



HUMANITAS

Anuario del Centro de Estudios Humanísticos
— 2003 —

1933 - 2003 **UANL70** ANIVERSARIO

Edición 30

LAS JARCHAS: UNA LECTURA

Mtro. José Javier Villarreal
Universidad Autónoma de Nuevo León
Facultad de Filosofía y Letras

I. Contexto histórico-literario.

Era el reino del deseo, el planto exigiendo la presencia del amado, la urgencia inconsolable de su cuerpo y los anhelados besos de su boca.

En medio de una sociedad altamente cosmopolita y refinada, como sin duda lo fue el mundo del al-Andalus, se evidencia —a mediados del siglo XI— una poesía en mozárabe, es decir “el romance hablado en la España musulmana por los cristianos y también por los árabes bilingües”¹, que apunta e inaugura, desde las literaturas árabe y hebrea, las muestras más arcaicas de la lírica románica hispana.

Dentro de la poesía árabe la sátira fue uno de los subgéneros más socorridos y gustados por los escritores y lectores del mundo musulmán. La sátira, para el siglo VIII, se transformó en algo muy cercano a lo que había sido en la literatura griega la poesía yámbica y, en la romana, el epigrama. Este epigrama satírico fue cultivado profusamente y se desarrolló junto con la poesía panegírica, otra de las vertientes líricas más ensayadas por los escritores del Islam.

Un punto más de contacto entre la poesía árabe clásica y la romana, aparte de cultivar las dos el epigrama de corte satírico, fue la función social y política que establecieron con las sociedades en las cuales se desarrollaron. El apogeo de la lírica

latina obedece a un gran momento del aparato de poder romano que alcanza con el imperio su plena realización. El mecenazgo fue una práctica tanto de los círculos imperiales de Roma como de los califatos árabes; de ahí la cantidad tan abrumadora de odas en la poesía latina como de poemas de corte laudatorio en el mundo literario musulmán.

La poesía lírica árabe exhibe varias características que no sólo le sirven de soporte formal, sino que se vuelven lugares comunes, huellas dactilares de una retórica pétrea que acaba por convertirse en expresión formularia. Uno de los tópicos más socorridos, por ejemplo, de la voz masculina, dentro de esta poesía, es la metafóricación de los ojos de la amada en dardos que se clavan en el pecho del amante, en franca desproporción de efectividad frente a los ojos del amado que apenas si consiguen ruborizar un poco el rostro de estas huríes despiadadas, primas lejanas de las altivas señoras de los *trouvères* del siglo XII. Parientes también, pero de los *lauzengiers* trovadorescos, son los espías y calumniadores que aparecen ya en estas dramatizaciones líricas que presenta la poesía árabe de naturaleza amatoria.

II. La moaxaja: cascarón de la jarcha.

Atendiendo al rigor formal y conceptual de esta poesía, a las qasidas y gacelas, a esos diwanes de impecable factura, se suma también la presencia de la moaxaja: requiebro amoroso donde el erotismo —la sugerencia inequívoca de los sentidos bajo la égida del deseo—, juega a lo largo de cinco estrofas y un preludio, en base a rimas cruzadas, con un encomio a través de los sigilosos caminos de una estricta retórica panegírica. Cuando la moaxaja carece de preludio se dice que es calva: *aqra*. La invención de este subgénero poético, que habría de ejercer una decisiva influencia en la lírica romance medieval —en lo concerniente a los juegos de rima y a la división estrófica de los poemas—, se le atribuye al poeta árabe de la ciudad de Cabra Mocádem Benmoafa (m. a. 912) que, al igual que al mítico Homero, se le representa ciego.

La moaxaja se edifica, como señaló el preceptista egipcio de finales del siglo XII Ibn Sana' al-Mulk, sobre el pedestal de la

jarcha: remate, estribillo o finida que, paradójicamente, antecede, cierra y condiciona la naturaleza rítmica del texto en su totalidad. Además, este Ibn Sana' al-Mulk, estableció cinco reglas con respecto a la jarcha: "1.ª La jarcha ha de ser sorprendente y electrizante. 2.ª Ha de estar en estilo directo, o sea, puesta en boca de alguien. 3.ª Ha de estar por lo común en lengua vulgar árabe, en argot o en lengua vulgar romance, pues sólo estará en árabe clásico en casos contados y tratándose de poemas panegíricos. 4.ª Como la jarcha es la esencia de la muwassaha, debe componerse antes que ésta, y ésta se ajustará luego a ella como a un pie forzado. 5.ª Si el poeta no es capaz de componer una buena jarcha, será mejor que tome una ajena"². La jarcha, aguijón sentimental del poema cabe, en su mayoría, dentro de los límites de la cuarteta, en menor cantidad se presenta por medio del dístico o pareado y en un porcentaje más pobre en trísticos escritos siempre, en variable y desigual proporción, en árabe y mozárabe o en hebreo y mozárabe, pero en caracteres arábigos; es decir, aljamiados. Estos remates bilingües testimonian la existencia de una "escuela poética popular"³ románica anterior a la tradición árabe y hebrea de la moaxaja, que fue asimilada por esta última y gracias a la cual conocemos. Es importante señalar aquí que tanto la sátira como la moaxaja panegírica se volvieron pasatiempo y solaz de las esferas cultas y elegantes del mundo árabe y, por lo tanto, también del al-Andalus; además, hay que tener en cuenta que el período de mayor florecimiento de la poesía, y la literatura en general, en el al-Andalus, que va del siglo XI al XII, coincide y explica el porqué es esta la época cronológica de mayor datación de moaxajas con jarcha románica. Un porcentaje amplio de las moaxajas se inscribe dentro de la vertiente de elogio "oficial" que fuera tan practicado por las clases altas cercanas a los cotos de poder y a las esferas cortesanas y refinadas de los salones y escuelas literarias.

El descubrimiento de esta lírica románica pretrovadoresca, intuida ya por la corriente crítica-filológica que hacía hincapié en una poesía popular colectiva —y que contó, entre sus representantes más destacados, con la presencia de don Menéndez Pelayo—, tuvo lugar en 1948 cuando, en la revista *Al-Andalus*, el egiptólogo Samuel Miklos Stern publicó bajo el

título de "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques" veinte textos poéticos, que vendrían a ser las primeras jarchas "románicas", de la serie hebrea, conocidas.

III. Los autores de las moaxajas con jarcha romance.

Yosef al-Katib, "el escriba". Poeta hispano-judío de la primera mitad del siglo XI que perteneció o se movió cerca del círculo de influencia del mecenas Semuel ibn Nagrella, apodado ha-Nahid, "el príncipe". La moaxaja con jarcha romance de este Yosef al-Katib —misma que se incluye en el presente trabajo— se considera anterior a 1042, siendo, por lo tanto, la más antigua de las jarchas romances de que se tiene noticia.

Abu Bakr 'Abd al-Aziz Ibn al-Mu'allim. Poeta hispano-árabe, visir del rey Mutadid de Sevilla, quien gobernara de 1042 a 1069. A este autor se le considera el primer moaxajero conocido de la serie árabe con jarcha romance; ubicándosele a mediados del siglo XI.

Abu Bakr Muhammad Ibn Arfa Raso. Poeta hispano-árabe, cantor de Mamun ibn Di-l-Nun de Toledo, quien reinó de 1043 a 1075, y de Yusuf ibn Hud de Zaragoza, cuyo gobierno fue de 1080 a 1085.

Autor, este Ibn Arfa Raso, que, como la mayoría, se situó y buscó la protección del mundo refinado y cortesano del al-Andalus. Se le atribuyen dos moaxajas con jarchas romances y se le ubica, obviamente, hacia la segunda mitad del siglo XI.

Abu Bakr Ahmad Ibn Malik Saraqusti. Poeta hispano-árabe que además fuera visir y filósofo. Disciplinas que en la antigüedad era frecuente encontrar en una sola persona. Viajó a Egipto y, al parecer, también a Marrakus. Su padre fue el visir Abu-l-Walid. Sabemos que murió en Sevilla en el año de 1175.

Abu Isà Ibn Labbun. Poeta hispano-árabe, señor de Murviedro y visir de Abd al-Aziz de Valencia, quien muriera en 1085. Fue también cadí, este Ibn Labbun, del destronado rey de Toledo Mamun Di-l-Nun, quien se destacó como impulsor y protector de las artes. Se sabe que Ibn Labbun, de haber sido un poderoso señor del Levante, fue despojado de su feudo por el señor de la Sahla, Ibn Razin. Altibajos sociales que conlleva el acercarse demasiado a los poderosos. A este autor, que

ubicamos hacia la segunda mitad del siglo XI, se le atribuyen dos moaxajas con jarchas romances.

Abu-l-Walid Yunus Ibn Isà al-Jabbaz al-Mursi, "el panadero de Murcia". Poeta hispano-árabe posiblemente del tiempo almohade y ya de finales del siglo XI, principios del XII. Se dice que era, a diferencia del grueso de los poetas del al-Andalus, un artista iletrado al cual no se le conocía preparación alguna que no fuera la concerniente a su oficio de panadero. Este curioso dato lo particulariza y aisla del resto de sus colegas literarios.

Yehuda Ibn Gaiyat de Lucena. Poeta hispano-judío, amigo íntimo de dos de los tres más grandes poetas del mundo hebreo-español: de Mose Ibn Ezra y de Yehudá Ha-Leví; el otro poeta, sin duda alguna, es Ibn Gabirol. Ibn Gaiyat participó activamente en la vida cultural y religiosa de Lucena, ya que se le asocia con la academia rabínica de esa ciudad y con su director el rabino Yosef Halevi Ibn Migas. Su fecha y lugar de nacimiento se suelen fijar en Lucena en el año de 1038 y la de su muerte en Córdoba, entre los años de 1089 y 1090.

Muhammad Ibn 'Abbad Ibn Muhammad Al-Mu'tamid. Poeta hispano-árabe rey en la tayfa de Sevilla de 1069 a 1091. Se dice que era tal su afición por la poesía que tenía en su corte esclavas que habían sido educadas y preparadas para dominar la estricta retórica de la poesía árabe clásica; así, en todo momento, el rey podía conversar y trabajar con interlocutores de gran nivel literario. Nació en 1040 y murió en Agmat en 1095, cuatro años después de perder su reino frente a los almorávides, sus antiguos aliados en contra de los cristianos.

Abu Bakr Muhammad Ibn 'Isà al-Lajmi Ibn al-Labbana ad-Dani, "el de Denia". Poeta hispano-árabe que mantuvo relación tanto con al-Mutamid Ibn Abbad, rey de Sevilla, como con Mamun Ibn Di-l-Nun, rey de Toledo, de quien buscó —especialmente— su protección. Murió a principios del siglo XII en Mallorca en el año de 1113.

Muhammad Ibn Ubada al-Qazzaz al-Malaqi, "el de Málaga". Poeta hispano-árabe que al parecer trabajó para la corte de Mutasim de Almería, quien reinó de 1051 a 1091. A este poeta se le atribuyen dos moaxajas que contienen jarchas romances. Lo ubicamos, por lo tanto, a finales del siglo XI.

Abu Bakr Yahyà al-Saraqusti al-Yazzar, "el carnicero". Poeta hispano-árabe de Zaragoza que, según cuenta la leyenda, dejó de escribir hacia finales del siglo XI desoyendo los consejos y razones de Ibn Hasday —ministro de al-Mu'tamin Ibn Hud, quien reinara de 1081 a 1085—, para volver a su oficio de siempre, que había sido y habría de ser, el de la carnicería. A este singular matancero se le ubica hacia la segunda mitad del siglo XI.

Abu Bakr Yahyà Ibn Baqi. Poeta hispano-árabe natural de Córdoba, a quien se le atribuyen cuatro moaxajas con jarchas romances. Este autor, uno de los más prolíficos de la serie árabe, murió en el año de 1145.

Mose Ibn Ezra. Poeta hispano-judío que nació en Granada en el año de 1055. Discípulo de Ibn Gayyat y amigo cercano de Yehudá Ha-Leví a quien le dedicara una moaxaja. Vivió, durante su juventud, en Granada gozando de los favores y de la protección del rey hasta que se produce la invasión almorávide a esa ciudad. A partir de ese momento inicia una vida marcada por la pobreza y el exilio por tierras de la España cristiana. Se le atribuyen tres moaxajas con jarchas romances. Muere en 1135.

Abu Bakr Muhammad Ibn al-Hasan al-Kumait al-Garbi, "el del Algarbe", al-Batalyawsi, "el de Badajoz". Poeta hispano-árabe que fuera cantor del rey Mustain de Zaragoza, quien reinara de 1085 a 1110. A este autor se le atribuyen cuatro moaxajas con jarchas romances que, en realidad, sólo son tres; ya que una de estas moaxajas se repite, pero con diferente jarcha en romance, dando por resultado cuatro jarchas del todo distintas. A este poeta se le ubica a finales del siglo XI.

III. El universo de la jarcha.

La acción sentimental de la jarcha, en un ochenta por ciento, es evocada a través de la voz femenina, situándose o al anochecer o al amanecer; en esas horas cuando la ausencia del amado se hace más patente e insoportable. La madre, agente secundario y silencioso del poema, realiza la doble función de ser, por una parte, el pretexto para que la doncella —único actuante accional del texto— exhiba, por medio de la confidencia y de una serie de preguntas retóricas, sus deseos y

anhelos con respecto a su amigo —epicentro de sus pasiones—; así como también la de ser un recurso deliberado que le confiere a los versos un coloquialismo y una verosimilitud de carácter popular que se antepone y cierra al tono formulario y cortesano de la moaxaja.

Si bien la jarcha se apoya de, y presenta, un mundo individual cargado de giros coloquiales que aluden a una intimidad y tono confesional que escaparían, aparentemente, de todo lenguaje retórico como es el que priva y alienta a la moaxaja, tendríamos que dejar entreabierto la posibilidad de que la jarcha —pese a su apariencia— podría inscribirse dentro de una poesía erudita que jugara deliberadamente con la ficción poética de lo popular y confesional, en base, por qué no, a una tradición de tipo oral colectiva, inventando o recreando así una voz femenina, una madre silente que sirviera de motivo para exteriorizar las penas amorosas e impulsos eróticos de la doncella; un continente que incorporara elementos propios de la poesía báquica, como lo son el vino y sus derivados: el banquete, el escanciador y la ebriedad como puerta a la confesión. Adelantándose a los trovadores y *Minnesinger*, por lo menos cuarenta años, aparecen ya las habitaciones furtivas como escenario donde se evocan y consumen los deseos de los amantes; la alborada continúa siendo aquí el termómetro temporal de los encuentros y desencuentros de los amigos sólo testimoniados por el monólogo lírico femenino del texto (ya que las jarchas bien pudieran suscribirse dentro de esa poesía "primitiva" que podemos rastrear desde la lírica arcaica griega y cuyo elemento característico es, precisamente, el alba como centro referencial del poema); también encontramos la insoportable presencia del gilós (posible descendiente del velador de las albas y ancestro directo del *lauzengier* trovadoresco) —celoso, espía, guardián que obstaculiza el encuentro físico de los amantes y pone en peligro la reputación social de los mismos—; el marido burlado, donde la insatisfacción y rechazo de la consorte nos acerca a las canciones de las malmaridadas; la noche como geografía de los amantes; el tóxico de los ojos (las miradas que matan) y el "buen amor", entendido como la pasión amorosa que se

desarrolla fuera del matrimonio siguiendo, en este caso, las veleidosas reglas del deseo.

La jarcha —apuntábamos arriba— es el pie y el remate de la moaxaja. La moaxaja florece en el al-Andalus entre los siglos X y XIII, sus autores son poetas cultos que se aventuran por los caminos del ingenio sometiéndose a las estrictas reglas de una preceptiva literaria como es la que delineó a la poesía árabe clásica; dentro de esta línea podríamos imaginar cierta influencia de las poesías árabe y hebrea con respecto a la tradición lírica oral románica pre-trovadoresca representada por las jarchas. Por una parte, la carga erótica que manifiestan tanto las qasidas y gacelas como la poesía lírica hispano-hebrea en las correspondencias medulares que establecen entre el amor profano y el amor sacro. Pensemos en un poeta de la talla de Selomo ben Yehuda Ibn Gabirol. Por otra parte, tengamos en cuenta la utilización de los diálogos que se tejen entre el amante y los elementos que le rodean, como es el caso de buena parte de los textos de Ibn Zaydún e Ibn Arabi. Estas características se antojan como posibles referencias con respecto a la decisiva carga erótica de las jarchas así como al hecho de introducir personajes dentro del mundo emocional evocado. Sin embargo, el al-Andalus, como crisol de culturas que fue (árabe, hebrea y cristiana), impuso formas peculiares para representar y acrecentar la realidad; la moaxaja fue una de ellas. Ahora bien, ¿el autor de la moaxaja es el autor de la jarcha, o el autor de la moaxaja pide en préstamo a una tradición lírica popular bilingüe su pie y remate formal? Aseverar una respuesta rotunda sería pecar de jactancia y resbalar inexorablemente en el más espeso de los caldos de la torpeza. En base a los trabajos de García Gómez, de Solà-Solé y de Margit Frenk Alatorre es posible afirmar que muchas de las jarchas fueron escritas por los mismos autores árabes y hebreos de las moaxajas que las contienen, pero el hecho de que haya moaxajas con la misma jarcha es un pálido indicador de la posible fuente popular de esta última. Podríamos entonces responder que han llegado hasta nosotros moaxajas con jarcha romance de dos formas; las que presentan una clara autoría, por parte de los poetas árabes y hebreos, y aquellas otras que han tenido que ser clasificadas

como anónimas, amén de aquellas cuyo contenido léxico románico es, francamente, pobre.

Solà-Solé apunta que la jarcha romance más antigua conocida se remonta a “mediados del siglo XI. Se trata de la muwassaha hebrea de Yosef al-Katib, 'el escriba'”⁴, que sin duda la jarcha que ostenta es uno de los ejemplos más bellos y contundentes de esta poesía:

*¡Tanto amar, tanto amar,
amigo, tanto amar!
¡Enfermaron unos ojos brillantes
y duelen tan mal!*

IV. División temática de las jarchas.

Podemos dividir las jarchas en nueve apartados: 1. Donde predomina el tono de lamento o queja; 2. Donde la voz se centra en el reclamo al amigo; 3. Aquéllas donde predomina cierto gusto por el juego galante; 4. Aquéllas otras cuyo tema principal es la espera del amado; 5. En las que impera y domina la demanda sexual de la voz femenina; 6. Donde el gozo y la celebración del deseo trazan los versos de la finida; 7. Las dominadas y condicionadas por la figura del gilós y/o guardián; 8. Aquéllas donde el despecho de la amada dispara la temperatura emocional de la jarcha; y, finalmente, 9. Aquéllas, las menos, donde aparece ya nominalmente la presencia del elemento urbano: infraestructura física y social que imperó en el mundo del al-Andalus.

Con respecto al primer apartado, a las jarchas de lamento o queja, tenemos una serie de constantes que trazan y configuran el espectro sentimental del planto exhibido. Por un lado, la ausencia, no del amado, sino de los ojos de éste; por el otro, el vacío que deja su ausencia, mismo que orillará a la amada a los linderos de la muerte. Las fiestas de carácter social, como lo es la pascua, subrayarán, en su algarabía, la falta del objeto amado. También tenemos el tópico de la noche en vela, la comparación del amante con un hijo ajeno que tarde o temprano tendrá que alejarse; la ancestral, y aquí renovada, correspondencia entre el llanto y el mar. En las jarchas árabes encontramos a la madre como confidente, mientras que en las hebreas aparecerán las

hermanas realizando la misma función; y, por último, el corazón enfermo de la amante a causa de los desdenes del amigo.

Las jarchas de reclamo alzan sus banderas en los arenosos terrenos del insomnio. La voz femenina exige el regreso del amigo y reprueba su huida, misma que se convertirá en tópico de este "subgénero" temático de las jarchas. El amado, objeto de las exigencias de la doncella, será entonces invocado como el "¡Alma de mi alegría!"⁶, metamorfoseado en "hechicero"⁷ o aludido bajo la imagen de "Boquita de collar, / dulce como la miel"⁸. El amor que se manifiesta en estos textos es de carácter sensual y su propósito es culminar, dentro de un franco erotismo, la sexualidad de los amantes. Pero el amor también se vuelve una patología física que debilita y pone en riesgo la salud de la amante abandonada. Una característica de las jarchas de reclamo correspondientes al mundo hebreo, y que no se advierte en las de procedencia árabe, es la de intercalar nombres propios dentro del contexto sentimental de la canción:

*Dueño mío Ibrahim,
oh nombre dulce,
vende a mí
de noche.
Si no, si no quieres,
iréme a ti
—díme adónde!—
a verte?*

O

*Madre, dile a Yáqub:
La sensatez de las mujeres es poca.
No pases la noche lejos de mí:
mi amor es para el que se queda.*

Las jarchas de tono galante evidencian el placer sensual y el culto a la belleza física que privaron en el mundo cultural y cortesano del al-Andalus. Hay un gozo, una sensibilidad que permite exaltar la belleza masculina desde una perspectiva propia de la mujer que no se anda con rodeos, que se detiene en la calidez de una piel morena igual que se deleita con un hombre blanco de rubia cabellera. La boca del amado, "roja como la

cúrcuma", será una reiteración, una especie de estribillo en este canto de los sentidos. Ahora bien, si el desencuentro se plantea como una enfermedad, que incluso puede llegar a matar a la doncella despreciada; la presencia del amigo, sus besos y caricias, sus anhelados escarceos amorosos serán la medicina, la cura de la amante en desgracia.

Las jarchas de procedencia hebrea, que podemos reunir dentro de este apartado de tono galante, aluden a un mundo todavía más sofisticado y permisible. Por una parte, la presencia de los mercaderes, quienes proveerán a la doncella de collares y alhajas para resaltar, todavía más, su belleza ante los ojos del amado. Francesco Alberoni, en su libro *El erotismo*, señala que uno de los elementos femeninos de seducción y erotización es, precisamente, el vestuario, aquellos ornamentos que cubren y revisten al cuerpo de la mujer con una aureola de fascinación ante los ojos del hombre; de ahí la importancia que tienen los collares y alhajas en las doncellas de las jarchas para recibir y retener al amigo, ya que un cuello desnudo nunca será tan seductor como otro adornado de incitadores obstáculos al tacto, al gusto y a la vista. Por otra parte, se deja entrever la práctica de la prostitución masculina en el mundo social del al-Andalus, sin que en esto se advierta ningún reproche que no sea el motivado por los celos:

*Su amor vende a otros,
adulador, a plazos.*

La pasión que se canta y padece en estas finidas, a través del monólogo femenino, tiene su fuente en los veneros del deseo, el cual es potenciado por medio de un ingenuo y, a la vez, atrevido erotismo que alienta y define la demanda sexual de la muchacha coloreando a la noche con la tensa calma que anuncia siempre la violenta embestida del huracán:

*No te amaré sino con la condición
de que juntes mi ajorca del tobillo con mis
pendientes.*

La urgencia incontenible de satisfacer la libido se manifiesta en las jarchas por medio de la posesión violenta que deberá revestir al acto sexual; misma que correrá a cargo del amigo,

mientras que la muchacha jugará el rol de víctima, constituyéndose así un binomio donde la exaltación de lo violento —“el deseo es una pulsión violenta y posesiva—”¹⁰ es un acicate más para edificar y apuntalar el erotismo que envuelve a los amantes:

*Este desvergonzado, madre, este alborotado,
me toma por fuerza,
y no veo yo el porvenir.*

O

*¡No me muerdas, amigo! ¡No,
no quiero al que hace daño!
El corpiño es frágil. ¡Basta!
A todo me niego.
Y, finalmente:
¡Qué heridas
(hay) en (mis) pechos!
Me muerdes
con mordeduras
agudas
como lanzas,
como punta de diamantes”¹¹.*

Un recurso de la jarcha que podríamos calificar como *suspense* emocional reside en la tremenda sugerencia que ésta suscita a través de un lenguaje cimentado en expresiones y frases sumamente ambiguas; “Comprendieron que el sentido literal de un poema no es, y no cumple, todo su fin; que no es por lo tanto necesariamente único”¹², ya que la jarcha no sólo se vale, en su impulso sentimental, de lo que expresa en boca de la muchacha, sino en lo que no dice pero insinúa. Es como si se tratara de un cuerpo que las sombras fragmentaran, pero estas mismas sombras, en su ocultamiento, prometieran en la atracción que ejerce lo no visto pero sí imaginado y esperado:

*¿Qué haré, madre?
Mi amigo está a la puerta.*

Si la madre es pretexto para que la muchacha exteriorice sus pasiones y demandas sexuales por el amigo, en una suerte de exhibicionismo auditivo, que es finalmente la propuesta y razón

de ser de la jarcha; el amante requerido cobrará dimensiones ciclópeas al reflejar las fantasías que la muchacha deposite en él:

*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”³.*

Pero no todo en las jarchas se reduce al planto y a la endecha, también el placer y la reconciliación rasgan el cielo oscuro de la vigilia e inauguran el lumínico día de los amantes:

*¡Albo día este día,
día de la Ansara en verdad!
Vestiré mi jubón brochado
y quebraremos la lanza.*

Los amantes se reúnen, el anhelo se vuelve gozo, disfrute: “Dije: ¡Cómo / hace revivir una boquita / dulce como ésa”. La sensualidad de las jarchas es más que innegable, es su elemento, el único lente que aceptan para ver y explicar al mundo.

Pero el mundo del deseo es rabiosamente individual. Los amantes son, en su particularidad, en su ser únicos y diferentes, un elemento perturbador y trasgresor de la norma social. La sociedad al verse ignorada o rebasada en sus reglas y valores creará obstáculos que impidan el fortalecimiento de aquellas pasiones que escapen a su área de influencia ideológica; surgirán así los guardianes, los defensores y representantes del aparato social frente a la tendencia a lo individual del mundo gobernado por el deseo. El *romanz* de Tristán e Isolda, de finales del siglo XII, es uno de los poemas donde más claramente se ve esta lucha entre el orden social del deber ser y el universo de lo continuo y discontinuo regido por el deseo.

Podríamos imaginarnos cierta dinámica con respecto a los actuantes que aparecen de fijo en las jarchas. La doncella, la voz femenina que sostiene el monólogo, sería el sujeto del poema, el elemento que provoca la acción emocional en el texto; el amigo, el destinatario de los embates de la voz femenina, vendría a ser el objeto, aquello que busca la voz femenina como fin del

poema. La madre –en las jarchas árabes– y las hermanas –en las hebreas– serían el ayudante del sujeto en su necesidad de alcanzar su objeto, en este caso, de deseo. Finalmente, el gilós, viene a ser el oponente, el obstáculo, el celoso que se interpone entre el sujeto –la voz femenina– y su objeto –el amigo–. Sin embargo, el erotismo que permea estas canciones hace que el gilós se convierta en un elemento más de erotización dentro de las pequeñas representaciones líricas de las jarchas:

*¡Oh seductor, oh seductor!
Entráos aquí,
cuando el gilós duerma.*

Frente a la continuidad de la pasión femenina tenemos la naturaleza discontinua del deseo masculino. La amante se siente humillada al saber que el amigo la engaña, que le es infiel al romper la exclusividad de la pareja y disparar su pulsión sexual fuera de ésta. El amante no ha traicionado una convención social, un contrato matrimonial, ya que éste está fuera del foco accional de las jarchas; el amigo se ha apartado de las leyes que amor impone, ha traicionado a la amante al ya no querer reconocerla entre todas, ha negado su decisión primera al emprender nuevas rutas amorosas. La voz femenina, en las canciones que podríamos catalogar de despecho, sacrifica su deseo al desenmascarar y alejar de sí al amigo infiel:

*Aurora bella, dime de donde vienes.
Ya sé que amas a otra
y a mí no me quieres.*

El al-Andalus comprendió un poderoso conjunto de ciudades; si bien el brillo de cada una de estas dependió de la casa gobernante, de los intereses regionales, del punto estratégico en que estaban situadas, de sus relaciones políticas, militares y mercantiles que establecían con oriente, o del mismo juego de fuerzas que se tensaba en su interior, siempre mantuvo esa esencia urbana, cosmopolita, esa fusión de culturas que lo caracterizó y alcanza uno de sus ejemplos más notable en la escuela de traductores de Toledo. El al-Andalus no fue sólo Córdoba, Sevilla y Granada; también lo fueron Almería,

Málaga, Toledo, Zaragoza, Valencia y Guadalajara, entre otras. Una de las jarchas más bellas y sugerentes del corpus románico es sin duda la que encontramos en una moaxaja del gran poeta hispano-hebreo Yehudá ha-Leví:

*Cuando mi señor (mi Cidello) viene
–¡qué buena albricia!–
como rayo de sol sale
en Guadalajara¹⁴.*

José Ma. Millás Vallicrosa, en su libro Yehudá Ha-Leví como poeta y apologista, nos dice que este Cidello era en realidad Yosef ben Ferrusell, un distinguido político y hombre de ciencia judío que llegó a ser médico y consejero de Alfonso VI, rey de León. Además, se distinguió como protector de los hebreos que emigraron del sur a causa de la invasión almorávide de 1086. De ser esto así, nuestra jarcha se debe a la pluma del propio Yehudá Ha-Leví; lo cual viene a confirmar que muchas de estas finidas pertenecen al autor de las moaxajas que las contienen. Esto no niega la procedencia popular románica colectiva de la jarcha como modelo formal de expresión poética, pero sí nos alerta de una reelaboración de la misma dentro de una poesía refinada y cortesana como lo fue la moaxaja dentro del mundo político, social y literario del al-Andalus.

El ambiente que domina en las jarchas es eminentemente urbano, no hay una sola alusión a la naturaleza, no existe otro mundo que el de los amantes y éstos se encuentran en estado de acecho; es como si el deseo, en su terrible urgencia, redujera el campo de acción de los actantes a su mínima dimensión para poder así potenciar todavía más la urgente premura de los amantes.

V. Lo esencialmente femenino de las jarchas.

Si la naturaleza como paisaje es inexistente en el universo de las jarchas, puesto que sólo se hace mención del sol y del mar en función de exaltar poéticamente al amado por medio de las comparaciones que se establecen entre estos elementos y su figura; omisión que viene a subrayar y a sobreponer el carácter íntimo y cerrado del mundo islámico y medieval femenino

sobre el campo social y abierto del mundo masculino; el cuerpo se verá curiosamente fragmentado. De él sólo interesarán los ojos, la boca, el rostro, el cuello, los pechos, los tobillos y los pies; siempre y cuando se esté hablando del cuerpo femenino. Con respecto al masculino sólo se destacarán los ojos y la boca. No deja de ser sintomático que en este mundo dominado por el deseo haya una especie de virginal candor al celebrar las partes del cuerpo, de ese imperio de la sensualidad tan esperado y exigido por parte de la voz femenina. La sugerencia sobre lo explícito parece ser la tónica que siguen estas cancioncillas mozárabes.

Esta relación tan desigual entre lo femenino y masculino también se da con respecto al vestuario y ornamento de los personajes evocados. Es así como encontramos corpiños, collares, ajorcas y pendientes. En ningún momento se menciona o alude —a excepción hecha del unisex jubón que, en este caso, corresponde al de una muchacha— a un sólo accesorio que pudiéramos considerar propio del vestuario de los personajes masculinos de estas canciones. Asimismo, el espacio físico, la escenografía que las jarchas sugieren es, sin duda, la conformada por los pasillos, el jardín, la cocina, las habitaciones de costura y la recámara; es decir, los interiores de una casa árabe. Esta casa, para la doncella, será el centro mismo del mundo, el lugar a donde llega el amante o del cual se aleja. En este sentido la casa vendrá a representar un universo eminentemente femenino, una especie de refugio, de coto sagrado al cual sólo tienen acceso la madre, las hermanas y, obviamente, el amigo; aunque, habría que advertir, ronde en ella la figura amenazante y conflictiva del gilós.

Ahora bien, si el espacio que domina es de índole femenino, si se hace mayor hincapié en las partes del cuerpo de la mujer que en las del hombre, si el vestuario —en su totalidad— es para adornar y potenciar el poder seductor de la doncella; si la casa, asimismo, obedece a un continente femenino donde el grupo familiar desconoce del todo a la figura paterna, sólo que la asociemos a la presencia del guardián; el lenguaje poético de las jarchas, cuyo basamento son las comparaciones y algunas pocas metáforas, tendrá como blanco de exaltación a la figura del amado, al objeto de deseo de la voz femenina. Entonces, el

amigo será visto como la “faz del alba”, lo verán salir como un “rayo de sol”, suscitará la ternura de un “hijito ajeno”, será “dulce como la miel”, tendrá el vigor del “oleaje” y sus dientes dolerán “como lanzas, como punta de diamantes”. Más allá de todo esto se le nombrará “boquita de perlas o de cerezas”, “carita bella” o “niñeta del ojo”. Mientras que la doncella sólo se comparará en sus repetidos besos con la “paloma rojiza” y metaforizará sus dientes en “sarta de perlas”. Dentro de este reducido catálogo poético habrá un caso particular, una metáfora para designar la guerra que en todo recordará el tono de las *kenninger* de la antigua poesía germana, cuando leamos:

*Oh seductor, oh seductor,
entrad (de nuevo) aquí
cuando lo quiera el relajamiento de la tarea difícil
es decir: la guerra¹⁵.*

En este universo femenino la noche, como espacio abierto al deseo de la doncella, adquiere un papel medular. Durante la noche se dan los encuentros e igualmente se sufren las decepciones. Es el tiempo propicio para que surjan “las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño”¹⁶. Es la otra parte del día cuando los amantes se juegan el todo por el todo; y es el espacio desde el cual se pronuncia y escucha ese monólogo erótico femenino de los siglos XI, XII y XIII que, lejos de perder su frescura, se alza ante nuestros ojos de lectores de fin de milenio seduciéndonos y asombrándonos.

El Paso, Texas. Diciembre de 1994.

Bibliografía

Alberoni, Francesco. El erotismo, Traducción de Beatriz E. Anastasi de Lonné, Barcelona, Gedisa editorial, 1994.

Alonso, Dámaso. Obras completas II Estudios y ensayos sobre literatura (primera parte), Madrid, Editorial Gredos, 1973.

Alvar, Manuel. Antigua poesía española lírica y narrativa, México, Editorial Porrúa, 1970, (Sepan cuántos, 151).

Alvar, Carlos Y Angel Gómez Moreno. La poesía lírica medieval, Madrid, Taurus ediciones, 1987, (Historia crítica de la literatura hispánica, 1).

Bleiberg, Germán y Julián Marías. Diccionario de literatura española, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.

Castillo, Rosa. Antología. Cuatro poetas hebraico-españoles, Nota preliminar, traducción del hebreo y preámbulos de Rosa Castillo, Madrid, Aguilar, 1973, (Biblioteca de iniciación hispánica).

Antología poética. Yehuda Ha-Leví, Traducción, prólogo y notas de Rosa Castillo, Madrid, Altalena Editores, 1983.

Chevalier, Jean Y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos, Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adaptada y completada por José Olives Puig, Barcelona, Editorial Herder, 1991.

Frenk Alatorre, Margit. Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, México, El Colegio de México, 1975, (Serie Estudios de lingüística y literatura, 1). Estudios sobre lírica antigua, Madrid, Editorial Castalia, 1978, (Literatura y sociedad, 15).

García Gómez, Emilio. Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas por Emilio García Gómez, Barcelona, Seix Barral, 1975, (Serie mayor, 29).

Garulo, Teresa. Diwan de las poetisas de al-Andalus, Madrid, Ediciones Hiperión, 1986, (Poesía Hiperión, 92).

González Palencia, Angel. Historia de la literatura arábigo-española, Barcelona, Editorial Labor, 1928, (Colección Labor sección III ciencias literarias, 164-165).

Guarner, Luis. Antología de la poesía española medieval, Selección, prólogo y notas por Luis Guarner, Barcelona, Editorial Iberia, 1966, (Obras maestras).

Gurméndez, Carlos. Tratado de las pasiones, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, (Sección de obras de filosofía).

Millás Vallicrosa. José Ma. Yehudá Ha-Leví como poeta y apologista, Madrid-Barcelona, Consejo Superior de

Investigaciones Científicas Instituto Arias Montano, 1947, (Biblioteca Hebraicoespañola, II).

Navarro, José Luis Y José María Rodríguez. Antología temática de la poesía lírica griega, Edición de José Luis Navarro González y José María Rodríguez Jiménez, Madrid, Ediciones Akal. 1990, (Akal/clásica, 32).

Solà-Solé, J. M. Corpus de poesía mozárabe (Las hargas andalusíes), Barcelona, EdicionesHispan, 1973, (Colección Lacetania).

Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española Tomo I Edad Media, Edición ampliada y puesta al día por Antonio Prieto, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.

Valéry, Paul. Teoría poética y estética, Traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990, (La balsa de la Medusa, 39).

Victorio, Juan. El amor y el erotismo en la literatura medieval, Edición preparada por Juan Victorio, Madrid, Editora Nacional, 1983, (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 56).

Notas Bibliográficas

¹ Margit Frenk Alatorre. *Estudios sobre lírica antigua*, p. 25.

² Germán Bleiberg y Julián Marías. *Diccionario de Literatura Española*, p. 488.

³ Margit Frenk Alatorre. Las jarchas mozárabes y los comienzos de la románica, p. 156.

⁴ J. M. Solà-Solé. *Corpus de poesía mozárabe*, p. 45.

⁵ Versión de J. M. Solà-Solé.

⁶ Emilio García Gómez. Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, p. 107.

⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁸ *Ibid.*, p. 374.

⁹ La mayoría de las jarchas citadas en este trabajo están tomadas del libro de Emilio García Gómez: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*; por lo tanto, salvo indicación a pie de página, a él se deben las versiones de los poemas al español moderno.

¹⁰ Carlos Gurméndez. *Tratado de las pasiones*, p. 206.

¹¹ Versión de J. M. Solà-Solé.

¹² Paul Valéry. *Teoría poética y estética*, p. 41.

¹³ Versión de J. M. Solà-Solé.

¹⁴ Versión de J. M. Solà-Solé.

¹⁵ Versión de J. M. Solà-Solé.

¹⁶ Jean Chevalier y Alain. Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, p. 753.