<sup>54</sup>. En cambio, la moaxaja está escrita en árabe o hebreo clásico, excepto la jarcha y con un sistema estrófico riguroso y estricto, en cuanto a las reglas para construirla.

El sistema estrófico del zéjel se compone por una cabeza o markaz y por mudanzas o yuz, en donde la combinación de la rima es la siguiente<sup>55</sup>:

aba (corresponde a la cabeza o markaz) y

ddd (se refiere a las mudanzas u yuz)

en cambio, la moaxaja tiene más divisiones en cada una de sus

---

<sup>54</sup> R. Menéndez Pidal, Op. cit., p.15.

<sup>55</sup> J.M. Díez Borque, Op. cit., p.194.

estrofas, tal como se encuentra explicada en los incisos pasados.

Los zéjeles de Ibn Quzmán se caracterizan porque en su primer qufl da el tono del poeta, que maneja un lenguaje coloquial. Además la atracción de estos zéjeles no estan en sí mismos, sino que parten de la personalidad poética de Ibn Quzmán; radica en su gracia como poeta, por su fama de obsceno y desenfrenado<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.169.

## CAPITULO 2. Las Jarchas. Una poesía lírica.

### 2.1.- Las generalidades.

Las jarchas son consideradas como una expresión lírica de tipo oral que plantea una gran problemática para su estudio:

- las definiciones,
- el origen,
- las ediciones,
- la estructura,
- la tradicionalidad,
- la temática,
- la lengua.

cada uno de estos elementos constituyen el capítulo que serán tratados más adelante.

Por otro lado, antes del descubrimiento de las jarchas, se creyó que la primera manifestación de la literatura española medieval era la épica. A partir del descubrimiento de Stern, sobre unos poemillas escritos en lengua mozárabe<sup>57</sup> que figuraban en moaxajas hebreas.

Las jarchas se convierten en las primeras manifestaciones de la literatura europea, denominandolas lírica primitiva europea,

---

<sup>57</sup> La lengua hablada por los cristianos que vivían en tierras conquistadas por los árabes, y además conservaban la cultura de sus antecesores los visigodos.

además las jarchas antecedieron a las poesías de Guillermo IX<sup>58</sup>, que se habían considerado como las primeras expresiones líricas de la literatura europea.

## 2.2.- Las definiciones.

La definición que se le pueda dar a la jarcha no es única, ya que los investigadores que se han dedicado a los estudios medievales (y en particular, a las jarchas) se han enfrentado con la misma problemática que guardan las jarchas; su lengua. Desde el comienzo del estudio de las jarchas, las traducciones e investigaciones, en general, han ido evolucionando de acuerdo con el momento y con el material existente en la época de estudio<sup>59</sup>.

En el mundo actual se tiene la ventaja sobre los medios de comunicación así como el acceso a la bibliografía correspondiente a las jarchas, aunque existen sus limitaciones en su búsqueda y en su estudio; por la sencillez aparente de unas cancioncillas de amigo y por las variadas definiciones de los que se han dedicado al

---

<sup>58</sup> El conde Poitiers y duque de Aquitania. Vease Dámaso Alonso, Primavera temprana de la literatura europea, p.13.

<sup>59</sup> Es sorprendente la vigencia de las jarchas en una época ya no modernista, ni contemporánea, sino tecnócrata e industrializada, lo cual cambia la visión del mundo que se tenía durante la Edad Media, muy diferente de la que se tiene a finales del siglo XX.

estudio de las jarchas.

M. Menéndez y Pelayo, R. Menéndez Pidal, S.M. Stern, J.M. Millás Villacrosa, P. Dronke, Margit Frenk, Alín, Solà-Solé, Jones, García Gómez, D. Alonso, J. Ribera, Rubiera Mata<sup>60</sup> y otros muchos más forman los estudios que se han realizado sobre las jarchas, desde las perspectivas hebreas y árabes.

En 1948 sale a la luz del mundo literario, la publicación de veinte estribillos o finidas en romance hispánico, que remataban otras tantas composiciones hebreas de los siglos XI al XIII, por Stern en la revista Al-Andalus<sup>61</sup>. Las jarchas surgen en una época todavía primitiva de los estudios especializados.

El hallazgo de las jarchas representa (tal como la frase famosa lo indica) "un nuevo día amanece en el campo de la investigación filológica, tanto literaria como lingüística"<sup>62</sup>. No obstante, existen estudios anteriores al de Stern. Menéndez y Pelayo en su obra de 1894 (La España Moderna), define a las jarchas como "unos versos en romance en un composición hebrea del poeta hispanohebreo Yehudá Haleví"<sup>63</sup>, primer poeta castellano de nombre conocido de los siglos XI-XII.

---

<sup>60</sup> Cfr. sus obras en el aparato bibliográfico.

<sup>61</sup> M.J. Solá-Solé, Op. cit., p.7.

<sup>62</sup> Idem., p.8.

<sup>63</sup> Idem., p.7.

En 1946 Millás Villacrosa publicó en la revista Sefard; "Sobre los más antiguos versos en lengua castellana"<sup>64</sup>, donde propone la siguiente definición: las jarchas son breves composiciones en romance que remataban otros tantos poemas de Yehudá Haleví<sup>65</sup>. Al siguiente año Villacrosa escribe otro artículo, "Yehudá Haleví como poeta y apologista".

El hebraísta Francisco Cantera, en 1952, se dedicó a mejorar las lecturas sobre el estudio de las jarchas, así como a una búsqueda de los códices poéticos<sup>66</sup>, es decir, al descubrimiento de nuevas jarchas hispanohebréas e hispanoárabes. En este mismo año E. García Gómez publicó veinticuatro jarchas romances contenidas en otras composiciones de poetas árabes; moaxajas árabes<sup>67</sup>. Lo interesante de la obra, Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, es que no sólo el autor manifiesta las jarchas romances encontradas en moaxajas de la serie árabe sino también de la hebrea.

J.T. Monroe, en los años de 1974 y 1977) dió a conocer cuatro jarchas más, que al incluir a la que se halla en un zéjel de Ibn

---

<sup>64</sup> Idem., p.8.

<sup>65</sup> Idem., p.7.

<sup>66</sup> Idem., p.9.

<sup>67</sup> Cfr. el prólogo de la primera edición, E. García Gómez, Las jarchas romances...

Quzmán, serían sesenta y cuatro jarchas procedentes de setenta y siete composiciones poéticas (moaxajas)<sup>68</sup>, cantidad superior a las jarchas romances.

Se debe de tomar en cuenta que los descubrimientos de las jarchas halladas en las moaxajas, son menor en cantidad que la moaxaja misma, por la razón de que se trata de estribillos pertenecientes a una lírica popular primitiva, que son unas cancioncillas en función del remate y salida de la moaxaja. Esto significa que una, dos ó más jarchas se pueden encontrar repetidas en diferentes moaxajas.

En general las definiciones que se le han dado a las jarcha parten de una idea estructural de la moaxaja, donde tales cancioncillas son estribillos, salidas, remates, estrofas, etc. van al final de la moaxaja. También se han manejado la idea de las jarchas como la base para elaborar una moaxaja<sup>69</sup>.

### 2.3.- Los orígenes.

El origen de las jarchas es otro de los estudios tan controvertidos, además de su interpretación, para la lírica

---

<sup>68</sup> M.J. Solá-Solé, Op. cit., p.9.

<sup>69</sup> Cfr. aquí mismo El estudio.

medieval española, porque los estudios sobre tal poesía han ido proponiendo una serie de teorías sobre el origen. Algunos estudiosos prefieren la línea europea, hebráica o árabe, como se mencionó anteriormente.

Desde la perspectiva europea, como lo indica M. Frenk, el origen de las jarchas se inclina por la línea europea con la publicación del Minnesänger un Troubadours - de Frings en 1949 - donde el autor propone el origen de la lírica primitiva por medio de la "teoría de los orígenes populares"<sup>70</sup>. No obstante, Dronke hace la referencia (dentro de la línea europea) a las líneas germánica y francesa, y estas a su vez parten durante el Imperio de Carlomagno, específicamente en el 789, fue cuando el emperador publicó un capitular en donde ordenaba:

Ninguna abadesa ose abandonar el convento sin nuestro permiso, ni permita que ninguna de sus monjas déjeles escribir winileodas o enviarlas fuera del convento<sup>71</sup>.

Las winileodas eran las cantigas de amigo que se conocían en esa época, que por lo general eran puestas en boca de la mujer, y también las *frauenlied* eran las canciones germánicas procedentes de

---

<sup>70</sup> M. Frenk, Las jarchas mozárabes..., p.101.

<sup>71</sup> P. Dronke, La lírica en la Edad Media, p.113.

un manuscrito del siglo X<sup>72</sup>. A pesar de los orígenes populares, las primitivas canciones amorosas femeninas germánicas y medievales, (aun con toda su sencillez) se hallan engastadas en un contexto culto. En cambio, en la línea francesa *las chansons de femme*<sup>73</sup>, los elementos narrativos son más característicos que las germánicas. *Las chansons de troile* son el tipo de canciones en donde las mujeres que languidecen por su amado son pecadoras empedernidas, su amor es una actitud inmutable<sup>74</sup>.

Sin embargo, la manifestación más abundante de las canciones femeninas de la Edad Media europea tuvo lugar en el siglo XIII<sup>75</sup>. Ahí tanto los juglares como los poetas cortesanos componían las cantigas d'amigo gallego-portuguesas - composiciones líricas amorosas -, asimismo transformaban las canciones y los temas tradicionales del amor dentro de un ambiente rural<sup>76</sup>. Las jarchas romances en ningún momento expresan el ambiente rural sino el estado interior de la mujer<sup>77</sup>.

La línea hebrea no tiene la prioridad que ha tenido la línea

---

<sup>72</sup> Idem., p.113.

<sup>73</sup> Las canciones amorosas femeninas medievales.

<sup>74</sup> P. Dronke, Op. cit., p.121.

<sup>75</sup> Idem., p.150.

<sup>76</sup> P. Dronke, Op. cit., p.150.

<sup>77</sup> Cfr. el Apéndice 2.

árabe, ya que el supuesto origen de las jarchas romances se relaciona con el creador más importante de la moaxaja, a Yehudá ben Semuel ha-Leví (conocido como Yehudá Haleví), poeta hebreo nacido hacia el año de 1075<sup>78</sup>. Los poetas hebreos de la España medieval no crearon la jarcha ni la moaxaja, sino que a imitación de los árabes<sup>79</sup>, que vivían en el territorio de Al-Andalus, creaban las moaxajas con base en la jarcha romance, los hebreos copiaban las formas poéticas de los árabes con la diferencia que las moaxajas hebreas estaban escritas en el hebreo clásico, mientras que respetaban el lenguaje vulgar de la jarcha<sup>80</sup>.

La línea árabe comprende una amplia esfera ante el origen de las jarchas. Las primeras manifestaciones líricas de la Península Arábiga en un periodo de tiempo anterior al advenimiento del Islam y al nacimiento de Mahoma. Es relevante mencionar que dichas manifestaciones se originaron en la época de la "jahiliya"<sup>81</sup>, donde la literatura árabe medieval es un fenómeno cortesano. La poesía pre-islámica había estado vinculada al poder como elemento

---

<sup>78</sup> R. Menéndez Pidal, Op. cit., p.84.

<sup>79</sup> Cfr. Capítulo 1, La invención.

<sup>80</sup> Lo tenían que respetar porque la jarcha representaba el punto de partida para la creación de la moaxaja. Por consiguiente, la línea hebrea no representa gran importancia al considerar el origen de las jarchas. Además no había un contexto hebreo.

<sup>81</sup> La llamada por los musulmanes, "época de ignorancia".

de propaganda del príncipe, como parte de su prestigio, porque los soberanos del poder de todos los niveles ejercían un mecenazgo sobre los literatos a cambio de que les dedicasen sus poemas o sus libros<sup>82</sup>.

La casida (qasida) es el tipo de poesía preislámica cantada por los beduinos del desierto arábigo, cuya transmisión parte de un carácter oral. Durante los siglos VIII - IX se consideraba que la casida, además de su rima y métrica, tenía una estructura temática fija, compuesta por tres partes<sup>83</sup>:

a) Primera parte - nasib: elegía amorosa donde el poeta recordaba sus amores, siempre frustrados ante los restos que había dejado la acampada de la tribu de su amada.

b) Segunda parte - rahil: el poeta describe su viaje o el deambular por las zonas desérticas de Arabia, con minuciosa descripción de su montura, caballo o camello, especialmente de los camellos, por consiguiente este tipo de poesía se le llama "de camello".

---

<sup>82</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.44.

<sup>83</sup> Idem., p.71.

c) Tercera parte - madih: es el elogio al personaje al que la casida iba dedicada o bien, era por lo contrario una hiya o sátira, contra los enemigos personales o tribiales del poeta.

Las casidas representan el antecedente de las jarchas, porque reflejan y expresan los sentimientos del árabe beduino, nómada del desierto que sobrevive en un medio físico hostil. El beduino es el autor de la casida y es quien la pone en boca de sus propios labios y al cantarla expresa sus sentimientos más puros y profundos de una manera natural y sencilla, en ella refleja la relación libre entre los sexos muy distante de la época islámica, en la cual la relación de los sexos contrarios es hasta la fecha rígida, por los preceptos que marca el Corán, no solamente en el vínculo sexual sino la causa de la poesía. En la época preislámica la poesía era hecha y dirigida a una mujer, en cambio con la formación del Islam, la poesía tiene su causa en la Divinidad<sup>64</sup>.

En la corte de Al-Andalus llegan las formas de las casidas en el siglo VIII porque la lengua beduina<sup>65</sup>, rica en material sobre la vida del desierto, pero desprovista de términos de civilización y de vocablos abstractos, se transformó en la "lengua perfecta" que

---

<sup>64</sup> Adonis, "Poesía y cultura apoética" en Vuelta, p.24.

<sup>65</sup> Idem., p.24.

no necesita evolucionar. El Islam transformó el árabe en una lengua internacional (de religión) y de civilización. Posteriormente, con la influencia del Norte de la Península Ibérica, la cultura visigoda de los cristianos se mezcla con la del Sur, que conlleva al origen de las jarchas ya por la línea europea ya por la línea árabe. Al igual la lengua fue otro factor que dió origen a ésta poesía<sup>86</sup>.

#### 2.4.- Los descubrimientos

El descubrimiento de las jarchas romances se debe al hallazgo de la moaxaja, la que contiene diferentes estrofas con rimas y métricas, de esta manera última estrofa es la jarcha. Con el descubrimiento que hizo Stern, se dan a conocer veinte poemillas escritos en lengua romance de la Península Arábiga. En realidad los estudiosos de las jarchas no son los descubridores directos de las jarchas, sino de los manuscritos en donde de hallaron las moaxajas - escritas en lengua culta, árabe y hebreo clásico - rematadas con unas cancioncillas<sup>87</sup>.

A partir de los descubrimientos, el manuscrito más común es el

---

<sup>86</sup> L. López-Baralt, Op. cit., p.40.

<sup>87</sup> Los estudiosos de las jarchas manejan la idea que Stern descubrió las jarchas, el hebraísta reveló al mundo veinte cancioncillas en lengua romance.

de Heger, que es el empleado por E. García Gómez. Los códices y manuscritos se refieren al hallazgo de las moaxajas de la serie árabe y hebrea, así como la cantidad de jarchas romances encontradas dentro de las moaxajas.

#### 2.4.1.- Las ediciones.

- Stern en 1948 al publicar "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques" en Al-Andalus, dió a conocer veinte jarchas romances de la serie hebrea y una de la serie árabe<sup>88</sup>.

- En 1952, García Gómez publicó "Veinticuatro jaryas romances en muwassahs árabes" en Al-Andalus y sobre todo en Las jarchas romances de la serie árabe en su marco<sup>89</sup>, ésta última se trata de una edición bilingüe, tanto de la moaxaja como de la jarcha.

- En 1960, la colección de Heger da a conocer cincuenta y tres jarchas en Die bisher veröffentlichten

---

<sup>88</sup> S.M. Stern, Op. cit., p.299.

<sup>89</sup> Cfr. la obra citada de Emilio García Gómez.

Hargas und ihre Deutungen<sup>90</sup>.

- García Gómez, en 1965, vuelve a publicar su jarchas en las que añade dos más, es decir, cincuenta y seis.

- En 1974 y 1977 J.T. Monroe dio a conocer cuatro jarchas más, incluyendo la que se haya en un zejel de Ibn Quzmán, con un total de sesenta y cuatro cancioncillas<sup>91</sup>.

- Solá-Solé en 1990, publica Las jarchas romances y sus moaxajas<sup>92</sup>, en donde presenta, al igual que Monroe, sesenta y cuatro jarchas. Se trata de una edición que hace hincapié en: la lectura a partir del código, la posible enmienda, la probable vocalización y la traducción en el castellano actual.

## 2.5.- El estudio.

Este subapartado comprende el estudio de las jarchas romances

---

<sup>90</sup> Véase M.J. Elbers, Lírica tradicional española, p.183.

<sup>91</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.9.

<sup>92</sup> Cfr. la obra citada de Solá-Solé.

desde diferentes perspectivas, como; estructura, temática, tradicionalidad, lengua.

### 2.5.1.- La estructura.

Las jarchas son por lo general cuartetos (estrofas de cuatro versos) que por un lado son el estribillo de la moaxaja y por otro lado son poemillas independientes a la moaxaja. Esta dualidad que presenta la jarcha ha tenido grandes controversias, ya que se puede inclinar por la parte dependiente o independiente de la jarcha.

Desde el punto de vista estructural ambas posturas mencionadas son válidas: la primera; porque la moaxaja esta formada por cinco estrofas, la quinta y última estrofa (qufl) es la jarcha (salida)<sup>93</sup>. En cuanto a la segunda; la jarcha es la base que tuvieron los poetas árabes y hebreos de Al-Andalus para construir la moaxaja, ellos se basaban en una cancioncilla conocida que estaba puesta en boca de la mujer.

Las cancioncillas de amigo comienzan con una expresión exclamativa dentro de un terreno llano, cuyo tono es desapasionado y sus continuos cortes sintácticos y del sentido le proporciona a la jarcha una autonomía dentro y fuera de la moaxaja. Por esta

---

<sup>93</sup> M.J. Rubiera, Op. cit., p.150.

razón se puede explicar que las jarchas romances se estructuran por lo regular con cuatro versos en forma de una cuarteta, cuyos versos son de tipo ansiosilábico, es decir, con versos de un número desigual de las sílabas<sup>94</sup> como se ve en el siguiente ejemplo:

En romance:

Mew-l-habib enfermo de mew 'amar.

¿Ké no d'estar?

¿Non fes a mibe ke s'a de no legar?<sup>95</sup>

En castellano:

Mi amigo está enfermo de mi amor

¿Cómo no ha de estarlo?

¿Non fes que a mi no se ha de acercar?<sup>96</sup>

De manera visual el lector se puede percatar de la métrica y sílabas desiguales. También los versos riman en el caso de ser versos pares o en ciertos casos, al tratarse de una rima cruzada. No se debe descartar que las jarchas están reforzadas por la prosodia árabe.

---

<sup>94</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.23.

<sup>95</sup> E. García Gomez, Op. cit., p.143.

<sup>96</sup> Idem., p.142.

## 2.5.1.1.- Las rimas.

Las cuartetos están formadas de la siguiente manera<sup>97</sup>:

- por un dístico - o pareado - isosilábico (es la forma métrica antigua).

- un trístico; son las diferentes combinaciones de la rima:

- de tipo monorrimo aaa (común de la poesía popular española),

- de tipo abb,

- y raramente aab.

- también, hay otras combinaciones estróficas<sup>98</sup>:

- la quintilla, la sextina, la septina con rima común y la octava.

Los quifls de la moaxaja rimaban con la jarcha. Generalmente, las palabras en romance eran las que rimaban, en algunas ocasiones

---

<sup>97</sup> J.M. Solá-Solé Op.cit., p.23.

<sup>98</sup> Idem., p.23.

eran las pabras en árabe. Las jarchas presentan una consonancia perfecta e imperfecta<sup>99</sup>, asonancia y una rima al estilo árabe.

- La consonancia perfecta<sup>100</sup> se presenta en las siguientes parejas de palabras:

verey - farey

mibi - al-raqibi

haqqa - saqqa

- La consonancia imperfecta se manifiesta con las voces romances<sup>101</sup>:

mali - demandari

mamma - yana

- La consonancia mixta<sup>102</sup> también se puede dar con el siguiente ejemplo:

hali - lebare

---

<sup>99</sup> Se refiere a la equivalencia acústica.

<sup>100</sup> También es conocida como rima total, en donde coinciden los últimos fonemas.

<sup>101</sup> M. Frenk, Op. cit., p.124.

<sup>102</sup> Idem., p.124.

- La asonancia<sup>103</sup> se puede identificar con el ejemplo correspondiente:

venid - yesid

kawmu - dadlo o darlo (con la primera palabra en árabe y la segunda en romance)

- La asonancia también la hay con parejas mixtas:

En árabe:

al-sarte - qurti

kilma - mana

En romance:

amadore - morire

La rima de consonancia perfecta es la que se presenta en la mayoría de los casos; en el 90%, el resto de los casos son con las rimas ejemplificadas<sup>104</sup>. La rima mixta se encuentra en las jarchas con términos romances y árabes. Cuando la rima se da en los términos orientales [hali] y [bari] rimarían con el romance [lebare] como se ejemplificó en la consonancia mixta. En lo que se refiere al consonantismo imperfecto se explica con los ejemplos de

---

<sup>103</sup> La asonancia se puede encontrar como rima parcial, imperfecta o pobre.

<sup>104</sup> Cfr. el Apéndice 2 y el Análisis de las jarchas, Nivel fónico-fonológico.

homoyoteleuton (que a la manera semítica corresponde a la igualdad de la última consonante y la vocal en la que se apoya, como el término árabe [habibi] rima con el romance [albo], o de manera contraria, el romance [vos] rima con el árabe [al-warsij]<sup>105</sup>.

La licencia "e-paragógica"<sup>106</sup> que se había señalado, se toma de la prosodia árabe, se trata de la fluctuación de la rima entre las vocales, especialmente entre [/u/ e /i/] y [/o/ y /u/], rara vez se dan entre [/a/ y /o/] o [/a/ e /i/].

#### 2.5.1.2.- Las sílabas.

Los tipos de versos que se encuentran en las jarchas, son comúnmente los hexasílabos - de seis sílabas - aunque también los hay de cinco, siete y ocho sílabas (pentasílabos, heptasílabos y octosílabos. Los tipos de sílabas que no son tan frecuentes son de tres, once y dieciseis<sup>107</sup>.

#### 2.5.1.3.- La versificación.

En la mayor parte de las jarchas se encuentran versos

---

<sup>105</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.25.

<sup>106</sup> Idem., p.33.

<sup>107</sup> Cfr. Capítulo 3, el Análisis.

paroxítonos (llanos) que se prestan para ser recitados o cantados por un personaje, la mujer pone en sus labios un canto amoroso, donde su naturaleza paroxítona es frecuente con la vocal paragógica e/i ( se trata de una licencia de la prosodia árabe)<sup>108</sup>.

#### 2.5.2.- La temática.

El principal aspecto por el cual se puede aproximar al estudio y noción de las jarchas es por su temática, éstas se reconocen porque son unas cancioncillas de amor, cantigas de amigo, canciones amorosas femeninas, poemillas amorosos, etc, y así podemos encontrar una serie de expresiones relacionadas con los temas que tratan las jarchas. De hecho la temática es la parte que más se conoce, además de ser la poesía popular de Al-Andalus.

Los temas que poseen las jarchas no surgieron de la Península Ibérica ni de una razón meramente literaria, sino del aspecto histórico literario de la Arabia musulmana. En principio, se sabe el origen árabe de las jarchas, desde la casida que construía el beduino nómada del desierto árabe<sup>109</sup>. Cuando surgió el Islam en el 622 d.C, el mundo árabe se convirtió en el de la modernidad,

---

<sup>108</sup> Cfr. n 50.

<sup>109</sup> Gerald Brenan, Historia de la literatura española, p. 48.

donde la ignorancia había desaparecido. No obstante, cuando el Imperio arábigo musulmán tuvo como primera capital Medina se forma el primer Califato, en el siglo VII. La vida política adquiere un papel muy importante frente a la idea de poder no desde la perspectiva espiritual o divina sino desde el punto de vista del poder económico y político<sup>110</sup>. Se comienza con auge el obtener el poder para dominar el mundo, ante la posesión del poder es evidente que hayan surgido rivalidades políticas basándose en la supuesta idea de que todos eran los sucesores del profeta Mahoma. Se sabe que posteriormente, a raíz de los conflictos que se ocasionaron en Medina por el Califato, los Omeya trasladan la capital a Damasco, donde establecen el mejor Califato (los califas supieron aprovechar las tradiciones administrativas del Imperio Bizantino a partir del siglo VIII), ahí los Omeyas volvieron a tener conflictos políticos porque la familia de los Abbasies querían el califato de los Omeya a toda costa, por la razón que los Abbasies consideraban al Califato como una usurpación, ya que ellos al ser descendientes de 'Alí se consideraban con el derecho legítimo de ser los primeros califas, poder que

---

<sup>110</sup> Se inicia con auge el obtener el poder para dominar el mundo ante la posesión del poder, es evidente que hayan surgido rivalidades políticas basándose en la supuesta idea, que todos eran los descendiente del profeta Mahoma.

lograron obtener para dominar el mundo árabe<sup>111</sup>.

Es relevante señalar que el triunfo del califato de los Omeya<sup>112</sup> tuvo como consecuencia ocho siglos de convivencia pacífica, hasta el año de 1492 que fueron expulsados los infieles del territorio cristiano, ya que los Reyes Católicos concluyeron con el plan de Reconquista, que se había iniciado en el Norte de la Península con Pelayo.

Todo el aspecto histórico es importante para conocer a fondo la temática de las jarchas, porque de esa manera se puede saber que los temas no se originaron del todo en Al-Andalus, sino que llegaron a la Península por la cultura de los Omeya, ellos provenían de los bereberes, tribu que se formó en el desierto, por consiguiente, cuando surge el Califato Omeya en Damasco, se sabe de esta familia que eran amantes de la vida del desierto - por su origen nómada - se consideraban como unos beduinos aristócratas<sup>113</sup>.

Los Omeya fueron quienes construyeron las casidas en ellas se reflejan el sentido de la vida que estaba en el amor y en la poesía. Llega a Hispania, y ahí se la cultura visigoda y árabe se

---

<sup>111</sup> E. García Gómez, Poemas arabigoandaluces, p.14.

<sup>112</sup> Los Omeya fueron los que lograron entrar a la Península Ibérica en julio del 711.

<sup>113</sup> E. García Gómez, Op. cit., pp.13-14.

mezclan. Por otro lado cuando se establece el Islam, la poesía pierde su razón de existir. En primer instancia Allah representa la verdad de la palabra. En segundo lugar, cuando el califato de los omeya pasa a manos de los Abbasíes se pierde esa razón de existir de la poesía que tanto cultivaban los Omeya<sup>114</sup>. La familia de los Abbasíes eran los despotas del Antiguo Oriente, se consideraban que poseían la autoridad del mundo; se pierden los poetas que aman la vida y el amor<sup>115</sup>.

La poesía del mundo moderno árabe cambia completamente porque ya no es una la amada, la beduina libre y llena de arena sino el placer por tener muchas mujeres en el harem. De aquí que surgan los temas báquicos, del vino, de las esclavas y del amor; donde no se describe el mundo exterior que reflejan las casidas sino el mundo interior del poeta. Estos temas también llegan a España, ahí se mezclan con la poesía de los omeya, el amor con el erotismo; estos a su vez se amalgaman con el mundo cristiano, cuyas mujeres son sumisas, recatadas y serias, muy a diferencia de las mujeres árabes acostumbradas al harem<sup>116</sup>, a los cantos, a los bailes, etc. En la

---

<sup>114</sup> Idem., p.14.

<sup>115</sup> Idem., pp.14-15.

<sup>116</sup> Véase la Introducción de E. García Gómez en Ibn Hazm, El collar de la paloma.

medida que los mudejares<sup>117</sup> van delimitando su territorio, como lo fue el sur de la península, Al-Andalus, ahí se concentran se le quita en este territorio las costumbres de Arabia, sin embargo, la convivencia con judíos y cristianos, facilita el nacimiento de una fusión cultural llamada mozárbe, en la que surge una mujer cristiana que vive en un territorio de dominación árabe, y convive con el hombre árabe, esta mujer mezclando su cristianismo con el islamismo, así como se va adaptando a la vida árabe<sup>118</sup>. Esta mujer es la que canta las jarchas porque son cancioncillas para ponerse en labios de ella. Se trata de la mujer bilingüe que conoce el árabe y el latín, ya que las jarchas se cantan en lengua romance.

La temática que reflejan las jarchas se expresa en el plano del Yo, en donde los sentimientos, angustias, lamentos, temores, son los elementos que indican el lirismo más profundo de la mujer hacia el habib<sup>119</sup>.

Los temas de las jarchas son líricos, se tratan de poemas de una muchacha enamorada, en la cual se complican sus sentimientos. También se tratan del desconsuelo por la ausencia del amigo; una

---

<sup>117</sup> Ellos eran los árabes en tierras de cristianos.

<sup>118</sup> Sobre el papel que jugó la mujer en Al-Andalus, véase P. Guichard, Op. cit.

<sup>119</sup> Se trata de un amigo, cuya relación no es fraternal ni espiritual sino física.

Ausencia que se transforma en la causa del mortal sufrimiento, que a su vez recae en el Tiempo por ser el elemento causante de la separación.

La temática que reflejan las jarchas, además de la clasificación propuesta anteriormente en el capítulo pasado, se puede dividir los temas de la siguiente manera<sup>120</sup>:

- De angustia: son las lamentaciones del amor femenino parecidas al de las cantigas d'amigo galaico-portuguesas y a los villancicos castellanos (por su temática y extensión). Se trata de un lirismo virginal, puro, y gozoso, que se podría subdividir en dos tipos de emisores:

- Directo: Es cuando la jarcha va dirigida a un confidente, ya sea la madre, hermana o amiga, por lo general va dirigida a la madre.

- Indirecto: Se da cuando la dedicación de la

---

<sup>120</sup> M. Frenk, Op. cit., pp.114-122 y Solá-Solé, Op. cit., pp.19-22.

jarcha es para el amado, se manifiesta cuando la mujer le dirige a la madre su mensaje: sentimiento por la "ausencia del amado".

Las jarchas son "cancioncillas de amigo" donde la enamorada se muestra: con un amor triste o alegre, con tal postura, que ella pone las condiciones para el acto amoroso.

- El Yo: Es el lugar más privado y cerrado de los sentimientos de la mujer. También, es el lugar en donde se presenta la acción del poema; todo ocurre dentro de ella, nunca se presenta una situación exterior, siempre es interior. Este tema del Yo marca una clara diferencia entre las jarchas, las cantigas de amigo y los villancicos amorosos; las jarchas tratan sobre los temas mencionados, mientras que las cantigas de amigo y los villancicos tratan sobre temas exteriores: de la naturaleza. Inclusive se podría decir que las jarchas respecto a las cantigas de amigo y a los villancicos son de características urbanas (tal como lo marca la procedencia de los temas), así las cantigas y los villancicos poseen características rurales.

Este tema refleja lo tangible de los sentimientos amorosos, es decir, el Yo que habla sobre ese lugar cerrado, secreto e íntimo, lo que expresa su recinto es sobre la espera del espacio y del tiempo; la espera del espacio a donde llegará el amado y la espera del tiempo del momento en que llegue el encuentro de los amantes.

- El apasionamiento: representa el aspecto psicológico de los personajes dado por el estilo de las cancioncillas, por las continuas repeticiones de los sentimientos así como por la ferviente pasión expresada por la mujer. Es precisamente en este tema, la parte que refleja la personalidad de la mujer mozárabe; una mujer fuera del recato, del estado reprimido por la sociedad y de la sumisión ante las prácticas erótico-sexuales.

- Del placer: En este tema corresponde hablar sobre el amor humano y del amor divino, que antiguamente la poesía del amor humano había servido a los místicos del Islam como a los de otras culturas para usarla "a lo divino", es decir, para poder expresar el inefable tránsito del alma hacia el amor de Dios con las humanas

palabras del amor terrenal. Aquí las jarchas como poesías eróticas están en función del amor divino, esto significa que el placer de las prácticas sexuales alcanza un nivel espiritual, donde dicho placer, no es por una causa carnal en su totalidad, sino que el Hombre es el vínculo para expresar el amor divino.

- Lo panegírico: es la alabanza que se le hace a una persona o cosa dentro de las jarchas. Este tema lo llega a cantar el Ser masculino, no por la ausencia de la amada sino por la muerte de algún familiar o bien para elogiar a un personaje importante.

Dentro de este tema se puede considerar como algo panegírico la alabanza que la mujer hace al amado. En esta misma línea, los temas báquicos entrarían dentro de esta clasificación; porque la finalidad es expresar a través de la embriaguez mística una alabanza del amor divino. Los placeres del vino conllevan a una elevación del espíritu para concebir el acto sexual con un erotismo y éxtasis del sentimiento más sagrado, en cambio, para los cristianos de la España medieval representó el acto más profano. En cuanto a los hebreos tenían la misma concepción y expresión del amor; una

alabanza al amor divino por medio del amor humano.

### 2.5.3.- La tradicionalidad.

La tradicionalidad es otro de los puntos de vista por el cual las jarchas pueden ser estudiadas. Este índice será con base en las teorías de la lírica tradicional, propuestas por R. Menéndez Pidal, ya que él fue uno de los grandes estudiosos que afirma sobre la tradicionalidad de las jarchas, que se tratan de una lírica o poesía de tipo tradicional<sup>121</sup>.

Los elementos esenciales y característicos de tipo tradicional que poseen las jarchas, es la tradición oral carente de una tradición escrita. La oralidad representa el tipo de transmisión que se llevó a cabo en la España musulmana de la época medieval. Por esta razón las jarchas son versos para ser cantados o recitados, siempre y cuando fueran puestos en boca de la mujer, lo cual implica una costumbre y tradición entre la vida del pueblo.

No se debe de descartar que la convivencia de cristianos, árabes y judíos es el factor decisivo en el desarrollo de la cultura hispánica. El convivio entre tres culturas diferentes representa la pauta de la preservación de una lírica hispánica, porque la expresión de valores universales (los sentimientos: amor,

---

<sup>121</sup> J.M. Díez Borque, Op. cit., p.290.

tristeza, alegría, desengaño, etc.) en casi todas las civilizaciones y sociedades es a través del canto o de la poesía, cuya transmisión es de tipo oral.

En el caso de las jarchas se trata de una lírica producida por el pueblo; a lo que se le denomina lírica popular. Conviene señalar que el término de lírica popular ha quedado sustituido por el de lírica tradicional o de tipo tradicional a partir del siglo XIX<sup>122</sup>.

El aspecto de la tradicionalidad de las jarchas, según Menéndez Pidal, parte de su teoría tradicionalista, en la que plantea que en dicha poesía no se puede tener en cuenta el valor individual de la creación literaria<sup>123</sup>. La explicación ante tal teoría radica en la época de producción literaria de las jarchas, es decir, que su producción se llevó a cabo en un momento donde, por tradición, el anonimato era el principal instrumento de la manifestación lírica. Este aspecto se refleja en las jarchas, en particular por los poetas de las moaxajas; ellos creaban estas últimas con base en una jarcha que fuera conocida y de otro poeta. Lo difícil es saber quiénes fueron (individualmente) los autores de las jarchas.

La tradición oral y el anonimato dificulta el estudio de la

---

<sup>122</sup> R. Menéndez Pidal, Op. cit., p.66.

<sup>123</sup> Idem., p.65.

jarcha porque las variaciones que se le puedan dar a las jarchas son infinitas. Los estudios que se han hecho hasta la fecha sobre este tipo de poesía ha sido por los descubrimientos de los manuscritos. En cuanto al anonimato era muy común en esta época entre los árabes y hebreos; a los primeros no les interesaba mantener sus poesías dentro de una tradición escrita, simplemente les interesaba expresar sus sentimientos a través de la poesía<sup>124</sup>. Como se mencionó anteriormente, los árabes tenían por costumbre tomar una jarcha para construir su moaxaja, por esta razón se encuentran las mismas jarchas en diferentes moaxajas. En cuanto a los hebreos, ellos sólo siguieron los pasos de los árabes; imitaban las formas árabes (tal como se verá en el siguiente índice) que indican los manuscritos, escritos en una lengua romanceada y vulgar, un lenguaje popular.

Desde otra perspectiva el estilo de las jarchas es de tipo popular porque se trata de una producción ya sea culta o inculta del poeta, se convierte en tradicional porque en las jarchas perdura una extensa popularidad o fama en boca del pueblo<sup>125</sup>.

La tradicionalidad de las jarchas también se explica en los términos de sus temas, ya que se trataban de cancioncillas de amigo

---

<sup>124</sup> Aquí destacaría la influencia de los Omeya; en particular de la vida del beduino.

<sup>125</sup> M.J. Elbers, Op. cit., pp.8-9.

puestas en boca de una muchacha enamorada. Por costumbre la mujer expresaba lamentaciones por la ausencia del amado, tal como las cantigas de amigo y los villancicos amorosos. En el caso, de otro de los temas de la jarcha, como el báquico, erótico, amoroso, etc. se incertan en la tradicionalidad, por la costumbre que se hizo el practicar un ritual mágico-sagrado.

El aspecto que trata Stern sobre la tradicionalidad, en su artículo de Al-Andalus<sup>126</sup>, es interesante porque la jarcha queda en un nivel de un lirismo primitivo, que parte de la antología de Ibn Saná al-Mulk, en donde el poeta egipcio del siglo XIII, explica lo que una jarcha debe contener<sup>127</sup>:

- Versos puestos en boca de otro que no sea el poeta, preferentemente una mujer que canta, o también una paloma enramada o un objeto inanimado;
- los versos deben estar enlazados con el asunto del poema mediante la primera parte de la última estrofa...
- La jarcha debe estar compuesta en estilo callejero, en lenguaje vulgar, tal vez desatinado, como el de un niño o un borracho, o bien estar en

---

<sup>126</sup> Véase S.M. Stern, Op. cit.

<sup>127</sup> Idem, p.303.

lengua aljamiada, pero siempre incorrecta, etc.

En general, la tradicionalidad es el aspecto característico de las jarchas, el cual tiene por naturaleza el tipo de transmisión oral, cuya finalidad es el de cambiar, añadir u omitir palabras, versos o estrofas enteras; dado por la influencia musical de un mismo poema. Asimismo el sistema de comunicación entraría dentro del aspecto de la tradición, desde la perspectiva de la mujer que pone en boca una cancioncilla, se explica como la relación emisor-mujer pone en sus labios un mensaje amoroso cuyo receptor es la madre quien tan solo escucha.

#### 2.5.4.- La lengua

El lenguaje es otro de los elementos importantes para el estudio de las jarchas. Cuando se descubrieron dichas poesías en los manuscritos, los investigadores se dieron cuenta que estaban escritas en una lengua distinta al resto de la moaxaja que estaba escrita en hebreo, tal como lo indica Stern. Inclusive se trataba de un hebreo clásico, refinado y culto. Más adelante con la publicación de la obra de García Gómez, se encuentran, al igual que en los demás manuscritos, una serie de jarchas en lengua romance encontradas dentro de las moaxajas escritas en árabe culto y

clásico. En cambio todas las jarchas que se hallaron en ambas series de moaxajas estaban escritas en una lengua, más que romance, callejera, tradicional, en pocas palabras hablada por el pueblo. No se trata de cualquier pueblo, se trata de la una sociedad cuyo territorio se divide dos regiones: Norte y Sur.

Antes de la conquista árabe en la península ibérica, la España medieval adoptó como lengua oficial el latín, regida por el Imperio visigodo que tuvo su gran influencia no sólo germánica sino latina (por Italia y Galia). Es por esta razón que podemos encontrar en nuestra lengua actual palabras de origen germánico (así como los nombres propios; Ramiro, Rosendo, Gonzalo, etc.)<sup>128</sup>.

En el 711 cuando los árabes irrumpieron en la Península, el latín clásico estaba en una etapa de decadencia, donde el latín vulgar comenzó a tener auge por la ley del menor esfuerzo, si a esto le añadimos la conquista pacífica por parte de los árabes a nivel cultural, entonces la lengua árabe la aprendieron los cristianos peninsulares. El que los hebreos hayan permanecido en la península no tuvo grandes repercusiones en la lengua. Los judíos por imitación de los árabes tomaban las jarchas romances para construir la moaxaja, aunque fuera en hebreo<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> R. Ménéndez Pidal, Manual de gramática histórica española, pp.19-20.

<sup>129</sup> Cfr. Capítulo 1, La invención.

La lengua romance es también conocida como lengua mozárabe o aljamiada. En lo que respecta a la lengua mozárabe, se ha ido mencionando que se trata de una forma de comunicación convencional para una nueva sociedad que entiende tanto el árabe como la lengua romance; se trata de una sociedad que acepta las convencionalidades de una lengua mezclada y que no solamente la entiende sino la reproduce con fines comunicativos. La sociedad mozárabe tiene una gran carga de herencia árabe, en la cual el canto y la poesía es el medio para comunicar los sentimientos y los pensamientos del hombre, por otro lado son el reflejo del pueblo, porque en realidad se trata del *vox populi*.

La manera para comunicar algo es a través de la palabra, pero de una palabra que al escuchar su combinación de sonidos es como el "chant de une colombe dans les rameaux"<sup>130</sup>. No obstante, desde la perspectiva del castellano, el mozárabe o el lenguaje de las jarchas es una lengua arcaizante, que se quedó estancado, que dejó de evolucionar, por esto se dice que las jarchas son una lírica primitiva, no solo por su preexistencia con respecto a las cantigas de amigo, sino a su lengua misma. Si a este problema se le ve desde la perspectiva de otra lengua romance como el portugués o el italiano, el mozárabe dejaría de ser arcaizante, tal como el siguiente ejemplo:

---

<sup>130</sup> S.M. Stern, Op. cit., p.303.

La lengua romance:

¿Qué fareyo, ou que serad de mibi?

Habibi

non te tuelgas de mibi<sup>131</sup>.

La traducción:

¿Qué haré, o que será de mi?

Querido mío,

no te apartes de mi.

En el caso de la expresión interrogativa "¿Qué fareyo...?" corresponde al [Qué farei] del portugués, mientras que para los italianos el mozárabe es comprensible; como el caso de la palabra mozárabe [bechare] corresponde al término italiano [baciare], que en castellano significa [besar], o bien el mozárabe [fache] equivale al italiano [faccia] correspondiente al término semiculto [faz] y actualmente a la forma vulgar [cara]<sup>132</sup>.

El estudio de la lengua romance ha tenido grandes conflictos desde la perspectiva de la interpretación, porque en realidad más

---

<sup>131</sup> Antonio Alatorre, Los 1,001 años de la lengua española, p.89.

<sup>132</sup> Idem., p.89.

que una traducción de los manuscritos, los estudiosos han tenido que hacer desciframientos a los textos escritos en un lenguaje aljamiado.

A lo largo de la investigación se ha mencionado infinidad de veces que "las jarchas son cancioncillas de amigo puestas en boca de una muchacha enamorada, y con su descubrimiento, además de lo mencionado, son estribillos escritos en una lengua romance o aljamiada. Esto último es la forma escrita en lengua vulgar con caracteres árabes o hebreos, a esta forma aljamiada también se le llama la "trasliteración"; se refiere a la traslación de los caracteres árabes o hebreos a nuestro alfabeto, o bien, es la representación de sonidos de una lengua con los signos alfabéticos de otras. Según Antonio Alatorre la transliteración no siempre es segura<sup>133</sup>, inclusive la interpretación - a nivel de la lengua - de la jarchas no es del todo segura porque los intérpretes de su lengua romance han creído entenderla, con el siguiente ejemplo se puede notar las diferentes interpretaciones de una misma jarcha<sup>134</sup>:

bnyd lpskh 'dywn sn'lh

km knd mw qrgwn pwr'lh

h(s/m)rnd mw qrgwn pwrlyw

---

<sup>133</sup> A. Alatorre, Op. cit., p.89.

<sup>134</sup> M.J. Elbers, Op.cit., 47.

La transcripción (versión de Menéndez y Pelayo):

Venit la fesca iuvençennillo  
¿Quem conde meu coragion feryllo?

La traducción:

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

La transcripción (versión de García Gómez):

Vénid la Pasca, ay, aún sin ellu,  
laçrando meu coragún por ellu.

La traducción:

Viene la Pascua, ay, aún sin él,  
lacerando mi corazón por él.

Además de las dificultades que han tenido los estudiosos y que se tiene para interpretar directamente las jarchas, no se excluye que el uso del romance en estas cancioncillas sea el factor que se le pueda considerar a la jarcha como derivada de las canciones

mozárabes, esto no significa que la lengua sea el elemento único que pueda demostrar la existencia de las canciones mozárabes.

Para concluir con este capítulo, cabe señalar las ediciones más relevantes que han tratado algún aspecto de la lengua:

- En 1953 Stern ofrece material para el estudio de las jarchas, sin embargo no le dió tanta importancia al aspecto de la interpretación del romance.

- Klaus Heger, en su edición Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen, Tübingen, de 1960, dedica su investigación en torno al texto de las jarchas, es decir, al estudio de éstas en sí mismas; también, el autor muestra el texto original de las jarchas, en sus caracteres originales y en transliteración, en general da todas las transcripciones intentadas y traducciones hasta ese momento, lo cual años más tarde García Gómez se basó en la edición de Heger para la publicación de su texto bilingüe.

- En 1965, García Gómez edita su edición bilingüe de las moaxajas con jarcha romance. Lo importante de esta edición es que las jarchas aparecen transliteradas (hasta cierto punto vocalizadas), transcritas y traducidas por el autor (Ver la primer jarcha de la Antología).

El aspecto de la lengua es la parte más compleja para el estudio de las jarchas; por el problema de la aljama de la combinación de lenguas orientales - hebrea y árabe - con el latín occidental, implica un desconocimiento de la lengua originada por la mezcla de ambas culturas. Lo ideal es el de tener conocimientos del árabe y el hebreo para tener la certeza que los textos realmente tengan la interpretación del lenguaje, lo más aproximado a la versión en romance. Sin embargo, por la gran documentación que plasman los estudiosos en sus textos, no es necesario tener el conocimiento de las lenguas orientales.

## Capítulo 3. LAS JARCHAS. UNA INTERPRETACION.

### 3.1.- El procedimiento.

Este capítulo esta dedicado a la propuesta que se tiene para aproximarse a la interpretación de las jarchas, por tanto, se tiene como objetivo desarrollar cada una de las partes integradoras de la Interpretación.

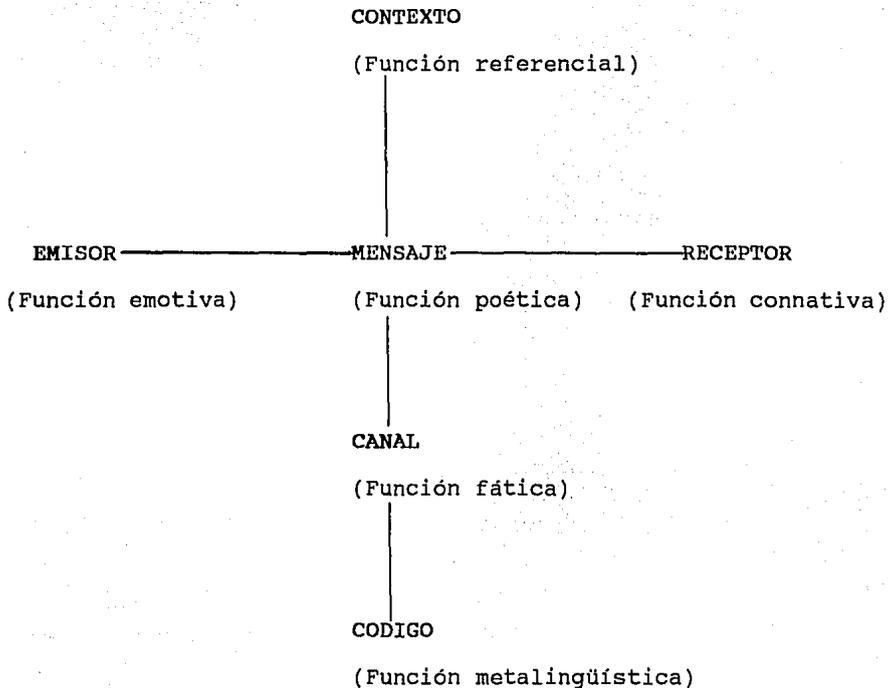
La propuesta consiste en emplear el modelo de Interpretación de Umberto Eco, que requiere de la comprensión previa de cualquier obra que se quiera analizar. El tipo de análisis que se llevará a cabo será: la Teoría de la función comunicativa de Roman Jakobson<sup>135</sup>, estructurada por las funciones de la lengua:

- La función referencial,
- La función emotiva,
- La función conativa,
- La función fática,
- La función metalingüística,
- La función poética.

---

<sup>135</sup> Quien afirma que la poesía como cualquier otro mensaje verbal está compuesto de una serie de funciones de cada uno de los factores de la comunicación. Laura Trejo, Análisis retórico de una figura retórica, p.11.

Dichas funciones se esquematizan de la siguiente manera:



En cuanto al modelo de Interpretación, Eco se basa en los limitantes que se tiene al interpretar una obra: el autor - la obra - el lector, que se verá ejemplificado más adelante con las jarchas seleccionadas a analizar e interpretar. El modelo se compone de la siguiente manera:

## A.- LA INTERPRETACION COMO BUSQUEDA:

- intentio auctoris
- intentio operis

## B.- LA INTERPRETACION COMO IMPOSICION:

- intentio lectoris.

Ante los diferentes tipos de intenciones el lector adquiere un tipo de visibilidad, en donde su criterio para definir un texto debe estar limitado por la INTENCION DEL AUTOR (intentio auctoris), el cual radica en buscar lo que el autor quería decir. En el caso de las jarchas aunque se trate de autores desconocidos (anónimos) se puede conocer la INTENCION DEL TEXTO (intentio operis), que consiste en buscar lo que el texto dice; y la INTENCION DEL LECTOR (intentio lectoris), consiste en buscar lo que el receptor-lector encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación, deseos, pulsiones, arbitrios, y en general a sus propias impresiones del texto.

Se debe tener presente que para interpretar las jarchas, ante todo se requiere comprender su lectura, dado por el análisis de las diferentes funciones de la comunicación verbal; que a continuación

se explicarán con sus respectivos ejemplos y de manera simultánea, es decir, cuando se trate de una función en particular, primeramente se explicará y posteriormente se analizarán las dos jarchas (panegírica y amorosa).

### 3.1.1- El análisis.

La Función comunicativa, de Roman Jakobson, de acuerdo al esquema anterior: comprende seis factores implicados en la comunicación verbal y son: Contexto, Emisor, Receptor, Canal, Código y Mensaje; cada uno genera, respectivamente las diferentes funciones lingüísticas: Referencial, Emotiva, Connativa, Fática, Metalingüística y Poética. El mismo plan se aplicará al análisis de las jarchas<sup>136</sup>.

#### 3.1.1.1.- LA FUNCION REFERENCIAL

El contexto (o referente) da lugar a la función

---

<sup>136</sup> No importa el orden con el que se comience, lo recomendable es dejar la función poética hasta el final para darle un enlace y continuidad a la interpretación, además de ser ésta, la función más compleja y extensa de todo el análisis.

referencial<sup>137</sup> que se cumple al referirse el lenguaje mismo al objeto de la comunicación lingüística<sup>138</sup> (en este caso las jarchas) al remitirse a una realidad. Esta función se da cuando una obra tiene el propósito de transmitir una información, e identificar mediante palabras que dan referencia a algo, por ejemplo:

La jarcha panegírica:

Ben ya sahhara

Alba q'est kon bel fogore

kand bene bid amore<sup>139</sup>

Esta jarcha tanto en su forma romance (y transliterada) como en sus traducciones<sup>140</sup>, el término sahhara (hechicero, correspondiente al castellano) hace referencia a un hechizo y a un conjuro que no son dadas por las reglas divinas sino por otro ser sobrenatural que posee poderes mágicos. La jarcha se trata de un

---

<sup>137</sup> La función referencial también se puede encontrar como pragmática, práctica, representativa, cognoscitiva, informativa o comunicativa.

<sup>138</sup> Helena Beristáin, Análisis e interpretación del poema lírico, p.23.

<sup>139</sup> Cfr. la Antología.

<sup>140</sup> Cfr. la Función poética.

panégitico con el fin de proporcionar un conjuro a la mujer, para que ésta pueda curar su estado de éxtasis<sup>141</sup>, porque se trata de una causa suprema:

Alba q'est kon bel fogore

Por consiguiente, Alba - la mujer -<sup>142</sup>tiene que creer en el mundo mágico del hechizo para recurrir a sahhara.

La jarcha proporciona una información sobre la visión de un mundo dado por la sociedad mozárabe, porque se trata de un lenguaje completamente callejero y vulgar. Si la jarcha en realidad se tratara, de la visión de tres mundos - árabe, hebreo y cristiano - representaría el mundo de lo profano; todo fiel cree en su Dios y no cree en el hechicero. En este sentido la jarcha satiriza las tres diferentes visiones del mundo.

LA JARCHA AMOROSA:

gar ke fareyo

komo bibreyo

este al-habib esbero bor el morireyo<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Se trata de un éxtasis sexual más no espiritual ni religioso.

<sup>142</sup> Cfr. los Niveles de la Función poética.

<sup>143</sup> Cfr. la Antología.

La jarcha ejemplificada es evidentemente de tipo amoroso, es precisamente la función referencial la que nos indica que se trata de los sentimientos de la mujer, en particular por la desesperación causada por la espera del ser amado:

este al-habib esbero bor el morireyo

Los términos [ke] y [komo] son los indicadores de las preguntas que se formula la mujer así misma, por ello se sabe que se trata de una jarcha perteneciente a la naturaleza propia del hombre; el cuestionamiento sobre su existencia, ante la vida y la muerte, que se soluciona mediante la espera. El lamento de la mujer indica una afirmación de su existencia.

### 3.1.1.2.- LA FUNCION EMOTIVA

La función emotiva esta dada por el emisor, éste es quien transmite los contenidos emotivos de la jarcha, mediante los signos indicadores de la primera persona y de las interjecciones<sup>144</sup>. En ambas jarchas esta función se cumple a partir del momento en que la mujer tiene la intención<sup>145</sup> de expresar sus sentimientos.

---

<sup>144</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.25.

<sup>145</sup> Cfr. la Intención del autor.

## LA JARCHA PANEGIRICA:

Desde el primer verso, la invocación a sahhara tiene su destino en Alba (la mujer), ella quiere un conjuro para saciar el placer amoroso:

Ben ya sahhara

y con esta expresión la alabanza será únicamente para quien la cante.

En cuanto a la primera persona, no se encuentra escrita, está implícita en el sentido de la jarcha: el primer verso se entendería como el [Ven, oh hechicero a mí], el segundo [un alba esta con ardor] corresponde a la expresión [yo estoy con ardor], y el tercero [cuando viene pide amor] concuerda con [cuando viene yo pido amor], de esta manera si habría indicadores de la primera persona.

## LA JARCHA AMOROSA:

Esta jarcha, muy a diferencia de la panegírica, tiene los indicadores de la primera persona, que se pueden identificar inmediatamente en los términos: fareyo, vivreyo, morireyo. El yo es la parte importante de la jarcha, al que el emisor hace hincapié constantemente. Además, la forma de la primera persona cumple una

función poética; el rimar<sup>146</sup>, tal como los términos mencionados.

La función emotiva comprende los sentimientos más profundos de la mujer, los primeros dos versos son los que delimitan la esperanza de la mujer mediante preguntas, mientras que el último verso es la solución; la espera de la muerte, y ésta es el motivo de la vida:

Al amigo espero: por él moriré

### 3.1.1.3.- LA FUNCION CONNATIVA

El receptor es el factor que da lugar a la función connativa<sup>147</sup>, ésta se puede localizar a través de un toque de atención (por el empleo del vocativo y del imperativo) orientado hacia el receptor mismo, con el fin de actuar en él mediante el mensaje, influyendo en su comportamiento<sup>148</sup>. Esto explica que la función connativa va a actuar de manera subjetiva en los diferentes receptores que escucharon las jarchas en su momento de producción, o bien, los que han leído estas poesías.

---

<sup>146</sup> Cfr. el primer Nivel de la Función poética.

<sup>147</sup> También se puede encontrar como apelativa. H. Beristáin, Op. cit., p.25.

<sup>148</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.25.

## LA JARCHA PANEGÍRICA:

Ben ya sahhara

es el primer verso que se encuentra cargado de la función connativa, en primer lugar [Ben] es el término imperativo que llama la atención del lector; [ya] es la expresión vocativa que junto con [sahhara] es el toque de atención hacia el receptor el cual se cumple.

Los últimos versos no atienden a la función comunicativa, excepto [alba] es otra forma de cautivar al receptor, aunque en menor medida que el primer verso. Este último actúa sobre los diferentes receptores, en la época de Al-Andalus los oyentes de la corte se divertían al escuchar el canto, y otros reconocían la letra para unirse al canto<sup>149</sup>.

## LA JARCHA AMOROSA

La función connativa se puede aplicar casi en toda la jarcha, en particular en los dos primeros versos:

gar ke fareyo  
komo bibreyo

---

<sup>149</sup> L. López-Baralt, Op. cit., p.40.

que corresponde a /(Di[me]: ¿qué haré?)/ ¿Cómo viviré)/, [Di] es el imperativo que no sólo toca la atención del receptor sino que lo llama para contestar a las preguntas como propias. Las jarchas siempre se dirige a la confidente, sin embargo, nunca contesta, por lo que cualquier receptor debe mantener su respuesta en silencio, para dejar que la mujer exprese su lamento:

este al-habib esbero bor el morireyo.

#### 3.1.1.4.- LA FUNCION FATICA

El canal es el elemento que da lugar a la función fática de la lengua de las jarchas, se realiza cuando el emisor establece, restablece, interrumpe o prolonga su comunicación con el receptor a través de dicho canal; que es el medio de transmisión del mensaje, y así el emisor pueda establecer un contacto con los elementos de la jarcha.

#### LA JARCHA PANEGÍRICA:

La función fática es aplicable a esta jarcha, la mujer que pone en sus labios el canto panegírico, desde la primer palabra hasta la última establece el canal, por el cual la mujer tiene como

fin mantener un contacto con un ser sobrenatural denominado sahhara.

La jarcha es un conjuro para obtener el amor en un plano fuera del alcance del hombre, por ello la mujer recurre, como última opción, a la invocación de sahhara. El matener el contacto con una fuerza mágica, es propio de las sociedades cuyas creencias e idelogías muestran una amplia apertura al mundo mágico-ritual.

#### LA JARCHA AMOROSA

La aplicación de la función fática se encuentra vinculada con la función connativa, porque la mujer ya no trata de establecer un contacto con la divinidad o con el hechicero, sino con el ser amado, sin embargo, en la jarcha no es posible que la mujer pueda establecer algún tipo de contacto con el habib.

El primer verso es el toque de atención, dirigido a todo receptor que quiera mantener el contacto con la emisora:

gar ke fareyo

Las preguntas formuladas construyen el canal de comunicación, no importa que el mensaje tenga que regresar a la mujer, lo que interesa es el contacto que ella pueda establecer con el amigo.

## 3.1.1.5.- LA FUNCION METALINGÜÍSTICA

El factor código da lugar a la función metalingüística. El código esta constituido tanto por el repertorio de las unidades convencionales que permiten transferir los mensajes de uno a otro sistema de signos, como por las correspondencias dadas entre los sistemas y por las reglas de combinación que hacen posible la transformación de un sistema a otro<sup>150</sup>.

Las jarchas cumplen doblemente esta función, el hallazgo de estas cancioncillas en grafías árabes y hebreas significaron para el autor un repertorio de unidades convencionales propias. El objetivo de la función metalingüística radica en reconocer el lenguaje propio del emisor.

## LA JARCHA PANEGIRICA

En principio, esta jarcha se halló en lengua mozárabe (o romance), a su vez tiene un lenguaje propio, expresado por la mujer. Se trata de un habla popular, completamente callejera y vulgar, diferente del resto de la moaxaja, que siempre se construía en lenguas árabe o hebreo clásicas.

La función metalingüística se puede aplicar en una forma

---

<sup>150</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.26 y cfr. el Apéndice 1.

verbal compleja; la jarcha panegírica, presenta diferentes unidades convencionales en cualquier verso, por ejemplo:

[/k/+a/+n/+d/] + [/b/+e/+n/+e/] +  
 [/b/+i/+d/] + [/a/+m/+o/+r/+e/]

cada uno de los fonemas representa una unidad convencional respecto a otra del alfabeto; cuando se encuentran en combinación con otras se construyen palabras que forman unidades más grandes, y éstas a su vez construyen la jarcha<sup>151</sup>. No obstante, al tratarse de un lenguaje vulgar, la regla de construcción se basa en una manifestación de la lengua despreocupada y llena de libertades, tal como el ejemplo lo indica.

#### LA JARCHA AMOROSA:

El lenguaje de esta jarcha no refleja tanto su aspecto callejero, pero sí representa un habla popular. También la libertad de su construcción se encuentra más limitada, que en la jarcha anterior.

Esta cancioncilla está compuesta por unidades convencionales

---

<sup>151</sup> Cfr. el Nivel de la Función poética.

sencillas, tal como lo es el primer verso:

[ / g / + / a / + / r / ] + [ / k / + / e / ] +  
 [/f/+a/+r/+e/+y/+o/]

para el receptor es muy fácil de memorizar, porque sus unidades convencionales más grandes, dadas por cada verso, se encuentran estructuradas por preguntas y respuestas, que a su vez riman<sup>152</sup>.

#### 3.1.1.6.- LA FUNCION POETICA

El mensaje es el factor que origina la función poética de la lengua, la cual esta orientada hacia la forma concreta de su propia construcción; pone en relieve su estructura<sup>153</sup>, se trata de la función práctica de la lengua. No obstante, el mensaje está compuesto por la lengua poética que esta orientada en el sentido de su propia estructura lingüística, y al igual que la función poética comunica, pero de manera distinta<sup>154</sup>. La misma función poética es el buscador del enigma del lenguaje; cada emisor emplea un lenguaje propio. Debido a la complejidad de la función comunicativa, cada

---

<sup>152</sup> Cfr. el Nivel fónico-fonológico.

<sup>153</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.27.

<sup>154</sup> Las palabras dicen más de lo que expresan.

jarcha se analizará con las versiones seleccionadas, con el fin de comprender su lectura.

La aplicación de la función poética se basa en el desarrollo de los diferentes niveles de la lengua poética<sup>155</sup>:

- Nivel fónico-fonológico
- Nivel morfosintáctico
- Nivel léxico-semántico

#### 3.1.1.6.1.- Nivel fónico-fonológico.

Este nivel se explica a partir de los elementos fónico y fonológico; el primero consiste en la identificación de cada uno de los fonemas (entendidos como sonidos) y la aplicación del esquema métrico-rítmico; y en el segundo se localiza la aliteración de los fonemas (consonantes y vocales) en los pares de palabras que se ejemplificarán más adelante.

Lo fónico:

- La métrica y la rima:

---

<sup>155</sup> H. Beristáin, Op. cit., pp. 31-37.

La jarcha panegírica:

Ben ya sahhara  
 alba q'esta kon bel fogore  
 kand bene bid amore<sup>156</sup>

Ven oh hechicero  
 un alba tiene tan hermoso fulgor  
 cuando viene pide amor<sup>157</sup>

Ven oh hechicero  
 un alba esta con ardor  
 cuando viene pide amor<sup>158</sup>

Jarcha No.1	Rima	Métrica
1 Ben ya sahhara	(a)	[pentasílabo]
2 Alba q'est kon bel fogore	(b)	[nonecasílabo]
3 kand bene bid amore	(b)	[heptasílabo]

---

<sup>156</sup> E. García Gómez, Op. cit., p.131.

<sup>157</sup> Idem., p.130.

<sup>158</sup> J.M. Solá-Solé, Op. cit., p.62.

## Jarcha No.2

- |   |                                  |     |                |
|---|----------------------------------|-----|----------------|
| 1 | Ven oh hechicero                 | (a) | [hexasílabo]   |
| 2 | un alba tiene tan hermoso fulgor | (b) | [dodecasílabo] |
| 3 | cuando viene pide amor           | (b) | [heptasílabo]  |

## Jarcha No.3

- |   |                        |     |               |
|---|------------------------|-----|---------------|
| 1 | Ven oh hechicero       | (a) | [hexasílabo]  |
| 2 | un alba esta con ardor | (b) | [heptasílabo] |
| 3 | cuando viene pide amor | (b) | [heptasílabo] |

La jarcha No.1 tiene una métrica irregular que de acuerdo al principio de equivalencia, no se cumpliría la simetría entre cada verso y todos son asimétricos (el primero con el segundo, éste con el tercero y el primero con el último). La rima es mixta: el segundo verso y el tercero son de rima consonántica perfecta y ambos respecto al primero son asonantes<sup>159</sup>.

La jarcha No.2, al igual que la versión en romance, tiene una métrica irregular, todos sus versos son asimétricos y la rima es la misma, mixta; el segundo y tercer versos son de rima consonántica perfecta, y éstos con respecto al primero son asonantes.

La jarcha No.3 se aproxima a la métrica regular, es irregular, tal como lo comprueba el principio de equivalencia; la simetría no

---

<sup>159</sup> Cfr. el Capítulo 2, La rima.

se verifica; el primer verso es asimétrico respecto a los últimos versos. La rima es la misma que en los casos anteriores.

LA JARCHA PANEGÍRICA:

(gar ke fareyo)  
 komo bibreyo  
 este al-habib esbero por el morireyo

(Di[me]: ¿Qué haré?)  
 ¿Cómo viviré?  
 Al amigo espero: por él moriré

Gar ke fareyo  
 komo bibreyo  
 Est' al-habib esbero  
 bor el moreyo

Dime que he de hacer  
 ¿Cómo he de vivir?  
 A este amigo espero:  
 por él moriré

## Jarcha No.1

## Rima Métrica

- |   |   |                   |
|---|---|-------------------|
| 1 | (gar ke fareyo)                         | (a) [pentasílabo] |
| 2 | komo bibreyo                            | (a) [pentasílabo] |
| 3 | este al-habib esbero bor el morireyo(a) | [tridecasílabo]   |

## Jarcha No.2

- |   |                                |                    |
|---|--------------------------------|--------------------|
| 1 | (Di[me]: ¿Qué haré?)           | (a) [trisílabo]    |
| 2 | ¿Cómo viviré?                  | (a) [pentasílabo]  |
| 3 | Al amigo espero: por él moriré | (a) [endecasílabo] |

## Jarcha No.3

- |   |                     |                   |
|---|---------------------|-------------------|
| 1 | Gar ke fareyo       | (a) [pentasílabo] |
| 2 | komo bibreyo        | (a) [pentasílabo] |
| 3 | Est al-habib esbero | (b) [heptasílabo] |
| 4 | bor el moreyo       | (a) [pentasílabo] |

## Jarcha No.4

- |   |                      |                   |
|---|----------------------|-------------------|
| 1 | Dime que he de hacer | (a) [pentasílabo] |
| 2 | ¿Cómo he de vivir?   | (b) [pentasílabo] |
| 3 | A este amigo espero: | (a) [heptasílabo] |
| 4 | por él moriré        | (b) [pentasílabo] |

La jarcha No.1 tiene una métrica mixta, es casi irregular. Conforme al principio de equivalencia, la simetría en el tercer verso revela que los dos primeros son asimétricos; aunque estos son simétricos respecto a uno con el otro. La rima es monorrima y tiene una consonancia perfecta.

En la jarcha No.2 la métrica es irregular, los versos son asimétricos y la rima es monorrima, presenta una consonancia perfecta.

La jarcha No.3 posee una métrica casi regular, la simetría del tercer verso con respecto a la asimetría de los demás, hace una métrica irregular, aunque tales versos sean simétricos entre ellos. La rima de los versos primero, segundo y cuarto son de consonancia perfecta, mientras que el tercer verso respecto a los demás es imperfecto.

La jarcha No.4 tiene la misma métrica y simetría que la versión en lengua romance, lo que varía es la rima asonántica; el primer verso rima con el tercero [hacer - esper + o] y el segundo rima con el cuarto [vivir - morir + é].

Lo fonológico:

- La aliteración de fonemas y en pares de palabras:

## LA JARCHA PANEGIRICA:

## Jarcha No.1

## - LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	4	1	0	0	0
2	3	3	0	3	0
3	2	3	1	1	0

## - LAS CONSONANTES:

	B	D	F	G	H	K	L	M	N	Q	R	S	T	Y
1	1	0	0	0	2	0	0	0	1	0	1	1	0	1
2	2	0	1	1	0	1	2	0	1	1	1	1	1	0
3	2	2	0	0	0	1	0	1	2	0	1	0	0	0

## - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

La aliteración de esta jarcha en las vocales y consonantes quedó esquematizada, y sirve para encontrar las parejas de palabras en las que se repiten los fonemas, ya sea que se encuentren en el mismo verso, rimados, en una palabra o en la jarcha misma.

## - Las vocales [A], [E] y [O]:

sahhara - alba

Ben - bene

fogore - amore

kon - fogore

amore - fogore

## - Las consonantes [B], [N], [R]:

Ben - alba

Ben - bene

alba - bene

bene - bid

Ben - Kon

kand - bene

fogore - amore

## Jarcha No.2

## - LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	0	3	2	2	0
2	3	3	1	3	3
3	2	3	2	2	1

## - LAS CONSONANTES:

	B	C	CH	D	F	G	H	L	M	N	P	R	S	T	V
1	0	1	1	0	0	0	2	0	0	1	0	1	0	0	1
2	1	0	0	0	1	1	0	2	1	3	0	1	1	2	0
3	0	1	0	2	0	0	0	0	1	2	1	1	0	0	1

## - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

Es interesante observar las diferencias entre una versión transliterada y las traducciones de una misma jarcha:

## - Las vocales [E], [O], [A], [I], [U]:

Ven - hechicero

tiene - hermoso

viene - pide

tiene - viene

oh - hechicero

hechicero - hermoso

fulgor - amor

alba - amor

cuando - amor

viene - hechicero

tiene - viene

## Jarcha No.3

## - LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	0	3	2	2	0
2	4	1	0	2	1
3	2	3	2	2	1

## - LAS CONSONANTES:

	B	C	CH	D	H	L	M	N	P	R	S	T	V
1	0	1	1	0	2	0	0	1	0	1	0	0	1
2	1	0	0	1	0	1	0	1	0	2	1	1	0
3	0	1	0	2	0	0	1	2	1	1	0	0	1

## - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

Esta es otra traducción de la misma jarcha, con esta versión se pueden distinguir las variaciones existentes con los ejemplos anteriores.

## - Las vocales [E], [O], [A], [I]:

Ven - hechicero

viene - pide

Ven - viene

ardor - amor

con - ardor

amor - ardor

alba - amor

viene - pide

### LA JARCHA AMOROSA:

#### Jarcha No.1

#### - LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	2	2	0	1	0
2	0	1	1	3	0
3	2	5	2	4	0

#### - LAS CONSONANTES:

	B	F	G	H	K	L	M	R	S	T	Y
1	0	1	1	0	1	0	0	2	0	0	1
2	2	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1
3	4	0	0	1	0	2	1	4	2	1	1

#### - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

Esta jarcha se encuentra transliterada en dos versiones, las diferencias de aliteración son pocas.

- Las vocales [O], [E], [A], [I]:

fareyo - bibreyo  
 bibreyo - morireyo  
 morireyo - fareyo  
 fareyo - bibreyo  
 morireyo - fareyo  
 ke - este  
 gar - fareyo  
 al - habib  
 bibreyo - morireyo

- Las consonantes [R], [B], [Y]:

gar - fareyo  
 bibreyo - morireyo  
 al-habib - bibreyo  
 fareyo - morireyo

### Jarcha No.2

- LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	1	3	1	0	1
2	0	1	2	2	0
3	2	4	2	3	0

## - LAS CONSONANTES:

	C	D	G	H	L	M	P	Q	R	S
1	0	1	0	1	0	1	0	1	1	0
2	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0
3	0	0	1	0	2	2	1	0	3	1

## - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

## - Las vocales [E], [I], [O]:

Qué - haré

viviré - moriré

haré - espero

Dime - viviré

viviré - moriré

como - amigo

por - espero

moriré - amigo

## - Las consonantes [R], [M]:

haré - viviré

viviré - moriré

Dime - como

amigo - moriré

## Jarcha No.3

## - LAS VOCALES:

	A	E	I	O	U
1	2	2	0	1	0
2	0	1	1	3	0
3	2	3	1	1	0
4	0	2	0	3	0

## - LAS CONSONANTES:

	B	F	G	H	K	L	M	R	S	T	Y
1	0	1	1	0	1	0	0	2	0	0	1
2	2	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1
3	2	0	0	1	0	1	0	1	2	1	0
4	1	0	0	0	0	1	1	3	0	0	1

## - LAS PAREJAS DE PALABRAS:

## - Las vocales [O], [E], [A]:

fareyo - bibreyo

moreyo - fareyo

komo - bibreyo

ke - fareyo

Est - esbero

ke - Est

Gar - fareyo

al - habib

- Las consonantes [R], [B], [Y]:

Gar - fareyo

bibreyo - moreyo

al-habib - bibreyo

fareyo - bibreyo

Jarcha No.4

- LAS VOALES:

	A	E	I	O	U
1	1	5	1	0	1
2	0	2	2	2	0
3	2	4	1	2	0
4	0	2	1	2	0

- LAS CONSONANTES:

	C	D	G	H	L	M	P	Q	R	S	T
1	1	2	0	1	0	1	0	1	1	0	0
2	1	1	0	1	0	1	0	0	1	0	0
3	0	0	1	0	0	1	1	0	1	2	1
4	0	0	0	0	1	1	0	0	2	0	0

- LAS PAREJAS DE PALABRAS:

- Las vocales [E], [O], [I]:

Dime - he

he - de

hacer - [esper + o]

como - amigo

espero - morir

morir - como

vivir - [morir + e]

Dime - amigo

- Las consonantes [R], [M], [D]:

hacer - [esper + o]

vivir - [morir + é]

Dime - como

amigo - moriré

Dime - amigo

Dime - de

3.1.1.6.2.- NIVEL MORFOSINTACTICO

El nivel morfosintáctico consiste en un proceso de semiosis,

a modo que la estrategia radica en la construcción gramatical<sup>160</sup> de cada jarcha a ejemplificar. Es relevante tener presente que cada nivel y el resto de las funciones no se dan aisladamente, siempre se encontrarán subordinadas<sup>161</sup>. Cada una de las jarchas serán vistas desde sus propias construcciones gramaticales, de acuerdo a su posible sentido.

## LA JARCHA PANEGÍRICA

## Jarcha No.1

- |   |                               |   |
|---|-------------------------------|---|
|   | S                             | P |
| 1 | [Ben / ya sahhara             |   |
|   | S                             | P |
| 2 | [Alba / q'est kon bel fogore] |   |
|   | P                             | P |
| 3 | [kand bene / bid amore]       |   |

La aplicación de éste nivel en la jarcha se complicó en el tercer verso, se podría pensar que se trata de un solo predicado con su sujeto (fogore), sin embargo, no concuerda con (bid amore). Para saber cual es el sujeto se tendrán presentes las dos

---

<sup>160</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.31.

<sup>161</sup> Este nivel se da conjuntamente con los demás niveles.

traducciones, y de esta manera encontrar la estructura más aproximada al Sentido Lógico<sup>162</sup>.

## Jarcha No.2

- |   |  |   |
|---|--|---|
|   | S  | P |
| 1 | [Ven / oh hechicero]                     |   |
|   | S  | P |
| 2 | [Un alba / que tiene tan hermoso fulgor] |   |
|   | P  | P |
| 3 | [cuando viene / pide amor]               |   |

## Jarcha No.3

- |   |                            |   |
|---|----------------------------|---|
|   | S                          | P |
| 1 | [Ven / oh hechicero]       |   |
|   | S                          | P |
| 2 | [un alba / esta con ardor] |   |
|   | P                          | P |
| 3 | [cuando viene / pide amor] |   |

La versión de la jarcha en lengua romance tiene la misma estructura que las traducciones;

---

<sup>162</sup> Cfr. aquí mismo el Nivel léxico-semántico y el Sentido Lógico.

- El primer verso goza de autonomía sintáctica; la que se encuentra completamente independiente del resto de la jarcha.
- El segundo verso tiene autonomía sintáctica, dependiente del último verso.
- El tercer verso carece de autonomía sintáctica, desde el verso anterior se muestra una condición para llevar a cabo un conjuro.

De acuerdo a lo mencionado se indagará, sobre el sujeto que concuerde con la mejor estructura o autonomía sintáctica, de la siguiente forma:

- Se tendrán presentes las siglas designadas para los sujetos y para los predicados;

Los posibles sujetos:

- S.1 equivale a [Alba]
- S.2 corresponde [ardor]
- S.3 es a [Alba con ardor]

Los posibles predicados:

- P.1 corresponde a [cuando viene]
- P.2 es a [pide amor]
- P.3 equivale a [cuando viene pide amor]

Las posibles combinaciones:

- Estructuras sencillas;

- |             |             |             |
|-------------|-------------|-------------|
| - S.1 + P.1 | - S.2 + P.1 | - S.3 + P.1 |
| - S.1 + P.2 | - S.2 + P.2 | - S.3 + P.2 |
| - S.1 + P.3 | - S.2 + P.3 | - S.3 + P.3 |

- Estructuras complejas;

- |                             |              |
|-----------------------------|--------------|
| - [S.1 + P.1] + [S.1 + P.2] | No concuerda |
| - [S.1 + P.2] + [S.1 + P.1] | No concuerda |
| - [S.1 + P.3] (Se conserva) | Concuerda    |
| <br>                        |              |
| - [S.2 + P.1] + [S.2 + P.2] | No concuerda |
| - [S.2 + P.2] + [S.2 + P.1] | No concuerda |
| - [S.2 + P.3] (Se conserva) | Concuerda    |
| <br>                        |              |
| - [S.3 + P.1] + [S.3 + P.2] | No concuerda |
| - [S.3 + P.2] + [S.3 + P.1] | No concuerda |
| - [S.3 + P.3] (Se conserva) | Concuerda    |
| <br>                        |              |
| - [S.2 + P.1] + [S.1 + P.2] | Concuerda    |

## - Solución de estructuras;

- [S.1 + P.3]                      Concuerta (regular)
- [S.2 + P.3]                      Concuerta (regular)
- [S.3 + P.3]                      Concuerta (regular)
- [S.2 + P.1] + [S.1 + P.2]      Concuerta<sup>163</sup>

La última solución de las estructuras es la que tiene mayor concordancia conforme a las demás construcciones. La forma verbal de la posible selección concordante sería:

[ S.2    +            P.1    ] + [ S.1 +    P.2    ]  
 [Ardor + cuando viene] + [Alba + pide amor]

## LA JARCHA AMOROSA:

## Jarcha No. 1

	S-P	P	S
1	([gar] / [ke fare / yo])		

	P	S
2	[komo bibre / yo]	

---

<sup>163</sup> Cfr. el Nivel léxico-semántico.



## Jarcha No.4

- |   |                            |     |
|---|----------------------------|-----|
|   | S-P                        | S-P |
| 1 | [Dime] / [qué he de hacer] |     |
|   | S-P                        |     |
| 2 | [¿Cómo he de vivir?]       |     |
|   | S-P                        |     |
| 3 | [Al amigo espero]          |     |
|   | S-P                        |     |
| 4 | [por el moriré]            |     |

Las diferentes estructuras de cada jarcha, tanto en lengua mozárabe como en las traducciones; presentan en sus diferentes enunciandos autonomías sintácticas, de modo que no hubo complicación para identificar el nivel morfosintáctico.

## 3.1.1.6.3.- NIVEL LEXICO-SEMANTICO

Ahora se ha llegado a la última parte de la Función comunicativa y de la poética, además se trata del nivel que prepara al lector a una comprensión de las jarchas, que se concluye en la parte del Sentido Lógico.

En el nivel léxico-semántico se descifra el poema, para

comprender el sentido de las jarchas. Se parte de la naturaleza de las unidades estructurales; de las relaciones de éstas entre sí, de tal manera que se intenta entender qué dice el poema y cómo lo dice<sup>164</sup>. Para saber lo que en realidad comunican las jarchas, se parte de un desciframiento con base en el principio de la denotación y de la connotación, y por las significaciones que se le puedan dar a los poemillas.

**LA JARCHA PANEGIRICA:**

## Jarcha No.1

Ben ya sahhara  
Alba q'est kon bel fogore  
kand bene bid amore

## Jarcha No.2

Ven oh hechicero  
un alba tiene tan hermoso fulgor  
cuando viene pide amor

---

<sup>164</sup> H. Beristáin, Op. cit., p.95.

## Jarcha No.3

Ven oh hechicero  
un alba está con ardor  
cuando viene pide amor

Las jarchas ilustradas tienen palabras que denotan y connotan ideas e imágenes que el lector tiene plena libertad de construir; con el fin de buscar los posibles significados que a continuación se ejemplifican:

- Sahara denota al hechicero, al brujo, al gran mago y a un ser sobrenatural.

- Alba denota el amanecer, el encuentro de los amantes en el amanecer, mientras que connota los significados anteriores y mujer.

- Ardor y fulgor indican resplandor, lo quemante, fervor, calor, brillo, centelleo. La connotación se basa en los términos mencionados y en la palabra: éxtasis.

- Amor significa, el afecto y el placer principalmente. En la connotación se aumenta el término sexo.

Es necesario tener presente cada uno de los términos mencionados para emplearlos en el Sentido Lógico.

JARCHA AMOROSA:

Jarcha No.1

(gar ke fareyo)  
komo bibreyo  
este al-habib esbero bor el morireyo

Jarcha No.2

(Di[me]: ¿Qué haré?)  
¿Cómo viviré?  
Al amigo espero: por el moriré

Jarcha No.3

Gar ke fareyo  
komo bibreyo  
Est al-habib esbero  
bor el moreyo

Jarcha No.4

Dime qué he de hacer  
¿Cómo he de vivir?  
A este amigo espero:  
por él moriré

Las dos versiones de la jarcha amorosa y sus respectivas traducciones comparten las mismas estructuras sintácticas y semánticas, por lo que no se presentan alteraciones en el

significado que se quiera dar. El único inconveniente que se puede detectar es en el del término [habib]; que desde la perspectiva semita, indica mi querido o mi amado. En cambio, con las respectivas traducciones [amigo] denota amistad, cariño hacia una persona, relación fraternal. En la connotación se le aumentaría, amante. En la última parte de éste nivel se comprenderá el sentido del término.

#### 3.1.1.6.3.1.- EL SENTIDO LÓGICO

El sentido lógico de la jarcha panegírica comienza desde su estructura, el problema fue la hacer coincidir el sujeto con los correspondientes predicados, en el último verso. La posible construcción sintáctica que tuvo concordancia, será el material de apoyo para concluir la comprensión de la lectura. La estructura es:

[S.2 + P.1] + [S.1 + P.2]

entendida como:

[ardor + cuando viene] + [alba + pide amor]

Los términos que connotan y denotan otras palabras se emplearán para ampliar el sentido de los esquemas. A los términos, que connotan algo, se le designará signos alfabéticos de acuerdo al

seguimiento anterior:

- Alba:
  - A corresponde al amanecer
  - B equivale a mujer
- Ardor:
  - C es a resplandor, brillo o calor quemante
  - D es el éxtasis.
- Amor:
  - E equivale al afecto
  - F corresponde a sexo

Las estructuras posibles:

- [S.2.C + P.1] + [S.1.A + P.2] No concuerda
- [S.2.D + P.1] + [S.1.B + P.2] Concuerda
- [S.2.C + P.1] + [S.1.A + P.2.E] No concuerda
- [S.2.D + P.1] + [S.1.A + P.2.F] Concuerda

Sustitución en el esquema anterior:

- [resplandor + cuando viene] + [amanecer + pide amor]
- [éxtasis + cuando viene] + [mujer + pide amor]
- [resplandor + cuando viene] + [amanecer + pide afecto]
- [éxtasis + cuando viene] + [mujer + pide sexo]

De las estructuras realizadas sólo concuerdan dos formas; de las cuales una concuerda menos y la otra es la que se aproxima mas al contexto de la jarcha, y corresponde a un sentido lógico:

[S.2.D + P.1] + [S.1.A + P.2.F]

es la estructura [éxtasis + cuando viene] + [mujer + pide amor] que se puede distinguir en la jarcha:

Ven oh sahhara

un [alba - mujer] esta con [ardor - éxtasis]

[ardor] cuando viene [alba] pide [amor - sexo]

Se podría indicar que la jarcha se trata de una mujer mozárabe y callejera, quien revela una necesidad del placer amoroso, por lo que invoca a un hechicero para que le conceda un conjuro, mediante el cual ella podrá controlar su éxtasis.

En cuanto a la jarcha amorosa, el término habib - amigo confunde el sentido lógico, porque cualquier lector que no esté familiarizado con el contexto del término podría pensar que se trata de un amigo. No obstante, los cuestionamientos formulados y las respuestas a cada pregunta son suficientes para indicar que no se trata de un simple amigo, sino de un amante.

Cabe mencionar el seguimiento de la jarcha (no importa la versión que se elija):

- Verso No.1: El vocablo [Dime] es la llamada de atención; ¿Qué haré? - pregunta 1 (P.1).
- Verso No.2: ¿Cómo viviré? - pregunta 2 (P.2).
- Verso No.3: Al amigo espero: por el moriré, [Al amigo espero] - respuesta 1 (R.1) y [por el moriré] - respuesta 2 (R.2).

Las respuestas de las preguntas se identifican por el juego de la rima y por la forma de la jarcha; primeramente se presentan las preguntas y posteriormente sus respuestas en el mismo orden de las interrogantes:

- [P.1 + R.1] = [¿Qué haré? + esperar]
- [P.2 + R.2] = [¿Cómo viviré? + muriendo]

además de éstas construcciones formuladas faltaría integrar el vocablo [amigo] para que se pueda entender el sentido lógico de la jarcha:

- [Al amigo espero: por él moriré] No concuerda
- [Al compañero espero: por él moriré] No concuerda
- [Al amante espero: por él moriré] Concuerda
- [Al ser amado espero: por él moriré] Concuerda

Las últimas dos formas son las que más concuerdan con las jarchas, sin embargo, la primera se aproxima al contexto real, en cambio, la segunda, a pesar de mantener un sentido lógico, no se encuentra dentro del asunto, ya que es desde la perspectiva oriental, mas no pertenece al mundo mozárabe. De modo que la versión que mayor coherencia tiene, le proporciona el sentido lógico a toda la jarcha:

Di[me]: ¿Qué haré?

¿Cómo viviré?

Al [amigo - amante] espero: por el moriré

La solución de esta jarcha es única, la expresión [Dime] está dirigido al receptor, para que éste indague sobre las posibles respuestas de las preguntas.

### 3.1.2.- HACIA UNA INTERPRETACION.

- La intención del autor:

#### JARCHA PANEGÍRICA:

Esta jarcha se trata de un panegírico que invoca a sahhara (el hechicero) con la finalidad de reestablecer el amor, tiene la finalidad de establecer una comunicación con un Ser sobrenatural

para obtener un conjuro. Dado en el primer verso, en el segundo verso se explica la razón máxima por la que se ha invocado a sahhara, y en el tercero se vuelve a explicar, no la razón del conjuro sino de las condiciones en las que se encuentra la mujer.

Una vez analizado este poema (con cada una de sus funciones) es pertinente subordinar el análisis a la interpretación, porque se trata de la interpretación de aquella comprensión del texto<sup>165</sup>. Indudablemente el texto se refiere a un conjuro para resolver un conflicto pasional representado por un panegírico.

La interpretación podría variar un poco por las traducciones vigentes en la investigación, ya que García Gómez, propone la interpretación-traducción de "Alba q' est kon bel fogore" un alba tiene tan hermoso fulgor, mientras que Solá-Solé propone (un alba esta con ardor), ambas son posibles, porque el sujeto al que se refieren los predicados del último verso se encuentran sin variación.

La versión de García Gómez podría confundir el sentido de (S.2 + P.1) + (S.1.B + P.2.x.3) o sea (el ardor+ cuando viene) + (una mujer + pide placer), porque el segundo verso se trataría de una circunstancia que no requeriría de un conjuro:

(un alba tiene tan hermoso fulgor) significaría (un

---

<sup>165</sup> Cfr. todas las Funciones.

amanecer tiene tan hermoso brillo) que no concordaría con el tercer verso (cuando viene pide amor).

Por tanto la emisora de esta jarcha tiene una intención: además de manifestar un panegírico, tiene la intención de expresar una visión de su propio mundo; el ardor, la pasión, el amor y la desesperación que se comprueban en la función poética del texto, etc.

- La intención del texto:

La intención del texto está dada por su tradición oral como la primera manifestación de los sentimientos, no obstante se trata de un texto hallado en manuscritos (textos escritos en lengua mozárabe), que en sí tienen la intención de revelar la tradición de una sociedad en el mundo de Al-andalus: refleja las costumbres, un conjuro, la invocación a Sahhara por razones del alba, para curar el ardor, los cuales son elementos representativos de un tipo de sociedad cuya visión del mundo, parte del sentimiento más profundo del ser.

Aquí [pide amor] es una expresión erótica junto con [ardor] que se pueden interpretar como elementos que indican una posición social de la mujer dentro de este tipo de sociedad. Por consiguiente la intención del texto radicaría en despertar el interés del lector por cantar al son de la mujer:

Ben ya Sakhara  
Alba q'est kon bel fogore  
kand bene bid amore

las veces que sean necesarias. Ya que otra de las intenciones del texto es el de dirigirse al pueblo, con las formas de una lírica primitiva producida por el pueblo mismo.

- La intención del lector:

La intención del lector es comprender, antes que cualquier explicación interpretativa el texto.

En primer lugar se tiene la intención de decir que se trata de un texto que deja un canto al lector, se le invita para seguir cantándolo.

Por otro lado la intención es descifrar los usos comunicativos que operan en el texto, asunto que se trató anteriormente en el análisis.

Saber cuáles son esos códigos, también ya fue mencionado. Con base en lo referido el lector debe tener la conciencia de tener por lo menos la curiosidad de conocer los mundos, de los que la jarcha esconde en sus palabras.

En el caso de esta jarcha se trata de un panegírico hallado en una moaxaja árabe, en grafías árabes y que desafortunadamente las

las fuentes que han llegado a nuestras manos son versiones transliteradas y traducidas, a cuyas traducciones se les han considerado como las interpretaciones. Tal es el caso de ésta jarcha; las dos versiones visuales en castellano, han sido las intenciones de esos autores al interpretarlas en la traducción que presentan. Desde ese momento cambian la rima y las palabras con las que expresan una misma idea.

[Un alba tiene tan hermoso fulgor] = [un alba esta con ardor]

#### JARCHA AMOROSA

- La intención del autor:

Una mujer que tiene la intención de proponer una llamada de atención a un público por medio del imperativo [Dime], a su vez es el [Dime tu oyente o receptor] las respuestas de unas preguntas por la causa de su desesperación.

La intención de transmitir un ambiente amoroso lleno de desesperación que al decir [Dime] propone la intervención de un público a resolver las preguntas, claro, independientemente que la jarcha sea escuchada por una confidente: hermana, madre o amiga.

Las diferentes versiones de ésta jarcha en mozárabe hasta el castellano varían en cuanto a rimas o el aumento de fonemas o eliminación (pérdida de ella) y ninguna de ellas cambia el sentido de su mensaje.

[Dime] es el toque de atención para el público y para el lector, sobre unos requiebros que se comprueba desde su estructura y su función connotativa.

Otra de las intenciones es el de familiarizarse con un canto sencillo; por cada una de sus palabras finales (fareyo, bibreyo, (esbero), morireyo) y que el lector u oyente reproduzca una y otra vez la cancioncilla. Con la repetición del canto y la intención de la mujer (de que todos canten la jarcha) para que se grabe en la memoria<sup>166</sup> de los receptores. El oyente del Al-Andalus tenía la libertad de cantar la jarcha y el lector contemporáneo interpreta las cancioncillas.

- La intención del texto:

Ante un texto escrito de la jarcha romance, y ésta hallada en una moaxaja hebrea, además transliterada en diferentes versiones con sus respectivas traducciones, la intención radica en una expresión temática; el amor hacia un amigo, de aquí parte otra intención de introducir cuestionamientos a los receptores sobre lo que se trata de decir con la palabra amigo.

La jarcha proporciona una libertad de imaginación, con el fin de que el receptor piense y se cuestione, desde su propia

---

<sup>166</sup> Técnica mnemotécnica, Umberto Eco, Los límites de la interpretación, p.65.

perspectiva las preguntas formuladas por la mujer.

La intención del texto es clara, siempre trata de mantener la atención del receptor en el canto; con un lenguaje descuidado, inculto, callejero y vulgar. También cuando el lector se enfrenta con el [amigo], el término no habla de una relación fraternal, sino que se introduce en el mundo erótico y al lector le corresponde su interpretación.

- La intención del lector:

La intención del texto fue dejar al lector en un enigma, con el designio de resolverlo y descifrarlo. El lector tiene la intención de hacer suyo el enigma, del cual se trató en el análisis, y abrir posibilidades interpretaciones. El texto mismo invita al receptor a buscar la solución de las preguntas.

Los cuestionamientos que marca la jarcha son propios de la naturaleza del hombre; exponer las dudas que se tengan de la vida, de la espera y de la muerte, permiten una existencia. En el primer verso hay una pregunta con varias respuestas que se encuentran en toda la jarcha. ¿Qué haré? corresponde a: vivir, esperar y morir. ¿Cómo viviré? no puede tener su respuesta en el verso anterior, tiene que respetar sus respuestas: esperar y morir. También se podría decir que la respuesta del primer verso estaría únicamente en: esperar; al igual, la segunda pregunta contemplaría su

respuesta en: morir.

El seguimiento de preguntas y respuestas se podría interpretar desde el primer verso; se trata del ¿Qué haré? vivir para esperar la muerte; ¿Cómo viviré? esperando la muerte. Conforme a la estructura propia de la jarcha se podría decir: ¿Qué haré? esperar la vida para que llegue la muerte; ¿Cómo viviré? muriendo. Cada una de las interrogantes y de sus posibles soluciones manifiestan una desesperación de la mujer ante la espera del amado, que puede alcanzar el extremo de la muerte. No obstante, la espera del amado y de la muerte, son los elementos que le proporcionan a la mujer el sentido de la vida.

## CONCLUSION

Desde el descubrimiento de las jarchas, el estudio de éstas ha ocupado el trabajo de los investigadores, que inclinados hacia el origen primitivo de la literatura medieval europea, han considerado a las jarchas como la primera manifestación de la lírica primitiva española.

La interpretación de las jarchas ha suscitado nuevos enfoques para su estudio, siendo así la temática, la estructura y la lengua, que han sido los diferentes puntos de vista que motivaron la propuesta de un modelo de interpretación, para reducir al mínimo la subjetividad del receptor contemporáneo de las jarchas.

Los diferentes enfoques de la interpretación, sobre el estudio de las jarchas se ha reducido al problema de la lengua, ya que éstas al hallarse en manuscritos en lengua mozárabe con grafías árabes o hebreas, requieren de una transliteración y traducción al castellano. Es en esta línea en la que los investigadores han trabajado, no precisamente la interpretación sino la traducción de las jarchas.

El modelo de estudio que se aplicó para aproximarse a la interpretación de las jarchas fue tomado de varios autores: de Umberto Eco se retomó el modelo de interpretación, válido para cualquier obra literaria a la que se quiera aplicar. No obstante,

dicho modelo no es suficiente para realizar un estudio formal, sino que el mismo modelo requirió de un análisis que permitiera conocer los diferentes niveles de la lengua que operaban en las jarchas como mensajes. Así pues, la teoría de la función comunicativa de Roman Jakobson se llevó a cabo para el análisis. Además, se aplicó la secuencia que propone Helena Beristáin; el análisis previo a la interpretación, que sirvió para seguir una metodología en el estudio de los poemillas.

La forma de aproximación a la interpretación de las jarchas resultó un camino largo y complejo de seguir, ya que para realizar cualquier estudio de las jarchas, se requiere tener presente los conocimientos que enmarcan a la jarcha con la moaxaja, tal como se expresó en los primeros dos capítulos. Por lo que esta nueva forma de interpretación, propone a lo largo de la investigación, la apertura de otro camino que pueda llegar al enriquecimiento del estudio de las jarchas.

Por otro lado mi investigación es una aportación más, a la lírica de la literatura medieval española desde la perspectiva de la crítica contemporánea, que no fue fácil de aplicar.

Los problemas a los que se tuvo que enfrentar, fueron, principalmente las diversas versiones transliteradas y traducidas de una misma jarcha. Para el análisis e interpretación no se vieron únicamente las dos jarchas seleccionadas en castellano, sino diferentes

versiones de dichas composiciones, donde estas últimas manifiestan opciones para aproximarse a una posible interpretación.

El que únicamente se halla tratado de una aproximación fue por la imposibilidad de acercarse a los manuscritos, de esta manera se tuvo que sujetar a las traducciones de las jarchas.

Con la presente investigación, no solo se obtuvo un modelo de análisis e interpretación, sino un punto de comparación entre cada una de las diferentes versiones de las jarchas, tanto en su forma mozárabe como en castellano.

Desde el principio de este trabajo, se mencionó la inclinación de los investigadores por el problema de la lengua. J. Ma. Solá-Solé se enfoca al problema de la traducción, ya que la lengua árabe carece de vocales. Así el traducir y transliterar las jarchas ha sido una tarea muy difícil para los estudiosos del tema. Por esta razón cada uno de ellos entiende algo muy diferente del otro estudioso, lo cual muestra la subjetividad al proponer diferentes versiones de una misma jarcha.

En el estudio de las jarchas, no ha sido posible la interpretación a pesar de la amplia bibliografía que se ha escrito, es decir, que no se ha resuelto el enigma de la interpretación. El camino apasionante de las jarchas es un reto a seguir, ya que se trata de un estudio formal.

Las jarchas parecen haberse escondido en el mundo misterioso y simbólico de la literatura española medieval, de aquí que para desentrañar el enigma de ellas, se requiere de la curiosidad por la investigación en este campo, así como el gusto por las cancioncillas de amor, magia, misterio y ...

¡Oh magia del mago!  
Eres mi imán  
si acercarme quieres.

*(La versión castellanizada)*

Este poemilla representa un descanso para el trabajo de investigación, el cual me propongo a continuar. También este final es la jarcha, es decir, la <<salida>>, que en términos poéticos se denomina el estribillo final de la moaxaja. Es ésta una forma de expresar el final aparente de mi investigación.

## APENDICE 1.

### El problema de la transliteración.

El lector de las jarchas podría suponer que existen dos versiones: la árabe y la hebrea, dentro de su lengua romance, al igual que el hecho de descubrirse en moxajas árabes o hebreas, no significa que el contexto de la jarcha representa a los mundos orientales.

La producción de la jarchas romances se dió en Al-Andalus más no en el Medio Oriente, no en el territorio hebreo. Por otro lado en la Península Ibérica los cristianos, árabes y hebreos convivían de manera pacífica, todos ellos se adaptaron a costumbres e ideologías, que con el tiempo se fueron amalgamando. Las jarchas pertenecientes a la serie hebrea, fueron imitaciones de las formas árabes, sin embargo, el contexto del mundo mozárabe no corresponde a las visiones de los tres mundos. En el ejemplo que se verá más adelante se demuestra que las grafías árabes y hebreas, no indican estas lenguas, sino una lengua aljamiada: el mozárabe, que se explica como un español arcaico. En el ejemplo mismo se mostrarán las formas transliteradas y sus respectivas traducciones.

La forma árabe:

- La versión de L. López-Baralt:

ك فري او ك سر د ميب  
 حبيب  
 نتر تلغش ميب

- La versión del árabe César Makluf:

ك فري او ك سر د ميب  
 حبيب  
 نتر تلغش ميب

La transliteración de Emilio García Gómez:

ky fry 'w kry srd dmyb

hbyb

nn t tlgs dmyb

La posible vocalización de Josep M. Solá-Solé:

¿Ké fareyó 'o ké sérád de mibe?

¡Habibi!

Non te tolgas de mibe

La traducción de Antonio Alatorre:

¿Qué haré o qué será de mí?

¡Amigo mío,

no te apartes de mí!

La forma hebrea:

- La versión de L. López-Baralt:

כי סראו אן כי סראד דמיני  
חניני  
נק תיטולג דמיני

- La versión de los hebreos; Rabino Baltfeld y Rabino Palti:

כיסראיו אזכ שראך רמנ

חניני

נקתי של שמיני

La transliteración de L. Baralt López:

ky fr'yw 'w ky syr'd dmyby

hbyby

nwn tytwlgs dmyby

La posible vocalización de L. Baralt López:

Qué faré yo o que serad de mibi  
habibi  
non te tolgas de mibi

La traducción de Antonio Alatorre:

¿Qué haré o que será de mí?  
¡Amigo mío,  
no de apartes de mí!

Las diferentes traducciones de las jarchas muestran las dificultades para descifrar lo que dicen unos cuantos versos, escritos en otras grafías que no corresponden a sus respectivas lenguas (árabe y hebreo), ni el contenido de las jarchas refleja a los mundos orientales.

Las jarchas representan el mundo mozárabe, con influencias cristianas y árabes, que a su vez se expresa en la tradición oral; una lengua aljamiada, con poco arte y con escritura descuidada. Por lo anterior, es difícil acercarse a la lengua romance, entendida actualmente como una variedad del español, que se quedó estacionada en el arcaísmo.

## APENDICE 2.

### **La Antología de Jarchas Romances.**

En este apartado concerniente a la Antología, se presentan veinte jarchas, las cuales forman parte de las moaxajas, sin embargo, el análisis que se verá más adelante, será únicamente de las jarchas como unidades independientes; ya que como se mencionó anteriormente, son producciones líricas cuya forma de expresión es el lenguaje del pueblo, además de estar puestas en boca de la mujer.

La selección de las jarchas se hizo de acuerdo a su temática y a las jarchas recopiladas y descubiertas, por Emilio García Gómez y Josep Ma. Solà-Solé; el primero presenta la moaxaja (en árabe clásico con su respectiva traducción en castellano) con su jarcha (el estribillo o remate de la moaxaja, escrita en una lengua vulgar, ya sea en árabe o romance entremezclado con árabe o sea mozárabe y con su respectiva traducción al castellano). El hecho de que las moaxajas y jarchas sean presentadas con sus respectivas traducciones en castellano, permite al lector aproximarse a la poesía.

La presentación de la selección de las jarchas será por la siguiente división temática:

- **AMOROSA:** Se refiere al sufrimiento por el amor, donde el poeta intenta expresar su profunda aflicción por un amor no correspondido; el dolor causado por la ausencia del amado; el abandono en el que se encuentra desde su partida; el desprecio de que es objeto o la coquetería que debe aguantar; el sentirse morir de amor. Dentro de esta clasificación, se le unen los temas báquicos que se relacionan con el vino y el amor humano y divino, así como los temas eróticos.

- **PANEGIRICO:** Por lo general se refiere a un personaje político o a un amigo poderoso. No obstante, en este tipo de temas se encuentran introducidos elementos de la temática amorosa, y a su vez de la parte báquica; con el fin de proporcionarle al receptor el ánimo. Se podría decir, que este tipo de temática se encuentra entremezclada con la temática anterior, lo que la distingue es precisamente el elogio excesivo panegórico del ditirambo e inclusive la pasión de amor que pueda conducir a la muerte.

- Lo panegírico de las jarchas:

0

Arŷū l-iqšārā;  
 tumma'amilu bi-taftīri  
 fa-yajību taqdīri

1

Yartābu l-katmu  
 kaif yŷdiḡa s-subulā.  
 Ammā wa-naŷmu  
 lau'ī yalūḡu, fa-lā.  
 Lam yubqi s-suqmu  
 gair jāṡirin waŷilā  
 wa-qalbin tārā.  
 ¿Hal ra'aita lau'a maq'ūri  
 wa-ntifāda 'uṡfūri?

2

Taḡmā t-tarāqī  
 hina yanša'u t-tama .  
 ¿Mā li-štiyāqī,

lā yan'ā wa-lā yada' ?  
 iLi-llāhi sāqī,  
 li-maqātīlī ŷaša'!  
 Ḥatta l-<sup>ʿ</sup>uqārā  
 wa-ḥalla di-qalbin maq<sup>ʿ</sup>ūri,  
 fa-ramā bi-maṭrūri

## 3

Tuzhā l-ma<sup>ʿ</sup>ālī  
 bi-<sup>ʿ</sup>ulā 'Abi<sup>ʿ</sup>Amri,  
 ma<sup>ʿ</sup>nā l-kamālī  
 wa-jabī'ati l-fajri  
 muḥyī 'āmālī  
 bi-samāḥi - hi l-gamri  
 Naqdi l-autara  
 bi-samāḥin min asāwiri  
 juliqat mina - n -nūri.

## 4

Zana l-iṣbāḥā  
 bišru jalqi-hi l-jafir,  
 wa-<sup>ʿ</sup>adkà r-rāḥā

'arfu julqi-hi l-'aṭir:  
 Ṣihābun lāhā  
 irtaqat la-hu l-gabir,  
 wa-laitun tārā,  
 fa-anḥa ṣarfa l-maqādīri  
 bi-jiṣyati l-maḥḡūri.

5

Ammā wa-d.dunyā  
 ḥasunāt bi-mar'ā-hu.  
 Mā l-maḡdu haiyā  
 ka-sanā muḥaiyā-hu.  
 Fa-l-tunṣid, 'ulyā,  
 bi-siḥri saḡāya-hu:  
 BN YĀ SAḤḤĀRĀ  
 'LB QṢT KN B'L FGWR  
 KND BN' BḌY MWR.

0

No vale nada  
 que tengas buenas intenciones,  
 si hay ojos tan gachones,

## 1

El disimulo  
lo que ha de hacerse duda.  
En todo caso  
bien celaré mi angustia.  
Sólo me deja  
mi amor un alma muda,  
*triste, apagada.*  
*¿Viste al que el miedo sobrecoge,*  
*o al ave en sus temores?*

## 2

El pecho hierve  
cuando el deseo arrecia.  
¿Por qué estas ansias  
no acaban y no cesan?  
¡Ay del copero  
que así mi muerte anhela!  
Vino prepara,  
del corazón dentro se esconde  
y me dispara arpones.

## 3

La gloria goza  
con 'Alí'Abū 'Amer,  
donde cumplido  
halla el honor realce.

A mis deseos  
dan alas sus bondades.

Mis esperanzas  
se logran gracias a señores  
que son de luz fulgores.

## 4

Da su belleza  
al alba mayor brillo,  
y da su genio  
mejor perfume al vino.

Es una estrella  
que se guía peregrino;  
león que espanta  
la mala suerte, que a sus voces  
llena de miedo corre.

5

Se adorna el mundo  
tan pronto lo contempla.

Honor no existe  
que tanto reblandezca.

Canta, embrujada -  
oh gloria - con sus prendas:

¡BEN, YĀ SAḤḤĀRĀ;  
ALBA Q'ĒŠTĀ KON BĒL FOGŌRE  
KAND BENĒ BID' AMŌRE.

La posible versión:

¡Ben, yā saḥḥārā!

Alba

q'ēštā kon bēl fogōre,  
kand benē pid' amore.

La traducción:

¡Ven, oh hehcicero!

un alba que tiene tan hermoso fulgor  
cuando viene pide amor.

Esta jarcha es la versión de Emilio García Gómez, la cual presenta el estribillo con la moaxaja VIIa [(Heger, n° 28) (Ms. Colin, p.73, n° 110)], que corresponde a la jarcha n° 2a y 2b, de la moaxaja n° 2 (en el manuscrito 'Uddat), de Solà-Solé, trascrita de la siguiente manera, de acuerdo al manuscrito mencionado:

La transcripción:

by y'šh' r'  
 'lb qšt kn b'lfǧwr  
 kn bn' bdy bwr

La posible enmienda:

b(n) y'šh' r'  
 'lb qst kn b'lfǧwr  
 kn[d] bn' bdy (m)wr

Probable vocalización:

ben yā šaḥḥārā  
 alba que está kon bi-al-fǧore  
 k(u)and bene bide amore

La traducción:

Ven oh hechicero:  
 un alba está con ardor,  
 cuando viene pide amor.

Las jarchas, que a continuación se verán, son únicamente representaciones independientes a las moaxajas, cuya fuente es la recopilación de Solà-Solé:

Jarcha 5 ("a" y "b"):

-Jarcha nº 5a (de Ibn Arfa' Ra'suh).

y'mm šdlyš'lgñh  
 'llsmwy  
 try ħmr y'mm'lh'ğb  
 'šy šryr

-Jarcha nº 5b (de Ibn Malik al-Ansarí)

y' mm'šd ..y llğth  
 'ltrimry  
 bdry 'l.n ġ'fr  
 'sy šnr



Jarcha n° 8 (de Ibn Gaiyat, posiblemente).

La transcripción:

...my qqwl lyhwt

'ql 'lns' qq'

nwn tbt'n³y³qwm

ḥby lmn ybq'.

Posible enmienda:

(')my qq(')l l('h)wb

'ql lns' qq'

nwn (s)bt (mw) qw(l)

hby lmn ybq'

Probable vocalización:

um(m)ī qi qal li-ahūb

'aql al-nisā qaq(q)ā

non sabet mio qawlī

ḥubbi li-man yabqā

La traducción:

Madre mía, quien dijo al amigo  
 'la constancia de las mujeres (es) caca',  
 no sabe (que) mi máxima  
 (es que) mi amor es para quien persiste.

Cabe mencionar que tal jarcha esta contenida en una moaxaja hebrea anónima.

Jarcha 25a. (de Al-A'mà al-Tuṭulí):

Probable lectura:

y' mtry 'lryḥymh  
 'r'ŷ dy mny'nh  
 bwn 'bw 'lḥg'g'  
 lf'g dy mtr'n'

Probable enmienda:

y' mṭr[m] 'lrḥymyh  
 'r'ŷ dy mny'nh  
 bwn'bw 'lḥg'g'  
 lf'g dy mṭr'nh

## Probable vocalización:

yā maṭre mia al-rahīma

ar' à yo de manyana

bon Abū al-Ḥaḡḡāḡ

la faḡ de maturana

## La traducción:

¡Oh madre mía cariñosa

veré yo de mañana

al bueno (hermoso) Abū al-Ḥaḡḡāḡ

(que se como) la faz del alba.

## Jarcha n° 31 (de Yehudá Haleví):

## Posible transcripción:

g'r (šyš o bien šwš) dbynh

'dbynš b'lḡq

g'rm knđ mbrn'd

mw ḡbyby 'sḡq

Probable enmienda:

gr šwš dbynh  
 'dbynš b'lhq  
 g'rm knd mbrn'd  
 mw ḥbyby'sḥq

Probable vocalización:

gar šaveš debina  
 e debinaš bi-al-ḥaq(q)  
 gar-me k(u)and me bernard  
 mio ḥabibi Ishāq

La traducción:

Pues sabes adivinación (cosa divina)  
 y adivinas verdaderamente,  
 dime cuándo vendrá a mí  
 mi amigo Ishāq.

Jarcha n° 32 (conservada en otra moaxaja de Yehudá Haleví):

Probable transcripción:

dš knđ mw sđylh bnyđ  
 tn bwn 'lbš'rh  
 km r'yh dšwl 'šyd  
 'n w'd 'lhg' rh

Posible enmienda:

dš knđ mw sđylh bnyđ  
 tn bwn 'lbš'rh  
 km r'yh dšwl[y y]' šyd  
 'n w'd 'lhg' rh

Probable vocalización:

*deš k(u)and mio sidel(l)o benid*  
*tan bona al-bišāra*  
*kom raya de šole yešid*  
*en wādalḥaḡāra*

La traducción:

Cuando mi señor (mi Cidello) viene  
-iqué buena albricial-  
como rayo de sol sale  
en Guadalajara.

Jarcha n° 37b. (de Yehudá Haleví):

Posible lectura (en la moaxaja árabe):

km s flywl'lynw  
nwn mš lfrmš'mw šh.n

En cambio, la versión de Yehudá Haleví, diría:

flwl'y'nw  
bbts'drmys'mw š'nw

Posible texto:

flywl'y'nw  
b(n m)š'drmys'mw š'nw

Pobable vocalización:

*filio(l)o alieno*

*ben maiš adormeš e(n) mio šeno*

La traducción:

¡Hijo ajeno

siempre te duermes en mi seno!

Jarcha n° 47 (versión anónima):

La transcripción:

'lb qd mr fwr

'lmy ḍy mwy ḷdwr

bstnd llrqyb

'št nẉt 'myr

Posible enmienda:

'lb (ḍ)d m(w) f(g)wr

(')lm(') ḍ(d) mw <y> ḷdwr

bstnd (')lrqyb

'st nẉt [mw] \*m(w)r

Probable vocalización:

alba ḡad mio foḡore  
 e alma ḡad mio leḡore  
 visitando al-raqībi  
 eṣṡa noḡte mio amore

La traducción:

El alba me da ardor  
 y el alma, en cambio, me da ledor (o: dolor)  
 visitando (está) el espía  
 esta noche a mi amor.

Jarcha n°63 (dentro de la moaxaja de Ibn Yinniq):

La lectura:

hḡr ḡbyby  
 wz' dny hmn' mmm'  
 'š k' n ḡnwby  
 flys lwmn hḡr 'tm'

Probable vocalización:

hağar ḥabībī  
 wa-zāda-nī hamman *mamma*  
 aš kān ḡunūbī  
 fa-lays lū min hağari itmā

La traducción:

Huyó mi amigo;  
 y me llenó de pena, madre.  
 ¿Cuáles fueron mis pecados  
 si él en la huida no tiene culpa?

- Lo amoroso en las jarchas.

Jarcha n° 3 (de Ibn Arfa 'Ra' suh):

La transcripción:

b'n' yš lmḥš'n lḥt  
 km hlš mn yry  
 bwn .l's mt'r 'w lḥt  
 mm'n kfr'y

Posible enmienda:

(m f)n'yš lm̧(t)'n ļt  
 k(n m)ls m(y b)ry  
 (n)wn (m) l'š m(b)'r'w lmt  
 mm (ġ)r kfr'y

Probable vocalización:

*mi fena yeš li-maḥti in luhtu*  
*kon maleš me berey*  
*non me leša mobere aw limtu*  
*mam(m) a ġar ke farey*

La traducción:

Mi pena es a causa de un hombre violento: si salgo  
 con males me veré;  
 no me deja mover o soy recriminada  
 Madre, dime: ¿Qué haré?

Jarcha n° 9 (de Al-Mu'tamid):

La transcripción:

qlt'š  
 yḥyy bk'lh  
 ḥlw mtl'š

Posible enmienda:

qlt'š  
 yḥyy bk'lh  
 ḥlw mtl'š

Probable vocalización:

qultu eš  
 yuḥayyī bokel(1)a  
 ḥulú mitl eš(e)

La traducción:

Dije: "Cómo  
reanima una boquita  
algo dulce como eso".

Jarcha n° 19 (de Mošé ibn Ezra):

La transcripción:

mškwnyd mšwtdyš byd  
ywlyw lštyh  
tw'wmw 'tryš bndyd  
f'lqwrh blnsyh

Posible enmienda:

mš kwnyd<m>š td(w)š b[n]yd  
y[w] wlyw lštyh  
(m)w w' <w>m(n) 'tryš(k)n<d>yd  
f[y]' lqwrh blnsyh

Probable vocalización:

miš kunyadoš todoš benid  
 yo violo la saġia  
 mio uomne otriš kaned  
 fī-al-qūra Balensia

La traducción:

¡Mis parientes todos, venid!  
 Yo quiero la saetia;  
 mi hombre (a) otras canta  
 en la cora de Valencia.

Jarcha n.º 22 (de Al-A'ma' al-Tuġili):

La transcripción:

ġ'r kr lbry ġ' lgybh nwn tnt  
 y'wllyš ġ'f'šq šntt

Posible enmienda:

ǵ'r k(n) lbr(d) ǵ' lǵybh nw(b) tnt  
y' wl<n>yš ǵ' 'l'šq šnnt

Probable vocalización:

ǵar k(i)en lebarad ǵe al-ǵayba nawb tanto  
yā olios de al-ǵāšiqi šinon tu

La traducción:

Di: ¿quién soportará de la ausencia rigor tanto,  
oh ojos del amante apasionado, sino tú?

Jarcha n° 27 (de Ibn Baqí):

La transcripción:

wǵ'ls kry  
mn mrt ltry  
'rf kl qy  
'tšzd  
b'lh kfry

Posible enmienda:

[m]w ġ'ls kry  
 m(y) mrt (k)try  
 'rf kl qy  
 't[t] šrd  
 b<sup>o</sup>lh kfry

Probable vocalización:

*mio ġālis kere*  
*mia morte kaṭare*  
*'ārifu ku(1)i qe*  
*a ti te šar(r)ada*  
*bi-llāh ke fare*

La traducción:

¡Compañero mío! Quiere  
 conseguir muerte  
 quien sabe todo lo que  
 a ti te hace huir  
 Por Dios, ¿qué hacer?

Jarcha n° 41 (de Ibn Quzmán):

Su lectura:

mr bšy yrq'ly  
 l' trš mwṭ'ry  
 'l trw'ny'dh  
 b'lwyh w'b'ly

Posible enmienda:

mr bšy yrqy ly  
 l' (q)r(š) mwṭ'ry  
 'ltw ny'dh  
 b'l<w>(b)h w'b'ly

Probable vocalización:

mur bi-šey yarqà lī  
 lā geras' muṭare  
 al-tawānī 'āda  
 bāl bih wa-ubālī

La traducción:

Ven con algo que me guste:

no quieras mudar (innovar introducir usos nuevos).

Ir despacito (es) la costumbre.

Sujétate a ella y yo también me sujetaré.

Jarcha n° 42 (de Abraham ibn Ezra):

Posible lectura:

g'r kfry

km bbr' yw

'št 'lḥbyb 'šb'r bwry lmryw

Posible enmienda:

g'r kfry

km bbr' yw

'št 'lḥbyb 'šb'r bwr yl mryw

Probable vocalización:

*(gar ke fareyo)*

*komo bibreyo*

*ešte al-ḥabīb ešbero bor el morireyo*

La traducción:

*(Di[me]: ¿qué haré?)*

*¿Cómo viviré?*

*Al amigo espero; por él moriré.*

Jarcha n° 44 (de Al-Habbaz al-Mursí):

Su lectura:

š'bš y' mwrnw

kšm lryry

'mš y' 'ms k...

nwn šn lbrdf myzy

Posible enmienda:

š'bš y mw (' )mwr  
 (k)k(č)m [ ' ]l[m]r(y)ry  
 'mš y' 'ms (ħ)[byb]  
 nwn (š) šn (t)br d(r)my(r)y

Probable vocalización:

šabeš ya mio amor  
 ke ɣata-me el morire  
 imšī,yā imšī, habībī,  
 non še šin te ber dormire

La traducción:

Ya sabes mi amor,  
 que me coge (cautiva) el morir.  
 ¡Ven, oh ven, amigo mío,  
 que no sé sin verte dormir!

Jarcha n° 50 (anónima):

Su lectura:

šk'rš km bwn myb  
 byǧm 'd' 'lnzm ḡwk  
 bk'lh d' ḥb 'lmlwk

Posible enmienda:

š k'rš km bwn myb  
 byǧm 'd' 'lnzm ḡwk  
 bk'lh d' ḥb' 'lmlwk

Probable vocalización:

š*i* kereš komo bomo mib  
 beǧa-me ida al-naẓma ḡūk  
 bokella de ḥabb al-mulūk

La traducción:

Si quieres como (hombre) bueno,  
 bésame entonces esta sarta (de perlas),  
 boquita de cerezas.

Jarcha n° 60 (de al-A'mā al-Tutili):

Probable transcripción:

mmm' y' šqny d' 'lfty

wl' ndry lm'd'

wl' nql lh l'

Posible vocalización:

*mamma* ya 'šaq-nī da al-fatā

wa-lā nadrī li-mā dā

wa lā naqul la-hu lā

La traducción:

Mamma, me ama apasionadamente aquel joven  
y no sé por qué es así,  
pero yo no le diré, no.

## BIBLIOGRAFIA

- Directa:

FRENK Alatorre, Margit; Las jarchas mozarabes y los comienzos de la lírica románica, 1a. reimp., México, El Colegio de México, 1985. (Col. del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios)

GARCIA Gómez, Emilio; Las jarchas romances de la serie en su marco, 3a. ed., Madrid, Alianza Edit., 1990. (Col. Alianza Universidad n° 652)

SOLA-SOLE, Josep Ma.; Las jarchas romances y sus moaxajas, Madrid, 1990. (Col. Persiles 201).

STERN M., Samuel; "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques. Une contribution à l'histoire de muwassah et a l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'" en Al-Andalus, Palermo, 1950.

JIMENEZ

- Indirecta

ADONIS, "Poesía y cultura apoética" (Trad. por Aurelia Alvarez)  
en Vuelta, N° 188, julio de 1992, México.

ALATORRE, Antonio, "La España árabe" en Los 1,001 años de la  
Lengua Española, 2a. reimp., México, Fondo de Cultura  
Económica (FCE) y El Colegio de México, 1992. (Col. Tezontle  
- FCE)

ALIN, José Ma., El cancionero español de tipo tradicional,  
Madrid, Taurus, 1968.

ALONSO, Dámaso, Primavera temprana de la literatura europea.  
Lírica. Epica. Novela, Madrid, Edit. Guadarrama, 1961. (Col.  
Crítica y Ensayo n° 22)

BERISTAIN, Helena, Análisis e interpretación del poema lírico,  
México, IIF/UNAM, 1989.

BRENAN, Gerald, "El período árabe" en Historia de la literatura  
española (Prol. por Gonzalo Torrente Ballester), Barcelona,  
Edit. Crítica, 2a. ed., 1984. (Col. Lecturas de filología)

JIMENEZ

DIEZ Borque, José Ma., Historia de la literatura española I. Edad Media, Madrid, Taurus, 1988.

DRONKE, Peter, La lírica en la Edad Media (Trad. por Josep Pojol), España, Seix-Barral, 1978. (Col. Historia literaria. Biblioteca Breve de bolsillo)

ECO, Umberto, Los límites de la interpretación (Trad. por Helena Lozano), México, Edit. Lumen, 1992. (Col. Palabra en el Tiempo n° 214)

ELBERS J.P., María, Lírica tradicional española, Barcelona, Taurus, 1987. (Col. Temas de España n° 174)

FRENK Alatorre, Margit, Lírica hispánica de tipo popular (Selec., Prol. y notas por M. Frenk), México, UNAM, 1966. (Col. Nuestros Clásicos n° 31)

GARCIA Gómez, Emilio, "De la poesía arabigoandaluza" en Vuelta, n° 142, Revista mensual, año XII, septiembre de 1988, México.

JIMENEZ

\_\_\_\_\_ (Edic.), Ibn Hazm de Córdoba, El collar de la paloma (Trad. y versión de Emilio García Gómez y Prol. de José Ortega y Gasset), 9a. reimp., Madrid, Alianza Edit., 1993. (Col. Libros de Bolsillo n° 351)

\_\_\_\_\_, Poemas arabigoandaluces, Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1940. (Col. Austral n° 162)

GUICHARD, Pierre Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente (Trad. por Nico Ancochea), Barcelona, Barral Editores, 1973.

LOPEZ-Baralt, Luce, Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruíz a Juan Goytisolo, 2a. ed., Madrid, Hiperión, 1989. (Col. Hiperión n° 86)

MARTINEZ Cuadrado, Miguel, La burguesía conservadora (1874-1931). Historia de España Alfabuara VI, 7a. ed., Madrid, Alianza Edit. y Alfabuara, 1981. (Col. Alianza Universidad n° 49)

MENENDEZ Pidal, Ramón, España. Eslabón entre la cristiandad y el islam, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1956. (Col. Austral n° 1280)

JIMENEZ

\_\_\_\_\_ ; "Voces árabes", Manual de gramática histórica española, 20a. ed., Madrid, Espasa - Calpe, 1989.

MILLAS Vallicrosa, J.M.; Literatura hebraicoespañola, 2a. Barcelona, Edit. Labor, 1968. (Col. Nueva colección labor)

RUBIERA Mata, Ma. Jesús; Literatura hispanoárabe, Madrid, Edit. MAPFRE, 1992. (Col. Al-Andalus nº XVIII - 3)

SOLA-SOLE, Josep Ma.; Corpus de poesia mozárabe. Las hargas andalusíes, Barcelona, Hispam, 1973.

STERN, Samuel M.; Les chansons mozarabes. Les vers finaux ('kharjas') en espagnol dans les 'muwashshahs' arabes et hébreux, Palermo, Manfredi, 1953.

JIMENEZ

- Consultada

ABOUELFAD Ibrahim, Ahmed, Comparación entre las jarchas romances (mozárabes) y las árabes (Tesis de maestría), México, UNAM/FFyL, 1990.

ALVAR, Carlos y Vicente BELTRAN, Antología de la poesía gallego-portuguesa (Selecc., estudio y notas de Carlos Alvar y Vicente Beltran), España, Edit. Alhambra, 1985. (Col. Clásicos n° 28)

ANTARKI, Ikram; La cultura de los árabes, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1990.

ASENSIO, Eugenio; Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, 2a. ed., aumentada, Madrid, Gredos, 1970. (Col.II. Estudios y ensayos. Biblioteca Románica Hispánica)

BATAILLE, Georges; "Dionisios o la Antigüedad" en Las Lágrimas de Eros, Barcelona, Tusquets edit., 1981. (Col. dirigida por Xavier Dominguez, Los 5 sentidos)

\_\_\_\_\_ ; "El cristianismo" en El erotismo, Barcelona, Tusquets edit., 1980. (Col. Marginales n° 61)

DEYERMOND, Alan; Edad Media. Historia y crítica de la literatura española, Barcelona (Dirigida por Francisco Rico), Edit. Crítica, 1991. (Col. Páginas de Filología)

\_\_\_\_\_, Edad Media 1/1, Primer suplemento. Historia y crítica de la literatura española (Dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Edit. Crítica, 1991. (Col. Páginas de Filología)

\_\_\_\_\_; La Edad Media I. Historia de la literatura española, 2a.ed., Barcelona, Ariel, 1974. (Col. Letras e ideas).

FRENK Alatorre, Margit, Corpus de la antigua lírica hispánica (Siglos XV a XVII), 2a. ed., Madrid, Edit. Castalia, 1990. (Col. Nueva Biblioteca de erudición y crítica)

\_\_\_\_\_, Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua), México, El Colegio de México, 1971. (Col. Jornadas n° 68)

JIMENEZ

FISCHER, Michael, "¿Es el Islam la civilización excluida?"

(Trad. por Aurelio Major) en Vuelta, n° 190, México, septiembre, 1992.

FANJUL García, Serafín, Literatura popular árabe, Madrid, Editora Nacional, 1977. (Col. de libros de bolsillo)

JAKOBSON, Roman, Lingüística y poética (Estudio Preliminar de Francisco Abad), Madrid, Edit. Cátedra, 1971.

LOPEZ Estrada, Francisco, Introducción a la literatura medieval española, 3a. ed. renovada, Madrid, Edit. Gredos, 1970. (III Manuales. Col. Biblioteca Románica Hispánica)

MARTINEZ, José Luis, Persia/Islam. El mundo antiguo, Vol. V, 2a. reimp., México, SEP, 1988.

TREJO, Laura; Análisis retórico de una figura poética. México, UNAM/FFyL, 1981.

VICTORIO, Juan; El amor y el erotismo en la literatura medieval, Madrid, Editora Nacional, 1983. (Col. Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos n° 36)

## INDICE

Introducción.....	p.1
Capítulo 1. LAS MOAXAJAS: UNA POETICA	
1.1.- Las generalidades.....	p.7
1.2.- La invención.....	p.9
1.3.- Las fuentes.....	p.13
1.4.- La estructura.....	p.15
1.4.1.- El estrofismo.....	p.18
1.4.2.- La rima.....	p.20
1.4.3.- La sílaba.....	p.22
1.4.4.- La métrica.....	p.22
1.4.5.- La lengua.....	p.23
1.4.6.- La temática.....	p.28
1.5.- El zéjel.....	p.28
Capítulo 2. LAS JARCHAS. UNA POESIA LIRICA.	
2.1.- Las generalidades.....	p.32
2.2.- Las definiciones.....	p.32
2.3.- Los orígenes.....	p.33
2.4.- Los descubrimientos.....	p.36
2.4.1.- Las ediciones.....	p.42
2.5.- El estudio.....	p.43
2.5.1.- La estructura.....	p.45
2.5.1.1.- Las rimas.....	p.47

2.5.1.2.- Las sílabas.....	p.50
2.5.1.3.- La versificación.....	p.50
2.5.2.- La temática.....	p.51
2.5.3.- La tradicionalidad.....	p.60
2.5.4.- La lengua.....	p.64
Capítulo 3. LAS JARCHAS. UNA INTERPRETACION.	
3.1.- El procedimiento.....	p.72
3.1.1.- El análisis.....	p.75
3.1.1.1.- La función referencial.....	p.75
3.1.1.2.- La función emotiva.....	p.78
3.1.1.3.- La función connativa.....	p.80
3.1.1.4.- La función fática.....	p.82
3.1.1.5.- La función metalingüística.....	p.84
3.1.1.6.- La función poética.....	p.86
3.1.1.6.1.- Nivel fónico-fonológico.....	p.87
3.1.1.6.2.- Nivel morfosintáctico.....	p.102
3.1.1.6.3.- Nivel léxico-semántico.....	p.109
3.1.1.6.3.1.- El sentido lógico.....	p.113
3.1.2.- Hacia una interpretación.....	p.117
CONCLUSION.....	p.125
APENDICE 1.....	p.129
APENDICE 2.....	p.133
BIBLIOGRAFIA.....	p.165