

01046



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL REFLEJO DE LA ÉPOCA EN LA POESÍA ESTRÓFICA DE AL-ANDALUS.

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Comparada
presenta

Lic. Cecilia Jiménez Santos



DIRECTORA DE TESIS: Dra. Angelina Muñiz-Huberman

MÉXICO, D.F.

2005

m 343234





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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 familia por su apoyo, ayuda
 y paciencia.

 Al jurado por sus consejos,
 orientaciones y asesoría.

 La Coordinación de Letras por
 todo su esfuerzo
 administrativo.

 A mis maestros por mi formación
 académica.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. Estrategias estructurales en la representación multicultural de las moaxajas árabes y hebreas.....	13
- Análisis textual y comparativo	
1.Abu 'Isa ibn Labbun (m.1085).	
2.Abd Allah ibn Hurayra al 'Absi al A'Ma al-Tutilí (m.1126).	
3.Yosef ben Ya'qob ibn Saddiq (m.1149).	
4.Abraham ibn Ezra (1089-1164).	
Capítulo 2. Estrategias lingüísticas: un diálogo multicultural entre lenguas y lenguajes en las moaxajas árabes y hebreas	39
- Análisis textual y comparativo	
1.Muhammed ibn Arfa' Ra'suh (sin datos).	
2.Muhammed ibn 'Abd al-Rahman al-Qaysi ibn Baqi (m.1145).	
3.Muhammed ibn 'Isa Abd al-Malik ibn Quzmán (1080-1160).	
4.Todros ben Yehudá Abulafia (1247-1298).	
Capítulo 3. Estética del discurso multicultural en las moaxajas árabes y hebreas (estrategias retóricas).....	69
- Análisis textual y comparativo	
1.Yosef al-Katib o "el escriba" (sin datos).	
2.Moisés ibn Ezra (1055-1139).	

3. Abu-l-Hasan Yehudá Samuel Halevi (1075-1141).

4. Abu Bakr Muhammed ibn 'Ali ibn al-Arabi (1165-1240).

Conclusiones.....100

Apéndice.....106

-Serie de moaxajas árabes y breve biografía de sus
poetas.

-Serie de moaxajas hebreas y breve biografía de sus
poetas.

-Relación de moaxajas árabes y hebreas (esquema).

Bibliografía.....144

El reflejo de la época en la poesía estrófica de al-Andalus.

Por Cecilia Jiménez Santos

Introducción

Las moaxajas árabes y hebreas son poesías estróficas que tuvieron su origen durante el dominio árabe en la Edad Media española. En particular las moaxajas de los poetas hispano árabes -Muhammed ibn Arfa` Ra'suh (sin datos), Abu `Isa ibn Labbun (m. 1085), Abd Allah ibn Hurayra al-`Absi al-A`Ma al-Tutuli (m.1126), Muhammad ibn `Abd al-Rahman al-Qaysi ibn Baqi (m.1145), Muhammad ibn `Isa `Abd al-Malik ibn Quzmán (1080-1160) y Abu Bakr Muhammad ibn `Ali ibn al-Arabi (1165-1240); y de los poetas hispanohebreos -Yosef al-Katib o "el escriba" (sin datos), Moisés ibn Ezra (1055-1139), Abu al-Hasan Yehudá ben Samuel Haleví (1075-1141), Yosef ben Ya`qob ibn Saddiq (m.1149), Abraham ibn Ezra (1092-1167) y Todros ben Yehudá Abulafia (1247-1306)- reflejan una época de convivencia y tolerancia cultural¹. La importancia del estudio de estos poetas y su poesía radica en que estos autores fueron los más representativos en su momento de producción. En particular, el nexo que une estos poetas es el hecho que todos compusieron el género de las moaxajas, las cuales comparten aspectos de la multiculturalidad.

¹ El corpus de moaxajas para esta tesis se encuentra en el bosquejo de capítulos en esta introducción y en el Apéndice de esta tesis.

Por consiguiente, el objetivo de esta tesis es demostrar que las moaxajas árabes y hebreas de los poetas seleccionados emplean una serie de estrategias estructurales, lingüísticas y retóricas que apuntan a la representación de una época de entrecruces culturales. Estos tres tipos de estrategias literarias son categorías que pretendo desarrollar de la siguiente manera: en la estructural abordo aspectos formales -la organización de estrofas, el sistema métrico y de rimas- y de contenido como la trama temática; en la lingüística estudio la lengua en cuanto al bilingüismo en el caso de las moaxajas compuestas en lengua árabe y a lo trilingüe en el caso de las moaxajas escritas en hebreo, ambas lenguas en su forma clásica frente a la forma vernácula o romance. También argumento las sutilezas del lenguaje que hacen alusión a la diversidad cultural y los diferentes usos del lenguaje; y, por último, en la retórica me centro en todos aquellos recursos literarios empleados en las moaxajas -la estética de la palabra, las formas de expresión y la construcción discursiva al igual que la diversidad de voces poéticas dentro de las moaxajas que crean este tipo de estrategias. Estas tres categorías me han permitido organizar la tesis por temas.

En particular, me propongo resaltar diversas formas de representación de la época con un enfoque multicultural en la poesía estrófica -moaxajas (*muwashshah*) árabes y hebreas con

sus jarchas (*kharjas*) romances- de al-Andalus entre los siglos X-XII durante la dominación árabe. Es importante hacer mención que para el estudio de dichas poesías me basaré, en general, en las traducciones de E. García Gómez y J. Solá-Solé. Esto no representa un obstáculo para apreciar que la multiculturalidad aparece en todas estas moaxajas en forma de tensión, oposición y yuxtaposición de temas, géneros, estilos, formas y funciones, y finalmente, la hibridez cultural se representa mediante diferentes tipos de estrategias mencionadas: estructural, lingüística y retórica.

Considero que, antes de proseguir, es necesario definir el concepto de 'multiculturalidad'. Entiendo por esta expresión que se trata de la tolerancia de diversas culturas en un mismo territorio, donde, a pesar de las diferencias de origen étnico, color, religión, creencias, lengua, nacionalidad, costumbres, sexos, estética y valores, son aceptadas y viven en convivencia; o bien, como Sara Sefchovich denomina en "armonía cultural" (82). Esta tolerancia cultural también la defino como hibridez cultural porque es el resultado del intercambio de todas las diferencias mencionadas, y que además corresponde con el término de 'pluralidad cultural' propuesto por Tova Rosen (166).

El marco metodológico de mi investigación consiste en un análisis textual y comparativo de las moaxajas árabes y

hebreas seleccionadas y de los poetas indicados con un enfoque multicultural. Es importante aclarar que mi objetivo no reside simplemente en resaltar la presencia de diversas culturas en las moaxajas árabes y hebreas de los poetas seleccionados, sino que con este método llevar el análisis textual y comparativo más allá y mostrar la función que cumple la multiculturalidad dentro del mensaje que nos comunica este tipo de poesía lírica en particular a través de las estrategias estructurales, lingüísticas y retóricas. Como parte del método de aproximación a la representación de la convivencia cultural de la poesía estrófica de al-Andalus, he tomado como apoyo las investigaciones acerca de la multiculturalidad realizadas por Sara Sefchovich, que trata aspectos sobre la diversidad cultural. En la relación multicultural y literaria me ha sido de gran utilidad los ensayos reunidos por Julie Rivkin y Michael Ryan en su apartado sobre estudios étnicos, post-colonialismo y estudios internacionales en *Literary Theory: An Anthology*. En cuanto a la multiculturalidad en las moaxajas he prestado especial atención a los libros de María Rosa Menocal, *The Ornament of the World* y *The Arabic Role in Medieval Literary History*, en ellos la autora propone una aproximación multicultural al estudio de la poesía estrófica de al-Andalus desde varias perspectivas lingüística, étnica, estructural y temática

(mística, música, amor, conocimiento, entre otros). En la misma línea de M.R. Menocal, Tova Rosen en su ensayo sobre la moaxajas parte de una visión pluricultural en torno a la lengua, la cultura, la sociedad, los temas y otros, como elementos que se representan en las moaxajas árabes y hebreas. Otras fuentes sobre la tolerancia cultural importantes para mi proyecto son: *Sobre el nombre y el quién de los españoles* y *La realidad histórica de España* de Américo Castro en relación con los planeamientos que postuló sobre la convivencia cultural entre árabes, judíos y cristianos durante el dominio árabe en España. Además he empleado para este trabajo teorías sobre la representación de la subjetividad que se encuentran estrechamente vinculadas con el enfoque principal de esta tesis. Para ello, aludí a la teoría sobre la representación de la subjetividad en la cultura española de George Mariscal. Los conceptos y terminologías formuladas sobre el estudio teórico de la subjetividad me permitieron ahondar en el problema de identidad de sexo y de las voces poéticas presentes en las moaxajas árabes y hebreas.

En general, todas estas obras y exposiciones analíticas me fueron de gran ayuda para elaborar el marco teórico y, más específicamente, el enfoque multicultural para el análisis textual y comparativo de los aspectos estructurales, lingüísticos y retóricos que he desarrollado en tres

capítulos. Es relevante señalar, que estas obras seleccionadas para fines teóricos comparten con las moaxajas una visión de hibridez cultural, lo cual también es de gran utilidad para comprender la evolución histórica literaria y la multiculturalidad en este tipo de poesía estrófica.

La trayectoria histórica literaria sobre el entrecruce cultural de las moaxajas árabes y hebreas se debe a su evolución en el siglo X a pesar de la guerra secular denominada Reconquista cristiana². Al comienzo fueron compuestas para ser transmitidas oralmente por poetas hispano árabes, y más tarde hacia el siglo XI por poetas sefardíes, donde árabes y hebreos mezclaron un registro de lenguas semitas clásicas en las moaxajas con la lengua vernácula del mozárabe en las jarchas³. En particular, durante el reino

² Coincido con las posturas de Luce López-Baralt y María Rosa Menocal que apoyan la idea de que la Reconquista cristiana a cargo de Sancho VI y Fernando III fue lo que ayudó al intercambio cultural entre cristianos, judíos y árabes. L. López-Baralt explica que "los cristianos o visigodos romanizados conviven con los musulmanes y judíos durante la Edad Media, exhibiendo una relativa tolerancia a despecho de (...) la Reconquista (*Huellas...*, 15). Al igual, M.R. Menocal considera que la Reconquista no fue el fin de la arabización sino el inicio, ya que esta fue la que ayudó a la hibridez cultural en la península ibérica. ("Noveno inning...", 63; "Three cultures...", 1)

³ Gracias al registro escrito de las moaxajas y jarchas que los poetas hispanoárabes y hebreos dejaron entre los siglos XI y XII, se sabe que estos poetas emplearon un refinado artificio en dos registros lingüísticos. Antonio Alatorre señala que este artificio "consistía en rematar sorpresivamente un poema 'clásico' por su léxico, su sintaxis y sus imágenes, llamado *muwashaja*, con una cancioncita callejera, hecha en el lenguaje de la gente común (...) lo mismo daba el árabe vulgar andalusí que el habla romí de los mozárabes. Este ingenioso remate se llamaba *jarcha*. Las jarchas mozárabes, aparte de ser la 'primavera de la lírica romance' (pues las más antiguas son anteriores a la lírica provenzal, tenida tradicionalmente por la primera del mundo románico), son los únicos textos", y que gracias a ellos es posible tener una idea del mozárabe (88).

taifa (1031-1091) hubo un gran florecimiento de la literatura tanto árabe y hebrea, porque como indica Millas Vallicrosa⁴: "En estos reinos de taifas se respiraba una atmósfera de libertad, de tolerancia religiosa..." (43). Esto significa que la actitud de tolerancia de este reino no solo promovió la convivencia religiosa entre musulmanes, judíos y cristianos sino que impulsó el avance cultural y el desarrollo poético. Durante los reinos almorávide (1091-1145) y almohade (1145-1230), a pesar de la decadencia cultural⁵, no se dejaron de producir moaxajas árabes y hebreas con una visión intercultural. Sin embargo, la evolución de las moaxajas se ve desarrollada en otro tipo de poesía estrófica: el zéjel. Este tipo de poesía es muy similar a las moaxajas, la diferencia es que está compuesta en lengua aljamiada del Sur de España. Actualmente, el género de la moaxaja se ha expandido hasta la fecha en forma de canto en los países árabes. Prueba de ello es el repertorio de la cantante egipcia Om Kulthum y la libanesa Fairuz durante las décadas

⁴ A. Muñiz-Huberman coincide con dicho florecimiento de la literatura hebrea en *La lengua florida* (15). Pienso que este florecimiento en la poesía hebrea se debió a que se generaron importantes cambios respecto a la producción anterior de los poemas litúrgicos tradicionales llamados *piyyitum*. Estos eran poemas estróficos con rimas y propios de la liturgia de la sinagoga. Véase los estudios de D. Goldstein. *Hebrew Poems...*(3), Á. Navarro Peiro. *Literatura hispanohebrea...*(18) y Masha Itzaki. *Abraham ibn Ezra...*(149).

⁵ Es interesante destacar la crítica a la decadencia cultural de los reinos almorávide y almohade dentro de la épica española medieval, donde éstos aparecen estereotipados en el *Poema de mio Cid* como guerreros incultos y crueles a través del personaje Bucar.

de 1960 y 1970. Cantantes argelinos de moda como Cheb Khaled o Cheb Mami preservan el género de las moaxajas con ritmos de la actualidad. También en España el grupo musical Alia Música se ha destacado por la recreación del canto judeoespañol⁶.

Es importante mencionar que los estudios acerca de la representación de una época multicultural en las moaxajas árabes y hebreas han mostrado un cambio rotundo en la línea de investigación sobre la poesía estrófica de al-Andalus. De esta escasa crítica, se puede apreciar que los estudios se centran en la sugerencia de un análisis textual que va más allá de propuestas filológicas y tomando en cuenta no solamente las jarchas sino el resto de la moaxaja. Y también la crítica es escasa en cuanto al estudio de las moaxajas de los poetas seleccionados. Pienso que esto es debido a que los enfoques de estudio van desde descripciones biográficas hasta algunos aspectos de interpretación sobre la obra en general de los poetas andaluces seleccionados.

Se puede observar que la mayor parte de la crítica se ha concentrado en el estudio de las jarchas más que en todo el corpus de la moaxaja. Es muy notable ver que hay una amplísima línea de estudio sobre los orígenes, descubrimientos y aspectos filológicos de las moaxajas, que han sido de gran utilidad para establecer este marco

⁶ Cfr. la discografía de estos cantantes en la bibliografía de este trabajo.

historiográfico de referencia, así como la trayectoria y las contribuciones de las moaxajas a otras literaturas y géneros literarios. Para ello he tomado en cuenta las obras de:

R. Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Samuel M. Stern, Emilio García Gómez, Richard Hitchcock, Margit Frenk, Federico Corriente, James T. Monroe, J.M. Millás Vallicrosa, A.J. Arberry, Abu Haider, Otto Zwartjes, María Rosa Menocal y Tova Rosen⁷.

En un bosquejo de capítulos dentro de este panorama histórico literario hago énfasis en las posibles tendencias, estilos y géneros que pudieron haber influido en las moaxajas árabes y hebreas con la finalidad de delinear una trayectoria más específica por medio de la organización cronológica de los poetas seleccionados para cada apartado.

En el primer capítulo estudio todas las estrategias estructurales de forma y contenido que sirven para representar la multiculturalidad en las moaxajas árabes y hebreas, cada una con sus particularidades. Para lograr este objetivo he tomado como punto de partida el testimonio de Ibn

⁷ Véase R. Menéndez Pidal en *España. Eslabón...*, Dámaso Alonso en *Primavera temprana...*, Samuel M. Stern en "Les vers finaux en espagnol...", Emilio García Gómez en *Las jarchas romances...*, Richard Hitchcock en *The Kharjas*, Margit Frenk en *Las jarchas mozárabes...* y *Lírica hispánica...*, Federico Corriente en *Poesía dialectal...*, J.T. Monroe en *Hispano-Arabic Poetry...*, J.M. Millás Vallicrosa en *Literatura hebraicoespañola*, A.J. Arberry en *Arabic Poetry...*, Abu Haider en *Hispano-Arabic Poetry...*, Otto Zwartjes en *Love Songs...*, María Rosa Menocal en *The Arabic Role...* y *The Ornament...* y Tova Rosen en "The Muwashshah".

Sana' al-Mulk sobre los principios de la construcción de las moaxajas en su tratado *Dar al-tiras fi 'amal l-muwashshahat* (*La casa del brocado: sobre la construcción de la moaxaja*) (Stern 344-46; Heger 182-85). De acuerdo con estos principios estructurales, también estudio la prosodia (la composición estrófica, el sistema métrico y la rima) y la estructura temática (los diferentes temas yuxtapuestos y las estructuras análogas de los temas) con el fin de ofrecer una lectura crítica e interpretativa entre la jarcha y el resto de la moaxaja en relación a todas las posibles formas y funciones de representación de la diversidad cultural. Todos estos aspectos los analizo en la siguiente serie de poesías árabes: (moaxaja 6 Solá-Solé) de Ibn Labbun, (moaxaja 24 Solá-Solé) de al-Tutili y, de la serie hebrea a Yosef ibn Saddiq (moaxaja 39, Solá-Solé) y Abraham ibn Ezra (moaxaja 42, Solá-Solé).

En el segundo capítulo trato estrategias lingüísticas de representación de la época en cuanto a la complejidad de la lengua y al uso del lenguaje en las moaxajas árabes y hebreas. Esto significa que me enfoco en la situación lingüística de al-Andalus, es decir, en su momento de producción artística. En particular, mi interés es estudiar las moaxajas a partir de diferentes dimensiones de la lingüística: en el nivel de la lengua considero la diversidad

multilingüe de las tres culturas en convivencia; los cambios constantes entre la lengua escrita (clásica: árabe y hebrea) y las formas orales (árabe hablado en al-Andalus, el romance y/o mozárabe -forma dialectal compuesta por la mezcla del romance y el árabe coloquial); y los diferentes tipos de registros de la lengua (formal e informal). En la dimensión lingüística tomo en cuenta las sutilezas del lenguaje en cuanto a los diversos usos por medio del contenido, forma, estilo y función.

Las dos formas de representación lingüística (lengua y el lenguaje) las trato en las moaxajas de la serie árabe y hebrea, en particular, de los siguientes poetas: los árabes Ibn Arfa' Ra'suh (moaxaja 5a, Solá-Solé), Ibn Baqi (moaxaja 29a, Solá-Solé), Ibn Quzmán (moaxaja 41, Solá-Solé); y, el hebreo, Todros Abulafia (moaxaja 40b, Solá-Solé).

En el tercer capítulo abordo otra manera en que las moaxajas árabes y hebreas reflejan una época de diversidad cultural y convivencia mediante estrategias retóricas. Una de las características más relevantes en este tipo de género lírico es el uso de diversos modos de discurso, los cuales se encuentran yuxtapuestos, y generan tensión debido a que, por lo general, se dan, paradójicamente, en oposición pero al mismo tiempo en armonía. Esto significa que frecuentemente las moaxajas árabes y hebreas muestran discursos antagónicos y ambivalentes a la vez, lo que produce una hibridez cultural

muy compleja. También analizó todos los recursos retóricos que conllevan a la construcción del discurso multicultural en las moaxajas de los siguientes poetas hebreos: Yosef al-Katib (moaxaja 1, Solá-Solé;), Moisés ibn Ezra (moaxaja 19, Solá-Solé) y Yehudá Halevi (moaxaja 37b, Solá-Solé) y, el poeta árabe, Ibn al-Arabi (M.J. Rubiera Mata 115-16).

Al final de todos los capítulos incluyo un apéndice en dónde presento los textos de las moaxajas seleccionadas y una biografía general de cada uno de los poetas. Esto es con el fin de ofrecer las versiones halladas en árabe o hebreo de algunas de ellas y, en el caso de la mayoría, y solamente muestro las diversas versiones de las formas transliteradas junto a las diferentes traducciones recopiladas hasta el momento. Así que este apéndice es de gran utilidad para percatarse de los problemas de interpretación que generan las traducciones.

Capítulo 1. Estrategias estructurales en la representación multicultural de las moaxajas árabes y hebreas.

En la obra *The Ornament of the World...* María Rosa Menocal indica que las moaxajas eran canciones que reflejaron, muy específicamente, una hibridez cultural compleja en los siguientes términos: "These songs reflect explicitly the complex and hybrid identity that had been the self-conscious hallmark of the Andalusians from the time of Abd al-Rahman I" (*Ornament* 126-7). En efecto, las moaxajas de Ibn Labbun (moaxaja 6, Solá-Solé), al-Tutili (moaxaja 24 Solá-Solé), Ibn Saddiq (moaxaja 39, Solá-Solé) y Abraham ibn Ezra (moaxaja 42, Solá-Solé), organizadas cronológicamente, muestran el reflejo de una sociedad representada por una compleja hibridez cultural en al-Andalus mediante la construcción de las moaxajas. Cada uno de estos poetas árabes y hebreos ponen de manifiesto una serie de estrategias estructurales de manera diferente y con estilos propios, por lo que es posible llevar a cabo un estudio comparativo de la forma y contenido de las moaxajas.

Por consiguiente el propósito del presente capítulo es demostrar las diversas estrategias formales y de contenido a nivel de la estructura, que contribuyen a la conformación de una época multicultural en las moaxajas. En particular, mi

intención es mostrar, mediante un análisis textual y comparativo de las moaxajas seleccionadas, que la organización estrófica, el sistema de rimas y métrica a nivel de la forma junto con la estructuración temática en el plano del contenido son estrategias que reflejan cierta complejidad en la hibridez cultural en términos de diferencia y convivencia.

En este capítulo primeramente he retomado algunos aspectos formales sobre la estructura del género de las moaxajas con base en tratados antiguos y crítica reciente. Concretamente, he tomado en consideración el testimonio del egipcio Ibn Sana' al-Mulk sobre los principios de construcción de las moaxajas en su tratado del siglo XII *Dar al-tiras fi 'amal al-muashshahat* (*La casa del brocado: sobre la construcción de la moaxaja*) y otros aspectos teóricos de la actualidad para la parte del contenido. Estos planteamientos teóricos son indispensables para el análisis textual de cada una de las moaxajas. Gracias a ello he podido establecer una comparación de todos los poemas para así ofrecer una lectura crítica e interpretativa con un enfoque multicultural entre la jarcha y el resto de la moaxaja en relación a todas las posibles formas y funciones que reflejan un espacio de diversidad cultural.

Las características formales de la moaxajas árabes y hebreas desde el punto de vista estructural tienden a variar en cuanto a la cantidad de versos que componen cada estrofa, la métrica y el sistema de rimas. Las moaxajas de Ibn Labbun, al-Tutili, Ibn Saddiq y de Abraham ibn Ezra, en general, se componen de cinco ó seis estrofas compuestas en árabe o hebreo clásico, según sea el caso. El aspecto más controversial es que el final de la última estrofa se remata con una jarcha (salida) compuesta en lengua vernácula, romance o mozárabe pero escrita con grafías árabes o hebreas¹. Esto es relevante para la época porque rompe con las formas clásicas de la poesía árabe (*qasidah*) y hebrea (literatura litúrgica sagrada)².

El testimonio del tratado antiguo del siglo XII sobre la poética de las moaxajas del poeta egipcio Ibn Sana' al-Mulk (1155-1211) comprueba las innovaciones en este tipo de género de la poesía estrófica. El autor egipcio en la introducción

¹ Es relevante hacer notar que las moaxajas árabes y hebreas a pesar de que fueron inventadas por Moqadem, el ciego de Cabra en el siglo X según Ibn Bassam (K.Heger 179), aparecen documentadas hasta el siglo XI y XII. Gracias a estos registros escritos se podría pensar que las jarchas son evidencias de la preexistencia de una lírica popular anterior a la poesía épica de los siglos XI y XII (los cantares de gesta: *Cantar de Mio Cid*, *Mocedades del Cid* y los *Siete infantes de Lara*), al mester de clerecía del XIII y XIV (*Libro de Alexandre*, los *Milagros de Nuestra Señora* de G. de Berceo, el *Poema de Fernán González* y el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz) y la literatura didáctica (*El Conde Lucanor*).

² Véase los estudios sobre la forma clásica de la *qasidah*. Beatrice Gruendler en "The Qasidah", (211-17); M.M. Badawi en "'Abbasid Poetry...", (149-52); y S. Pinckney Stetkevych en "Umayyad Panegyric...", (89-92). La literatura hebrea y litúrgica sagrada es la tradición de la poesía estrófica proveniente de los *piyyitum* y del *Cantar de los cantares*. Véase la nota 3 de la introducción de este trabajo.

de su tratado *l-muwashshahat...* (*La casa del brocado...*) explica los principios ideales en que las moaxajas debían ser construidas; asimismo, el tratadista egipcio expone que la jarcha es el elemento fundamental para construir las moaxajas, ya que constituye el principio y fin. Esto significa que la jarcha no solamente representa la salida (cierre) de la poesía sino el punto de partida para la creación de toda la moaxaja (Tova Rosen 168-69). La idea de empezar y terminar en el mismo punto, por un lado, hace pensar que la moaxaja y la jarcha están estrechamente vinculadas, por otro, se trata de una estructura circular que M. R. Menocal denomina como un mecanismo de circularidad asociado con la rima de moaxaja (*Ornament*, 127). La conexión entre la moaxaja y la jarcha con respecto a la estructura circular coincide con lo que el mismo autor egipcio indica sobre el papel del poeta ante la producción de una moaxaja. Primeramente, el poeta tendría que seleccionar una jarcha para crear el resto de la poesía, para ello un requisito indispensable era que esta jarcha debía ser prestada de otro poeta para así tomarla como modelo³, específicamente, los sistemas métrico y de rima, ya que solamente los poetas muy bien versados en la creación de la moaxaja podían producir su

³ El hecho que el poeta tuviera como requisito tomar prestada una jarcha para crear el resto del poema apoya la idea que estos estribillos finales ya existían antes de la invención del género. Por eso se encuentran jarchas repetidas en moaxajas de diferentes poetas árabes o hebreos.

propia jarcha para componer el resto de la poesía⁴. En segundo lugar, los narradores del poema se dividirían en dos partes, en donde la voz masculina es la que narra dentro de la moaxaja mientras que el hablante de la jarcha podía ser seleccionada en una variedad de los siguientes narradores: él, ella o yo; una paloma o una gacela; o, en algunos casos, un grupo de gente, un pueblo, o una figura alegórica⁵. Prueba de ello son las moaxajas de los poetas seleccionados para este capítulo, donde el poeta en su última estrofa de la jarcha indica la persona y su sexo. Además de estos planteamientos formales, en otra línea teórica sobre la estructura de las moaxajas, estudiosos de la actualidad como María Rosa Menocal y Tova Rosen plantean las posibles relaciones entre la forma y el contenido aplicadas en el análisis textual y comparativo de las poesías de Ibn Labbun, al-Tutili, Ibn Saddiq y Abraham ibn Ezra⁶.

⁴ Es importante señalar que durante la Edad Media española la imitación de los textos tenía otra connotación diferente de la actualidad. En esa época no era mal visto copiar, imitar o basarse en la poesía de otro autor; al contrario se consideraba que era de gran prestigio llevarlo a cabo. Hay que recordar que las jarchas no es el único caso en el que se ha imitado su forma. De la misma manera la poesía didáctica de la Edad Media española llevó a cabo el ejercicio de copiar para poder mostrar modelos de enseñanzas a través de los proverbios, como en el caso del *Conde Lucanor*.

⁵ Véase la traducción de T. Rosen (168), el texto en árabe en Klaus Heger (182-5) y la parte en árabe del testimonio de Ibn Sana' al-Mulk sobre las jarchas (S.M. Stern 344-46).

⁶ Véase el Apéndice al final de este trabajo para ver las moaxajas completas y las biografías de los poetas.

Análisis textual y comparativo

1. Ibn Labbun

La moaxaja (Apéndice 110-14) del poeta hispanoárabe Ibn Labbun del siglo XI, forma parte del manuscrito *Gays*. Esta poesía árabe se destaca por el empleo de una estructura análoga en cuanto a sus características formales y al contenido temático. Por un lado, esto significa que la relación entre la moaxaja y la jarcha es estrecha y responde a las propuestas de Ibn Sana' al-Mulk y, por otro lado, los elementos de la prosodia y contenido temático se estructuran de manera circular tal y como se verá desarrollado.

En principio, la poesía de Ibn Labbun se encuentra estructurada por un preludeo y cinco estrofas, en la quinta estrofa se inserta una jarcha puesta en boca de un grupo de doncellas. De acuerdo a la versión transliterada de E. García Gómez, el esquema métrico y de rimas a grandes rasgos es: {4-mi 7-mu 4-aH 7-lu} + 4-x 7-y 4-x 7-y 4-x 7-y 4-mi 7-mu 4-aH 7-lu. Con ello se puede apreciar las variaciones que presenta esta composición en lo que se refiere a la métrica y, especialmente, a la rima, ya que en la jarcha y en el preludeo coinciden la métrica y la rima. Si se toman en cuenta los principios de Ibn Sana' al-Mulk para construir una

moaxaja con preludio, se cumple la concordancia entre la jarcha y el preludio en lo que se refiere al tema, la rima y la métrica. Por lo que resulta muy compleja esta concordancia ya que se trata de un preludio compuesto en lengua clásica y una jarcha expresada en lengua vernácula. Esto demuestra que la jarcha y el preludio son los modelos a seguir para la métrica y la rima en todos los estribillos o vueltas (*qufls*) de esta moaxaja, mientras que el resto de los versos que componen las mudanzas (*simt*) de cada estrofa siguen un modelo diferente (seis versos variables y cinco versos comunes en la jarcha y en el preludio de cada estrofa). Otro aspecto importante de esta moaxaja es la cantidad de estrofas sugeridas por el tratadista egipcio en este tipo de composición estrófica, es decir, cuando se incluye un *qufl* (estribillo) introductorio, por lo general, la moaxaja se compone de cinco estrofas. Así que, la organización de las estrofas, la métrica y la rima, en este plano de la prosodia de esta moaxaja, produce un efecto de circularidad ya que se pone en relieve una estructura circular donde la jarcha representa el principio y fin de todo el poema (al-Mulk: Heger 183). Este mismo mecanismo de circularidad se muestra en el plano del contenido dada la construcción del tema amoroso que se lleva a cabo análogamente, es decir, que el tema principal de la jarcha concuerda con el resto de la

poesía árabe. En particular la enfermedad de amor y la búsqueda de la medicina para curar el mal se encuentran estrechamente vinculados en la jarcha, el preludeo y el resto de la poesía, lo cual crea tal efecto de circularidad y analogía temática.

A grandes rasgos, el argumento de esta moaxaja es sobre un hombre poderoso de mucho dinero (magnate) que se enamora de una mujer de clase inferior (una esclava) quien lo rechaza, y el hombre se enferma de amor. La manera en que esta composición amorosa se desarrolla se delinea en cada una de las partes de la moaxaja. En el preludeo el cuerpo aparece personificado ya que toma conciencia de su enfermedad, pero la voz poética masculina acepta su situación. En la estrofa primera la misma voz poética reconoce su situación desgraciada de sufrimiento a causa de la enfermedad de amor. También, propone el remedio para sanar su enfermedad: un beso y el perfume del ser amado. En la estrofa segunda el amante indica que el ser amado (una gacela humana) le ha hecho perder el sentido de la razón y lo ha humillado ante su condición poderosa. En la estrofa tercera el señor poderoso se coloca en la posición de esclavo (al servicio del amor) frente a la mujer de clase inferior. Al igual, describe el poder de seducción de la "gacela pequeña" mediante los ojos que miran en forma agresiva y delicada. En la estrofa cuarta se alude al rechazo del ser amado hacia el hablante del

poema, es decir, a un rechazo que aumenta la pasión (dulcifica). Y, por último en la estrofa quinta aparece un mecanismo de transición a través de la explicación del amante (voz poética y personaje) sobre una situación parecida a la suya, en la que toma como ejemplo la enfermedad de amor de otros casos de doncellas, tal y como dice: "Cuántas doncellas, / enfermas de amor, sin saberlo, / que desafían por su belleza / al sol y a la luna, recitaron tristes, / al enterarse de mi condición" (Apéndice 113). Al final de esta estrofa continúa la jarcha en donde las doncellas cantan su situación similar a la del poeta. Esta descripción temática de cada una de las estrofas responde a una estructura circular, ya que el tema de la jarcha, la enfermedad de amor, puesta en boca de varias doncellas es compatible con la voz masculina de la moaxaja.

En otro plano de la construcción literaria del tema resaltan las diferencias sociales, la subjetividad de los protagonistas y diversas voces, que se muestran problematizadas. Estas características aparecen entrelazadas con el tema principal: el sufrimiento (enfermedad de amor causada por el rechazo del ser amado). Aunado a esto, la identidad social de la voz poética con respecto a la de la mujer de quien se encuentra enamorado produce polémica. Esto explica la razón por la cuál la voz protagonista y masculina aparece como un poderoso magnate que se enferma de amor y se

siente humillado por el rechazo de una mujer inferior a su clase, lo que se ve evidenciado de la siguiente manera: “!Oh qué desgracia,/ pues el poderoso se humilla!” (Apéndice 113). En la medida que avanza el poema la tensión aumenta cuando la voz masculina expresa: “Soy un esclavo/ de quien soy su señor...” (Apéndice 113). Aquí las figuras del esclavo y del gran señor son imágenes que se encuentran en oposición, aunque dentro del poema juegan un papel simbólico y literal. Por un lado, sería imposible que el magnate fuera un esclavo desde la perspectiva social y literal, en cambio, la idea de ser el esclavo se refiere al estado interior del hombre que se encuentra enamorado de “una gacela humana” (mujer). Al mismo tiempo, este personaje masculino pone su amor al servicio de la mujer sin importar su clase, tal y como lo dice: “pero hay que aceptarlo” (Apéndice 113). Por otro lado, lo literal se refiere a la idea de propiedad cuando la voz poética masculina revela que él es el señor de la mujer o bien, dicho de otra manera, su dueño, lo que lleva a pensar que la mujer es su esclava y rechaza los amores de su amo. Esto no significa que la voz poética quiera colocarse en una clase social inferior, considero que este juego de identidades sociales responden a una manera de crear nuevas fronteras sociales y culturales, las cuales son permeables. Por lo que estos límites más fluidos y poco rígidos se pueden interpretar como una forma para reflejar un mecanismo de

entrecruce de sujetos de diversas clases sociales dentro de un mismo espacio de convivencia. Por lo tanto, el espacio de la moaxaja de Ibn Labbun es una manera de representar en forma de microcosmos las diferencias sociales de al-Andalus que se encuentran en convivencia.

Además de estas fronteras porosas dentro de las diferencias sociales entre la voz poética masculina y la mujer amada, también la subjetividad de los protagonistas en es compleja y fluida⁷ a la vez. En particular la complejidad de esta forma de subjetividad se representa mediante la relación entre las diversas voces poéticas: la masculina de la moaxaja con su enfermedad de amor y las voces plurales femeninas en la jarcha. Sin embargo, a pesar de las diferencias de sexo entre las voces, éstas se encuentran en perfecta correspondencia cuando el grupo de doncellas canta su enfermedad de amor en la jarcha análoga a la situación del poeta en el resto de la moaxaja. En este sentido, la quinta estrofa sirve de mecanismo de transición entre las voces poéticas, el tema principal y el poema en sí. Simultáneamente este movimiento de transición funciona como un puente en donde los límites entre las diferencias de identidad social y de sexo se vuelven fluidos. Esto es de gran relevancia porque

⁷: El término de subjetividad se refiere a las diferentes identidades de la voz poética y receptores internos de las moaxajas. Véase los estudios sobre la subjetividad en la cultura española de George Mariscal.

nuevamente se representa un entrecruce cultural entre la moaxaja y la jarcha, en el sentido que la voz poética masculina corresponde a la cultura árabe que se encuentra en conexión con las voces de las doncellas quienes representan una cultura híbrida. Por esta razón la moaxaja de Ibn Labbun refleja una época multicultural de al-Andalus durante la dominación árabe en el siglo XI.

En general, se podría decir que las diversas estructuras circulares de la organización estrófica, métrica, de rimas y temática (en términos de las diferencias sociales, la subjetividad de los protagonistas y las diferentes voces poéticas) contribuyen con una manera muy particular en el ejemplo de Ibn Labbun para producir un ambiente de entrecruces culturales en su moaxaja.

2. Al-A 'ma al-Tutili

El poeta hispanoárabe al-Tutili, al igual que Ibn Labbun, muestra en su moaxaja (Apéndice 114-18) conservada en el manuscrito 'Uddat, una serie de características en cuanto a la forma, el contenido y a las estrategias estructurales que reflejan una sociedad de hibridez cultural en al-Andalus. En particular, al-Tutili marca una diferencia en las características formales y temáticas en esta moaxaja. En este caso, la estructura general del poema consta de un preludio y cinco estrofas al igual que en la moaxaja de Ibn Labbun,

aunque, con el siguiente esquema de rimas y métrica de la versión transliterada de E. García Gómez: (8-iyā 8-qa 8-ag 8-qa) + 8-x 8-y 8-x 8-y 8-x 8-y 8-iyā 8-qa 8-ag 8-qa/a. En lo que se refiere a la dimensión del contenido, la estructura temática es mixta (forma tripartita y circular yuxtapuestas) y aunada a las características prosódicas sirven de base para fundamentar el análisis textual y comparativo de esta poesía.

La moaxaja de al-Tutili en el plano del contenido presenta una estructura temática de tipo tripartita o politemática, la que aparece dividida en tres partes correspondientes a tres temas: amor-panegírico-amor. Esta manera particular en que aparece estructurada la temática de esta moaxaja corresponde con lo que Trova Rosen explica sobre el desarrollo de los temas dentro del género de las moaxajas: "Muwashshah may be dedicated to a single theme or combine two or three themes; the tripartite thematic structure -love-panegyric-love- is quite common..." (169). No obstante, considero que en esta moaxaja la estructura del tema del amor va más allá de una simple disposición tripartita ya que la primera y tercera partes del poema se encuentran estrechamente vinculadas. Se podría decir que la tercera parte es la continuación del preludio junto con las estrofas primera y segunda. Esto se puede ver en la secuencia y contenido temáticos y, la última parte, dedicada al amor, se concentra en la quinta estrofa con la jarcha. A diferencia,

las estrofas tercera y cuarta corresponden al panegírico dedicado a Abu Hafs al-Hawzani, lo que lleva a pensar que el argumento de esta moaxaja es doble y se encuentra yuxtapuesto. Por un lado la voz poética masculina se refiere al amor apasionado que siente hacia una mujer (su gacela) y, por otro, a la tristeza que siente por el rechazo de su amor por parte de esta figura femenina. Más adelante, se interrumpe la secuencia del tema del amor y se introduce el panegírico en dónde la voz poética masculina alaba y eleva, en forma contrastante, las cualidades al-Hawzani (por su valentía como guerrero y por su bondad), tal y como se describe:

Tengo, por la presencia de al-Hawzani, / la
gloria de la flecha vencedora. / ¡Qué afilado sable
del Yemen, / con sus hazañas adornado, / y qué
ángel humano/ demasiado grande para ser descrito
de tan grande como es! (Apéndice 117)

Al finalizar esta descripción panegírica se regresa al tema del amor, en donde se produce, como en el resto de las moaxajas, una estrofa de transición, ésta se conecta con la temática del preludio y las primeras dos estrofas, y además sirve para establecer el contexto apasionado de la jarcha. En esta quinta estrofa el tema del amor aparece representado mediante señas de erotismo relacionadas con las miradas

seductoras de la doncella amada y a las “[m]iradas embrujadoras...” (Apéndice 116) del preludio. De la misma manera, los sentimientos de la voz poética en la primera parte del poema se asocian con su identidad como poeta, quien visita durante el verano a su mujer amada. Por ello, gracias a la quinta estrofa aparece la identidad de la voz poética de la jarcha, es decir, la doncella de quien el poeta se había referido e ido a visitar es la que canta los últimos versos: “!Albo día (es) el día / de esta Sanjuanada, en verdad! / Vestiré mi brocado / y quebraremos la lanza” (Apéndice 118). En esta parte la voz poética femenina y protagonista se refiere a la visita inesperada del poeta durante el verano y a la relación entre ella y el poeta. Prueba de ello es cuando el poeta dice en la quinta estrofa: “[S]e iluminan los horizontes a causa de ella, / fui a ver[la] un verano / y cantó refiriéndose a mí y a ella misma...” (Apéndice 117). Estos versos muestran la relación entre el poeta y la doncella en el contenido temático, sin embargo la función que cumplen dentro de la moaxaja es mostrar una correspondencia con la estructura circular del tema amoroso. Por eso, a nivel de la forma, la jarcha y la quinta estrofa están estrechamente vinculadas con la primera parte del poema de manera similar que en la moaxaja de Ibn Labbun. Paralelamente, este mismo tema de amor se encuentra yuxtapuesto con el panegírico y también conforma una

estructura tripartita mediante una serie de mecanismos de transición entre los temas como sugiere Trova Rosen en el género de las moaxajas en general (170). El primer cambio se da del tema amoroso al panegírico en el preludio y en las primeras dos estrofas. El segundo cambio se lleva a cabo del panegírico al amor desde la tercera estrofa a la quinta. Y, la última estrofa cumple con la función de definir el contexto amoroso de la jarcha y concluir con el poema. Joseph Solá-Solé señala que esta moaxaja se trata de una composición panegírica con una introducción amorosa (106). Pienso que en realidad no se trata de una composición panegírica en su totalidad sino mixta, como se ha visto, porque no solamente hay una introducción amorosa, sino tres estrofas dedicadas al amor (estrofas 1, 2 y 6 con la jarcha) en cambio, el panegírico únicamente se concentra en dos estrofas (3 y 4). Sin embargo, lo relevante es que este tipo de estructura temática mixta muestra el reflejo de una época de relaciones entre diversas culturas. Los temas del amor y el panegírico causan tensión porque son opuestos entre sí y, no obstante, se encuentran yuxtapuestos en el mismo espacio poético, por lo que apoya la idea de una interculturalidad. Esto se puede ver ejemplificado a través del tema de amor, la relación amorosa entre el poeta árabe y la doncella amada en la moaxaja y la jarcha ya que simbolizan un entrecruce cultural, donde la acción del poeta muestra un ideal de

tolerancia cultural a través de la mujer amada⁸. De manera similar que en la moaxaja de Ibn Labbun la voz poética masculina de la moaxaja y la voz femenina de la jarcha representan culturas diferentes, así como en el panegírico la voz poética en relación a Abu Hafs al-Hawzani marcan las diversas jerarquías sociales pero que se encuentran en convivencia.

A grandes rasgos se podría decir que todas estas diferencias estructurales y temáticas, así como la relación entre el poeta (voz poética y protagonista) y la doncella de la jarcha y el poeta y Abu Hafs al-Hawzani en el panegírico son elementos que contribuyen en la representación de una época multicultural en la moaxaja. Con esto me refiero a que los diferentes niveles de la estructura de la moaxaja (estrofas, rimas, métrica y temas) se pueden interpretar como elementos formales que contribuyen a la representación de entrecruces culturales, sociales.

3. Ibn Saddiq

Los poetas hispanoárabes Ibn Labbun y al-Tutili en sus poesías al igual que el poeta hispanohebreo Ibn Saddiq en su moaxaja (Apéndice 135-8), hallada en el códice de la Guenizá,

⁸ Simultáneamente, la presencia de este tema de amor cumple una función estética que se verá más ampliamente desarrollado en el capítulo sobre la retórica.

refleja una época multicultural a través de las estructuras estrófica, métrica, de rima y temática pero con un estilo muy variado en comparación a las moaxajas hispanoárabes. Las características formales de esta moaxaja calva son diferentes a las moaxajas anteriores con preludio. Esta poesía consta de 6 estrofas con 8 versos cada una de ellas, con el siguiente esquema métrico de rimas según Solá-Solé: 5-x 8-y 5-x 8-y 5-x 8-y 5-mah / 8-nah.

Esta moaxaja hebrea de Ibn Saddiq es muy similar a la de Abraham ibn Ezra, en el sentido de que el contenido temático y la estructura son muy parecidas, sin embargo, la diferencia radica en la dimensión de la trama, es decir, en la forma en que se va hilando el tema principal. Aparentemente el argumento es sencillo y similar a las moaxajas hispanoárabes y hebrea, en donde el protagonista se encuentra enamorado de un amigo que lo rechaza. En este caso todas las señas de amor entre el amante y el ser amado se van entretrejiendo hasta formar la moaxaja con base en la jarcha. La pasión, la tortura, la esclavitud y las acciones de sufrir, lamentarse y llorar son motivadas por la falta de correspondencia del amor y se desarrollan principalmente desde las estrofas primera a la quinta de la siguiente manera. En la primera estrofa la voz poética describe el motivo que lleva a despertar los deseos (atracción) hacia el amigo por medio de la mirada. Aunado a esto se resalta en esta misma estrofa la disputa

interna que produce el rechazo hacia el amor del amante por parte del ser amado y su propio deseo en los siguientes términos: "Cuando él odia / mi alma yo odio mi deseo..." (Apéndice 135-6). En la segunda estrofa se describe la actitud del rechazo por parte del ser amado hacia el narrador poético y su situación humillante. Esta aceptación de la humillación se conecta en la siguiente estrofa (tercera), en donde la voz poética se coloca como un ser al servicio del amor hacia el amigo, tal y como dice: "Toma, pues, para ti el tributo / de mi corazón..." (Apéndice 136). Asimismo, la cuarta estrofa hace énfasis en el estado de encierro que representa el amor ante el ser amado en los siguientes términos: "[U]n amigo que esclaviza mi corazón a él, / impidiéndole ser libre" (Apéndice 136). También, en la quinta estrofa el protagonista expresa su estado de enamoramiento mediante las lágrimas de sus ojos. En los últimos versos pide protección para su corazón (sentimientos profundos) "contra las lanzas / de los senos de una joven doncella..." (Apéndice 136). Este cambio repentino de protagonista masculino a femenino es lo que va anticipando la transición entre la moaxaja y la jarcha. Más específicamente, la introducción de una nueva voz que pone de manifiesto una preocupación parecida a la del protagonista y voz masculina de la moaxaja.

En el caso de esta poesía no se puede decir que se trata de una estructura análoga a simple vista. Es evidente que la

manera en que se va desarrollando el tema del amor, en un plano más profundo, es de mayor complejidad que las composiciones amorosas de Ibn Labbun y de al-Tutili, y con la estructura temática mixta (amorosa y panegírica). A diferencia, Ibn Saddiq lleva a cabo un entramado muy elaborado en la relación entre la jarcha y la moaxaja. La sexta estrofa y los versos puestos de la voz poética femenina se encuentran estrechamente ligados. Sin embargo, el poeta juega con las identidades de los receptores internos de la moaxaja. En este punto el lector requiere de mayor actividad para resolver el enigma de a quien se está refiriendo la sexta estrofa y la jarcha. Si se considera que la jarcha en términos estructurales es simultáneamente principio y fin, por consiguiente la voz poética femenina sería análoga a los sentimientos de la voz masculina de la moaxaja. Entonces el cervatillo agresivo que golpea con violencia a la puerta de la mujer en la estrofa sexta se asociaría con el ser amado. Considero que, en este caso particular, el ser amado hasta cierto punto se asocia únicamente con la jarcha. Pero, si se sigue cuidadosamente la lectura de la poesía dentro del plano de la trama, la ilación de las señas de un enamorado, la acción del cervatillo enamorado que va en busca de la doncella y la expresión de la doncella hacia su madre "no puedo contenerme" son evidencias textuales que se asocian con la voz poética masculina de la moaxaja. Por consiguiente, la

estructura temática en forma entretrejida, el tema en sí mismo, aunados a la disposición de estrofas, métrica y rimas variadas que se van entrelazando son elementos que se pueden interpretar como el reflejo de la vida en el momento de producción.

Por eso, la asociación con una sociedad multicultural se lleva a cabo por medio de la convivencia entre diferentes registros culturales entre judíos y otras culturas de al-Andalus (la relación entre los códigos culturales formales hebreo, árabe e informales del mozárabe), y paralelamente se representan estéticamente por las diferencias que marca la relación temática entre la moaxaja y la jarcha. En este caso el entramado de la estructura temática se puede asociar con la ruptura de fronteras culturales, esto se explica por el hecho que los poetas judíos de al-Andalus imitaron la construcción de este tipo de poesía estrófica, lo que ejemplifica una época multicultural. Dicho en otras palabras, esta imitación de la prosodia árabe del género de la poesía estrófica de las moaxajas se llevó a cabo junto con un estilo propio -el tipo de entramado del tema de amor- como una manifestación estética del cruce de caminos culturales. Por ello, la presencia de la jarcha frente a la moaxaja y ambas en su conjunto, producen una hibridez cultural y literaria. La lengua vernácula (romance o mozárabe) de la jarcha es en sí una mezcla y se encuentra conjugada con la forma clásica

de la moaxaja. De aquí que se pueda apreciar a simple vista las diferencias de estructuras sociales: clásica hebrea (con fórmulas árabes cultas) y aljamiada (árabes y cristianos con esquemas populares). Esto significa que las diferentes estrategias estructurales empleadas por Ibn Saddiq se encuentran íntimamente ligadas a la lengua, para ello se puede revisar el capítulo sobre las estrategias empleadas en las moaxajas que sirven para reflejar la hibridez cultural de la época.

En general, la moaxaja de Ibn Saddiq, desde su perspectiva como judío, es otro ejemplo en que se representa la multiculturalidad de la época de la sociedad andalusí a través de construcción temática y prosódica (organización estrófica, métrica y rima).

4. Abraham ibn Ezra

Así como la moaxaja de Ibn Saddiq, desde su postura como judío, refleja una sociedad multicultural compleja, también Abraham ibn Ezra hacia el siglo XII muestra una visión similar en su poesía a través de la compleja prosodia y desarrollo temático. En particular, la moaxaja (Apéndice 138-40), que se encuentra en varias ediciones de su diván es un ejemplo de lo más representativo de su creación poética. La estructura estrófica aparentemente es sencilla porque sigue el modelo árabe y, en cambio, el sistema de rimas y métrico

es mucho más complejo y elaborado. Según Solá-Solé esta poesía esta compuesta por un preludio de dos versos y cinco estrofas con el siguiente esquema: 5-ayu 14-ayu + 8x 8x 8x 5ayu 14-ayu. Al final de la quinta estrofa se inserta la jarcha (salida) puesta en boca de una doncella que canta sobre la ausencia del amado.

La poesía es una composición amorosa cuyo tema sobre la ausencia del ser amado y la descripción de la belleza de éste se describen de la siguiente manera. En el preludio la voz poética cuestiona la manera en que podría tranquilizar su corazón a causa del dolor y sufrimiento, prueba de ello son sus lágrimas. En la estrofa 1 la misma voz poética pide ayuda a sus amigos y explica la causa de su dolor: la ausencia del amado. Las estrofa 2 y 3 describen la belleza del amado externa (física) e interna (cualidades como persona). La estrofa 4 se centra en el valor del amor del amado; y en la última estrofa la voz masculina del poema expresa su afinidad sentimental con la doncella que recita la jarcha.

La temática del amor aparentemente parece sencilla, sin embargo, la manera en que se va desarrollando la ausencia del amado y la descripción de su belleza es más compleja por que se va entrelazando con los sentimientos personales de la voz poética. En este sentido el uso de estructuras binarias de oposición, las yuxtaposiciones de las referencias hacia el amado y los sentimientos de la voz poética, así como el

mecanismo de transición entre la moaxaja y la jarcha y las diferentes voces poéticas son los elementos que conforman la estructura temática de la moaxaja.

El uso de estructuras binarias son recurrentes a lo largo de la moaxaja en diferentes planos como: en la descripción del dolor en primera persona y del ser amado en tercera persona; en la secuencia de los versos y estrofas; y en las voces entre la moaxaja y la jarcha. En la parte del preludio la voz poética establece la conexión entre su dolor y sus sollozos mediante la pregunta: "¿Cómo se tranquilizarán / las entrañas de mi corazón que como el mar están bramando?" (Apéndice 139) tales señas de amor contrastan con la descripción del dolor al pedir ayuda a los amigos cuando dice: "quema como el fuego de mi corazón" (Apéndice 140). Esta relación entre el corazón y el fuego crea una imagen de oposición con respecto a la situación del sufrimiento de la voz poética en el preludio que se logra a través de la comparación que se establece entre el corazón y el mar. La imagen del corazón produce tensión en el sentido que antagónicamente es como el agua por las lágrimas y fuego pero a la vez son compatibles debido "a la ausencia del gracioso cervatillo" (Apéndice 140). También, en la estrofa 1 esta misma presencia del fuego se encuentra en oposición con respecto a la imagen del agua en el verso que le sigue: "Amargura lloran / mis ojos, gotas de rocío que fluyen y no

paran" (Apéndice 140). Este juego de asociaciones antagónicas funciona de manera similar que en el ejemplo anterior. Sin embargo, la función que cumplen las imágenes del fuego y el agua es para subrayar los sentimientos del poeta y que a su vez van a prefigurar el siguiente paso del poeta en forma entretrejida: la descripción del amado. De manera similar que en el preludeo y la estrofa 1, en las estrofas 2 y 3, el poeta se refiere al amado con una serie de comparaciones puestas en una relación de oposiciones que el mismo poeta crea. La segunda estrofa comienza con una referencia a la tercera persona (él) para describir las cualidades física e interna del ser amado "un jardín de amor y un cervatillo" (Apéndice 140). Prueba de ello es parte del siguiente verso en donde "se juntan gracia y hermosura" en el amante mismo (Apéndice 140). Esta oposición entre la naturaleza y un animal es la manera en que el poeta crea sus propias estructuras binarias a nivel del verso. Al igual, el comienzo de la tercera estrofa establece el mismo tipo de relación para destacar la belleza externa e interna del amado de la siguiente manera: "Es un ramo de mirra y el más selecto de los cervatillos" (Apéndice 140). También, en la estrofa cuarta se puede reafirmar que la postura de la voz poética es elevar la hermosura del amado por "su forma y su belleza" (Apéndice 140).

Finalmente, en la estrofa quinta, se establecen sistemas binarios mediante el cambio del sujeto poético (el ser amado masculino) del que se venía aludiendo frente a la descripción de una doncella que llora y sufre al igual que la voz poética. El movimiento de un protagonista a otro funciona como un mecanismo de transición entre la moaxaja y la jarcha. La voz poética masculina que se había destacado en la moaxaja cambia en la jarcha por la de la doncella, quien expresa su preocupación y se lamenta por la ausencia del amado. A pesar de los diferentes sexos opuestos (masculino y femenino), las voces poéticas se encuentran en perfecta armonía debido al mecanismo de transición de la quinta estrofa y a la empatía de los sentimientos dolorosos entre ambas voces poéticas. Esto responde a una estructura temática análoga similar a la moaxaja de Ibn Labbun porque el motivo del lamento de la voz poética femenina, la ausencia del amado, está estrechamente vinculado con el tema de amor que se desarrolla a lo largo de la moaxaja.

En resumen, en la moaxaja de Abraham ibn Ezra se argumentó que todas estas oposiciones binarias y yuxtaposiciones empleadas para estructurar el tema principal y destacar las diversas voces poéticas y protagonistas apuntan a una constante y marcada idea de diferencia y convivencia a contrapunto. Por lo tanto, las estructuras del contenido temático y de la prosodia son las que ponen de

relieve una atmósfera de correspondencias culturales. De manera similar Ibn Labbun, al-Tutili e Ibn Saddiq, a pesar de las diferencias culturales entre ellos, emplean diversas estrategias a nivel de la estructura que contribuyen en la creación de un espacio de convivencia cultural en sus moaxajas. También, las moaxajas seleccionadas para este capítulo muestran una variedad de estilos que reflejan una sociedad multicultural a través de la construcción de la forma y el contenido. Sin embargo, como se pudo ver, todos estos aspectos estructurales no se encuentran aislados sino estrechamente ligados con otras manifestaciones culturales de la época, como: la lengua y la retórica que se verán desarrolladas en los siguientes apartados.

Capítulo 2. Estrategias lingüísticas: un diálogo multicultural entre lenguas y lenguajes.

La poesía lírica de la serie árabe y hebrea, en particular, de los poetas Ibn Arfa' Ra'suh (moaxaja 5a, Solá-Solé), Ibn baqi (moaxaja 28a, Solá-Solé), Ibn Quzmán (moaxaja 41, Solá-Solé) y Todros Abulafia (moaxaja 38b, Solá-Solé) muestran una variedad de estrategias lingüísticas las cuales reflejan una época multicultural. Esto es debido a que el género de la moaxaja se puede interpretar como microcosmos de una sociedad de diversidad cultural, tal y como lo indica Tova Rosen: "The muwashshah is both the product and microcosm of the cultural condition to al-Andalus. Its linguistic complexity reflects the fluid and diverse linguistic situation of the Peninsula's population" (166). Asimismo la complejidad lingüística de las moaxajas consideradas ponen en evidencia la situación cultural de la época mediante la diversidad de lengua y los diferentes estilos del lenguaje. En este sentido la finalidad de este apartado es estudiar las moaxajas árabes y hebreas seleccionadas a partir de diferentes niveles lingüísticos: lengua y lenguaje.

Específicamente mi propósito es abordar las sutilezas del lenguaje en cuanto al contenido, forma, estilo personal y función, que se encuentran estrechamente ligados a la lengua.

En otra línea de la lingüística trataré la diversidad multilingüe de las distintas culturas en convivencia (árabes, judíos y cristianos) ya que las diferentes lenguas empleadas en al-Andalus "brought the mother tongues of Andalusians up to share the stage with classical Arabic poetry, a language and poetry that never had to share the stage before" (*Ornament...*, 126). Por ello también estudio los cambios constantes de registros o códigos culturales entre la lengua escrita (clásica: árabe y hebreo) y las formas orales (árabe hablado en al-Andalus, el mozárabe (dialecto compuesto por la mezcla del romance y el árabe coloquial)¹ porque "this poetic diglossia makes the muwashshah a literary embodiment of the coexistence of the different languages and ethnic groups of al-Andalus" (T. Rosen 168); igualmente, trato la forma de diálogo en que aparece y se establece entre las lenguas y tipos de lenguaje en el siguiente análisis textual y comparativo.

¹El árabe y hebreo clásicos son lenguas de origen semita, ambas tienen muchas similitudes (fonéticas, morfológica y léxicas). Sin embargo, el árabe clásico (*fushḥa*) se instauró con el advenimiento del Islam en los tiempos del profeta Mahoma (632 d.C). En cambio, el hebreo es una lengua más antigua que el árabe. Hay registros de la lengua hebrea que indican que existía desde la segunda mitad del milenio (a.C.) y más tarde en los escritos de la Biblia (*Compendium...* 1210). El mozárabe es la lengua arabizada de los cristianos de la España medieval pero más apegada al latín vulgar. El aljamiado es la lengua que aprenden los moros ladinos de los cristianos. Por lo tanto el aljamiado es lo mismo que la lengua romance. Es relevante mencionar que la producción de moaxajas y jarchas se dio cuando el castellano no era una lengua sino uno de los tantos dialectos de la Península. Es hasta 1492 con la expulsión de los moros y judíos por parte de los Reyes católicos de Castilla que se vuelve oficial el castellano.

Análisis textual y comparativo

1. Abu Bakr Muhammed ibn Arfa' Ra'suh

La moaxaja (Apéndice 106-10) de Abu Bakr Muhammed ibn Arfa' Ra'suh conservada en el manuscrito *Gays*, muestra una serie de estrategias lingüísticas a través de un uso muy particular del lenguaje, en donde se sobrepone lo erótico y lo panegírico conjugado con diferentes lenguas en cada una de las partes de su poesía y que a su vez producen tensión. En particular se trata de una moaxaja calva (sin preludio) y consta de 5 estrofas con el siguiente esquema de rimas y métrico de acuerdo a la versión transliterada de García Gómez: 9x 5y 9x 5y 9x 5y 9-nah 5ay 9ib 5ay. Presenta una estructura temática similar a todas las composiciones panegíricas (amor-panegírico-amor) tratadas en otros capítulos de este mismo trabajo. Al final de la quinta estrofa se inserta una jarcha puesta en boca de una doncella en relación al personaje elogiado en la parte del panegírico. Esto se ve conectado al cambio de un lenguaje a otro correspondiente a los diferentes temas expuestos dentro de la moaxaja.

De acuerdo a la estructura temática tripartita (amor-panegírico-amor) tratada en el capítulo anterior y a las transiciones entre un tema y el otro, el lenguaje cambia de

erótico a panegírico y después regresa a erótico. En general, el argumento de esta moaxaja es sobre un hombre que se queda sin amor y en el panegírico pide ayuda a Abu al-Hasan para curar sus aflicciones y pedir favor a este príncipe. En la primera estrofa la voz narradora y protagonista de esta parte de la poesía, se inicia dirigiéndose a la segunda persona singular con un reproche sobre los rumores que le han hecho acerca de su relación amorosa (amor): “[C]esa de hablar de mi amor / y en las intrigas...” y se coloca en contra del censor: “[d]eja, pues, tu crítica, oh censor...” (Apéndice 109). En esta estrofa es evidente el uso del lenguaje amoroso por medio de las palabras y expresiones que hacen alusión al sufrimiento a causa del amor: “deja en paz a quien es desafortunado” y “¡Ay del apasionado que está sin favor, a causa de este amor, ay!” (Apéndice 109), así que ambas expresiones indican la pasión y la situación desafortunada del narrador poético con un lenguaje amoroso. Este mismo tipo de lenguaje se emplea en la segunda estrofa para describir la crueldad del ser amado en primera persona, donde el narrador se cuestiona sobre la relación que hay entre el ser amado y él. En estas especulaciones se refiere al ser amado solamente por sus ojos y su cabello: “¿Qué hay entre mí y las pupilas grandes, / y entre mí y las quedejas?” (Apéndice 109). Según la interpretación que ofrece E. García Gómez indica que se trata de una mujer, sin embargo, creo que no hay suficientes

evidencias para comprobar este hecho. La actitud cruel del ser amado, los cabellos y los ojos son suficientes para poder comprobar que se trata de una mujer o de un hombre, ya que estas características podrían aplicarse indistintamente a cualquiera de ellos². A diferencia, Solá-Solé y la versión transliterada del mismo García Gómez no indican el sexo del receptor sino el cabello, los ojos y la actitud del ser amado. La crueldad del ser amado se describe indirectamente, donde el cabello y las pupilas aparecen personificados ya que son los que quieren causar la muerte de amor hacia el amante, tal y como dice: "Deliberadamente se empeñaron en mi muerte y en la difusión de mi sangre" (Apéndice 109). Este estilo particular para hablar de la muerte de amor en un tono dramático es una de las características de Ibn Arfa' Ra' suh, lo que define el estilo de su lenguaje amoroso hasta el final de la segunda estrofa con las quejas: "!Ay de mí! / Me castigaron ilegalmente..." (Apéndice 109).

El tema amoroso, en las estrofas tercera y cuarta se salta al panegírico cuyo lenguaje es empleado para elevar la figura del rey Abu al Hasan o Ma' mun ibn Di-l-Nun de Toledo que reinó de 1037-1075. Esta imagen política es descrita como "el príncipe más ilustre" y "señor del mundo" (Apéndice 109)

² Es importante hacer mención que en algunas moaxajas árabes y hebreas se puede encontrar el homoerotismo empleado en el tema del amor por sí solo o en combinación con el panegírico. Véase los estudios acerca del homoerotismo de J. W. Wright, Jr. y Everett K. Rowson (eds.), *Homoerotism...* (158-91).

así como por su nobleza y grandeza, correspondiente a un lenguaje laudatorio en la tercera estrofa. Simultáneamente, el rey³ es elogiado de manera simbólica al asociarlo con una figura importante de la religión musulmana de la siguiente forma: "El es descendiente de aquellos que son la significación / a través de los tiempos" (Apéndice 109). El contenido de estos versos es relevante en el sentido que se está colocando al rey como un califa, un descendiente de Alá. Por eso, la figura de rey y descendiente se encuentra vinculada con la idea de la religión. No obstante, la función de esta ornamentación laudatoria es para obtener los favores que pide la voz poética en los siguientes términos: "Juro por el hagib, el príncipe más ilustre, / Abu-l-Hasan / que espero de él la generosidad y la seguridad / contra la aflicciones" (Apéndice 109). La espera de la ayuda por parte de la voz poética es un ejemplo de la función y la forma del lenguaje de encomio. En la estrofa cuarta la imagen del rey es elevada de manera similar que en la estrofa anterior, la diferencia en esta estrofa es que la grandeza y nobleza del rey es comparada con la de Yahya, una figura memorable del pasado. De la misma manera que se establece otras comparaciones con Lu'ay y Hatim el de Tay, en donde se hace alusión a las

³ Me refiero a Abu al Hasan como rey debido a que la versión en árabe que ofrece E. García Gómez es "malik" que significa rey más no emir. No obstante, las traducciones que ofrecen E. García Gómez y Solá-Solé emplean el vocablo "príncipe", por lo que usaré la expresión "rey".

cualidades de cada uno de ellos, al primero por su valentía y al segundo por su generosidad⁴. Repentinamente, el lenguaje y el tema laudatorios que se venían gestando en las estrofas tercera y cuarta, cambia nuevamente por el amoroso.

En la quinta estrofa se vuelve al tema del amor con un lenguaje erótico, donde cumple la función de mecanismo de transición para cambiar de voces narrativas aunadas al sexo, a lenguas y registros, introducidos por la voz poética en forma de diálogo. Todo esto responde a estrategias empleadas por el poeta para establecer un vínculo entre la voz poética femenina de la jarcha, que emite sus lamentos, y el rey. El poeta revela que la doncella se encuentra enamorada del rey en términos amorosos, tal y como expresa: "Ocurre que una doncella, a la que tu bello rostro / cautivó su razón, y que si lograra tu encuentro, curaría en su locura..." (Apéndice 109). Este mismo estilo de revelación lo emplea la voz femenina de la jarcha al dirigirse a su madre para indicarle su pasión amorosa hacia el rey (*hagib*) en un lenguaje mucho más erótico que en el resto de la moaxaja: "Oh madre, si no cesa la locura (de amor), en seguida moriré. / Traed mi vino de (casa de) el *hagib* / acaso sanaré" (Apéndice 109). Se

⁴ Lu'ay e ibn Hatim el de Tay son personajes de la época pre-islámica, donde el primero de ellos fue considerado prototipo de bravura. Y, el segundo de ellos fue un caballero y poeta famoso por la práctica de las virtudes de la generosidad y de la hospitalidad. Cfr. las notas 11 y 12 en *Las jarchas romances y sus moaxajas*, (Solá-Solé 68).

podría decir que este diálogo entre las dos voces poéticas yuxtapuestas (la masculina de la moaxaja y la femenina de la jarcha) ponen de manifiesto sus lamentos, pasiones y tristezas, cada una con su propio lenguaje y estilo, lo que a su vez propone una correspondencia en las relaciones sociales. Evidentemente los sexos de las voces poéticas son diferentes y opuestos, pero la identificación de los sentimientos entre el hombre (voz poética masculina) y la mujer (la voz poética femenina) es lo que establece una convivencia de diálogo y armonía entre ambos, entonces los límites fronterizos entre la figura de poder del rey y las diferentes voces poéticas se vuelven porosas y permeables por medio de los lenguajes amoroso y laudatorio.

A pesar del diálogo armónico entre las diversas voces opuestas, resulta muy controversial la presencia de diferentes lenguas y registros culturales que componen esta moaxaja. En general, el poeta establece una marcada distinción entre las estrofas en árabe clásico y la jarcha en lengua vernácula (mozárabe). Prueba de ello es el uso de dos registros culturales antagónicos entre sí pero que juegan un papel ambivalente que produce tensión. Aquí la expresión escrita y formal se establece en el uso de un lenguaje poético y en lengua árabe clásica, mientras que en la jarcha se emplean otros códigos culturales orales para su creación: un estilo informal del lenguaje y directo al igual que un uso

coloquial de la lengua vernácula, por lo que, los diferentes lenguajes y lenguas empleadas en esta poesía muestran un entramado complejo e híbrido que refleja la situación lingüística de una sociedad multicultural, en especial de al-Andalus.

2. Ibn Baqi.

La moaxaja (Apéndice 118-22) de Ibn Baqi conservada en el manuscrito *Uddat* es similar a la moaxaja de Ibn Arfa Ra'suh. Ambos poetas hacen énfasis en la representación de al-Andalus como una sociedad multicultural a través de los diversos usos del lenguaje y de lo multilingüe. No obstante, lo que difiere es que ambos poetas emplean estilos propios y variados para mostrar el reflejo de la vida. Las características formales presentes en la moaxaja de Ibn Baqi muestran el uso poco complicado de un sistema de rimas y métrica en la estructura de su moaxaja compuesta por un preludio y cinco estrofas con el siguiente esquema general de acuerdo a la versión transliterada de García Gómez: (10-li 10-li) + 10-x 10-x 10-x 10-li 10-li. Asimismo, la estructura temática circular de Ibn Baqi varía en comparación con la temática tripartita de la moaxaja anterior. Lo que más se destaca en la poesía de Ibn Baqi es que el contenido temático en cada una de sus partes se encuentra en concordancia con

los diferentes usos del lenguaje amoroso (culto y popular) y metafórico. En cuanto a los diferentes registros y tipos de lengua que se encuentran estrechamente vinculados por medio de sentimientos análogos entre las diversas voces poéticas se verán desarrollados en el presente análisis textual.

La temática general de esta moaxaja es sobre el amor y gira alrededor de los sentimientos opuestos entre la pasión hacia el ser amado, el lamento a causa de la ausencia y separación del mismo ser amado. El preludio se abre con el sufrimiento del amante (voz poética masculina), motivado por un viento que proviene del lugar donde habita el ser amado (masculino) con un lenguaje amoroso y culto. Prueba de ello es la presencia de la imagen de la naturaleza en combinación con el sufrimiento del ser amado. En la versión de Solá-Solé se emplea la expresión "céfiro del Este" para referirse al viento, mientras que García Gómez usa la palabra "vientecillo", lo que hasta este momento coincide con un lenguaje culto íntimamente ligado con lo amoroso. El dolor producido en el amante por la separación del ser amado, Solá-Solé lo traduce en "las lágrimas de la sumisión" (116) y García Gómez lo omite en su traducción a pesar de mostrar la versión transliterada del árabe⁵. En la primera estrofa, se

⁵ Es importante hacer mención que en el caso de esta moaxaja, la versión de García Gómez presenta muchas omisiones y errores de traducción a pesar de contar con la forma transliterada de la versión en árabe. En cambio, a pesar de que Solá-Solé no ofrece una versión de la moaxaja en árabe o

pone énfasis en la relación entre la fuerza con la que sopla el viento para llevar el saludo del ser amado y el estado de sufrimiento del narrador poético. Es a través de las imágenes dentro de las expresiones asociadas al cuerpo y al corazón que se conforma el lenguaje amoroso, como: "la extenuación en mi cuerpo", "mi pena", "me hizo sufrir" y "mi corazón enfermo" (Apéndice 120-21). En la segunda estrofa no solamente se describe el lamento del amante en un tono amoroso sino que explícitamente se expone que la separación del ser amado es injusta. En esta parte es la voz poética la que plantea una serie de conjuraciones en torno al ser amado y al rechazo de éste hacia el amante. Asimismo en la tercera estrofa, el tono y el lenguaje erótico se intensifican cuando la voz poética masculina le pide al viento que le mande saludos de regreso con un beso en los labios a su amigo: "bésale sobre el lugar del ósculo / por mí..." (Apéndice 121). En la cuarta estrofa se describe la belleza del ser amado con tono amoroso y a su vez con un lenguaje metafórico. Específicamente, el cabello, las cejas y la cara se describen

transliterada, su traducción se encuentra más apegada a la misma versión transliterada que ofrece García Gómez. Sería recomendable para el lector contar con el material en árabe o transliterado y tener como punto de comparación por lo menos dos traducciones diferentes. En el caso de Solá-Solé, en general, se puede comprobar que sus traducciones están apegadas a las versiones en árabe porque traductores como J.T. Monroe o A.J. Arberry ofrecen casi la misma traducción, pero en inglés. Véase la bibliografía de estos críticos en la bibliografía del presente trabajo.

con dicho tipo de lenguaje. El color negro del cabello se asocia "con la oscuridad de la noche" y la forma rizada del cabello sobre la cara del amante se muestra como una "dal" (ﺩ) del alfabeto árabe. Igualmente, para apuntar a la redondez de la cejas se alude a la "nun" (ﻥ) del mismo alfabeto semita o se compara con un "mazo redondo" o "un áspid" que también sirven para hacer referencia a la abundancia de las cejas mismas. Y, por último, el rostro del ser amado se describe como "una faz de rosas". En la quinta estrofa, el poeta rompe la secuencia del tema y lenguaje de amor sobre el ser amado, y, solamente, continúa su lamento amoroso en forma de transición para introducir el cambio de la voz poética masculina a la femenina de la jarcha. El narrador masculino se identifica con esta doncella en cuanto a su situación análoga en las estrofas anteriores y prueba de ello es la manera en que se expresa este narrador:

"A una doncella le trató mal el amor, adelgazándole los desdenes y luego la separación. / Ella declaró cantando a propósito del alejamiento del amado..."

(Apéndice 121)

Este diálogo de identidades sobre el lamento entre la voz poética y la doncella es similar al de la moaxaja de Ibn arfa Ra'suh. Sin embargo, esta poesía de Ibn Baqi solamente se concentra en la relación temática sobre la ausencia del amado y en la identificación de los sentimientos de amor entre la voz poética masculina de la moaxaja y la voz femenina de la jarcha que se evidencia cuando ella canta: "Viene la Pascua y yo sin él, / perdiéndose (está) mi corazón"⁶ (Apéndice 122).

Otro aspecto relevante que propone este diálogo es que lleva a pensar sobre los diversos códigos culturales de la lengua y el lenguaje presentes en las diferentes partes de la moaxaja. Considero que el poeta hace uso del registro formal de la lengua árabe clásica para incorporar los mismos sentimientos y lamentos cortesanos de la voz poética masculina que los de la voz poética femenina representados por un lenguaje informal y en lengua mozárabe. El cambio de la forma escrita a la oral y cantada y las diferentes lenguas son otras evidencias textuales en el uso de registros culturales. A grandes rasgos, significa que el poeta no solamente emplea varias lenguas para resaltar las diversas voces y estilos el lenguaje sino que muestra el reflejo de la

⁶ Esta jarcha también es empleada posteriormente por el poeta hispano hebreo Yehudá Halevi con otra función y contexto temático pero puesta en boca de Moisés ibn Ezra en forma de canto. (Solá-Solé, 117-19; García Gómez, 163)

vida multicultural en al-Andalus en forma de dicotomías: la corte /la calle, lo culto/ lo popular, lo masculino / lo femenino, entre otros.

3. Ibn Quzmán

El poeta hispanoárabe y cordobés Ibn Quzmán de la primera mitad del siglo XII es la figura más famosa por su colección de zéjeles. Es importante mencionar que esta moaxaja (Apéndice 122-26), a tratar, es la única producción de este género del poeta, la cual se conserva en la obra *Kitab al-'atil al-hali wa-l-murajjas al-gali* de Safi d-din Hili, un autor del siglo XIV. Esta poesía es relevante en el sentido de que contrasta con el resto de las moaxajas de Ibn Arfa' Ra'suh, Ibn Baqi y Todros Abulafia. Algo característico de la producción poética de Ibn Quzmán es que marca un cambio de estilo diferente en el género de las moaxajas durante su momento de producción literaria. Este hecho es importante para la historia de la literatura de las moaxajas porque se trata de la última fase de producción de este género de la serie árabe en al-Andalus. Así, el lenguaje erótico y la diversidad de lenguas empleadas en el tema de amor dan énfasis a la multiculturalidad de al-Andalus mediante estrategias estilísticas empleadas por el poeta en su moaxaja.

Los aspectos formales de la poesía de Ibn Quzmán más sobresalientes son que se componen de un preludio y cinco estrofas, aparentemente con un sistema métrico constante y sencillo, pero un esquema de rimas complejo basado en la versión transliterada de García Gómez: (6-ali 6-ari 6 adah 6-ali) + 6-x 6-y 6-x 6-y 6-x 6-y 6-ali 6-ari 6 adah 6-ali. En general, se trata de una poesía con tema amoroso correspondiente a una estructura circular. Sin embargo, las diversas voces entre la jarcha y la moaxaja no muestran sentimientos análogos, como en el resto de las moaxajas, sino que el tema se representa a manera de un diálogo íntimo y erótico, lo que posiblemente representó una innovación para el género y la época, tal y como se verá desarrollado en este apartado.

El argumento general de esta moaxaja es sobre un hombre (voz poética) que se encuentra enamorado de una doncella y es despreciado por ella. Aunque hacia el final del poema, en la jarcha, esta misma doncella se queja de los excesos eróticos del poeta. En el preludio el poeta comienza por dirigirse a los que censuran o critican en un tono de burla para mostrarles su amor hacia una mujer bella. Para ello describe el origen de la situación amorosa personal con un lenguaje erótico y sutil de la siguiente forma: "Me vinieron de entre las lunas / unas ramas cimbreantes / que se balancean con elegancia sobre unas caderas" (Apéndice 124). Es a través de

la combinación y uso de palabras la manera en que Ibn Quzmán marca un estilo propio en la construcción de su lenguaje erótico. Al vocablo "rama" se le atribuye cualidades femeninas y se le da vida mediante el efecto de movimiento sensual producido por las acciones verbales "cimbreadas" y "se balancean con elegancia" (Apéndice 124). En la estrofa segunda nuevamente la voz poética masculina expresa la injusticia de "quien censura" o critica a un ser enamorado de "una joven bella" en tercera persona singular para referirse a él mismo. También, en esta misma estrofa la luna juega un papel simbólico al igual que en el preludio, cuando se habla de las "lunas llenas", en la que se asocia con la belleza de la mujer que despierta los deseos en la voz poética en primera persona. Lo que contrasta con el rechazo de la joven hacia él. A diferencia en la estrofa segunda, la voz poética masculina se construye a sí misma como el amante ideal que busca la unión física en forma de tercera persona con un lenguaje erótico: "¡Es asombroso el amante, / cuyo deseo está en la unión: / está loco de amor, enfermo, / cuando ha logrado su deseo!" (Apéndice 124). Este mismo lenguaje, es empleado en el resto de la estrofa para señalar que el engaño de la joven hacia la voz poética masculina es motivo para que se intensifique su "pasión".

En las estrofas tercera y cuarta, el narrador poético elogia la belleza, la mirada feroz y la docilidad de la

joven. En particular, la belleza de la joven es descrita como una meta inaccesible en la estrofa tercera, y en la cuarta se resaltan los dientes metafóricamente como "perlas"; los labios con un tono erótico se asocian con el "rojo encendido"; y, el sabor y la embriaguez que produce el vino se relaciona con la saliva de la doncella. Hasta este momento, la construcción del sujeto poético, o la joven, depende de la descripción por parte de la voz poética, donde se pone énfasis en: la belleza física inalcanzable, los movimientos sensuales y la docilidad de la figura femenina.

Además del elogio de la belleza hacia la mujer, en la quinta estrofa la voz poética masculina explica en el tiempo pretérito que la joven lo despreció a causa de sus excesos eróticos de la siguiente manera: "Ella me indicó su desprecio, / cuando cantó a causa de la huella / de mis mordiscos en aquel seno" (Apéndice 125). Por un lado, el tiempo pasado de la acción confirma la secuencia del proceso creativo del poeta de acuerdo con el principio de Ibn Sana' al-Mulk. Primeramente, la voz poética femenina canta la jarcha en la que se queja del amante indelicado, como señala Solá-Solé. Posteriormente, el poeta se inspira en el canto de la joven, para así crear el resto de la moaxaja. Por otro lado, como en el resto de las moaxajas, esta quinta estrofa sirve de transición para anunciar, a manera de diálogo, el cambio de voz poética en la jarcha. Evidentemente, la voz

poética masculina establece un diálogo íntimo y erótico con la joven, que al ser recitado por el narrador poético y cantado por la voz femenina resulta muy provocador para el receptor. Se podría decir que mediante el lenguaje abierto y directo para resaltar la experiencia sexual personal entre ambos personajes, voces y/o autores responden a una estrategia estilística del poeta para llamar la atención del público. Considero que además de la función de esta estrategia de despertar el interés de los receptores, es una forma de dar énfasis a la multiculturalidad de la época con un estilo propio de Ibn Quzmán. En particular, lo que aumenta la tensión en este diálogo, con un doble lenguaje verbal y corporal entre las diversas voces, son las diferentes lenguas y registros culturales presentes en esta moaxaja.

En general, el poeta estratégicamente emplea el registro formal de la lengua árabe para expresar sus sentimientos y pasiones con una identidad masculina desde el preludeo hasta la estrofa cuarta. Esto se puede ver evidenciado desde varias perspectivas: en primera instancia por el efecto de confusión de la identidad de la voz poética masculina que produce el poeta mismo, en ella se oscila entre el uso de la tercera y primera personas en singular; en segundo lugar por la dinámica interna de la serie de incidentes (sub-temas) de amor que el poeta innova. Ibn Quzmán de manera sutil cambia la temática y secuencia internas de una estrofa a la otra, es

decir, a través de yuxtaposiciones. Otro hecho relevante a considerar es que en la quinta estrofa el poeta pone en evidencia la situación vergonzosa sobre la mujer (la joven). Esto coincide con lo que Amila Burtovic señala sobre las ambición poética de Ibn Quzmán, que es la de transformar imágenes en su poesía con el fin de fascinar, entretener y avergonzar (293). Paralelamente esta transición sirve de puente entre el registro de la lengua árabe formal de la moaxaja y el código coloquial e informal empleado en la última vuelta o estribillo (*qufl*) del poema: la jarcha. Asimismo, el poeta introduce estratégicamente la lengua vernácula en la jarcha, en la que se expresan de manera más abierta las verdaderas intenciones de la voz poética masculina hacia la joven en forma de diálogo cuando la figura femenina entona su canto: "no quieras mudar (innovar, introducir usos nuevos)" (Apéndice 126). Este uso variado del lenguaje y lengua en cuanto sus diversos códigos culturales es una evidencia de que el poeta subraya el reflejo de una sociedad multicultural a través de las innovaciones literarias y estilísticas en el género de la moaxaja.

4. Todros Abulafia

La moaxaja (Apéndice 141-43) del hispanohebreo Todros Abulafia contrasta con la poesía de Ibn Arfa' Ra'suh, Ibn Baqi e Ibn Quzmán, no sólo por el hecho de que formen parte

de la serie árabe sino por la complejidad lingüística que muestra su poesía. Todros Abulafia, al igual que Ibn Quzmán, es un poeta de suma relevancia ya que ambos cierran la moda de la producción del género de la moaxajas cada uno en sus diferentes tradiciones: hebrea y árabe. Por lo que se trata de una poesía secular muy representativa de T. Abulafia al reflejar la situación lingüística pluricultural de los judíos de al-Andalus. Esto es debido a que la hibridez cultural de lo trilingüe (hebreo, árabe y mozárabe) es puesto de relieve con un lenguaje propio y estrechamente ligado a la forma y contenido.

La moaxaja de Todros Abulafia presenta un esquema estrófico, métrico y de rimas muy sencillo, según la versión de Solá-Solé: (8-ib 8-ad 8-ib 8-ad) + 8-x 8-y 8-x 8-y 8-x 8-y 8-ib 8-ad 8-ib 8-ad. Esto significa que se compone de un preludio (4 versos monorrimos) y cinco estrofas (10 versos) con muy pocas variaciones. Aquí, la composición es típicamente panegírica con una larga introducción amorosa y con estructura temática tripartita (amor-panegírico-amor). No se puede dejar de lado la estructura temática y estructural porque son aspectos relacionados con el contenido y la forma del lenguaje y la lengua, en donde estos últimos son aspectos que se ven problematizados, y por ende, producen polémica.

El lenguaje en su forma y contenido se encuentra estrechamente ligado con el desarrollo del tema, el cual corresponde a una estructura tripartita. De la misma manera el lenguaje cambia de acuerdo a los diferentes temas puestos en manifiesto en cada una de las partes de esta moaxaja. En ella se puede apreciar el uso de diversos tipos de lenguajes amoroso y encomiador, los cuales se entrelazan mediante mecanismos de transición que sirven para marcar el cambio entre una temática y a la otra. Sin embargo, la función de estos tipos de lenguaje juegan un papel antagónico y ambivalente.

A grandes rasgos esta moaxaja hispanohebrea trata de una voz poética masculina enamorada que pide consejo a un rabino, y remata con una jarcha apasionada puesta en boca del mismo poeta. En el preludeo, la voz poética expresa con un lenguaje erótico la pasión hacia un ser masculino que aparece representado simbólicamente por un cervato. Éste es descrito no solamente por su docilidad sino por la belleza que estimula la pasión en los siguientes términos:

Un cervatillo, que es dulce como la miel / una gota
de su boca y que a mirar es encanto, / en todo
corazón enciende la chispa / de fuego del deseo, y
vivo nadie puede permanecer. (141)

En estos versos se puede apreciar el uso de las comparaciones, acciones e imágenes vinculadas al cervatillo (ser amado) y al efecto del encanto que éste causa al amante. La comparación de la dulzura del cervatillo con la gota de miel de su boca, por un lado, describe las cualidades del ser amado (cervatillo) por su persona y, por otro, se está refiriendo a la imagen de la saliva del ser amado mediante la combinación de las expresiones: "dulce", "miel" y "una gota de su boca"⁷ (Apéndice 141). Esta descripción erótica responde al efecto del sentido de la visión. En particular se trata de un amor a primera vista, ejemplo de ello es cuando la voz poética expresa que el cervatillo "a mirar es un encanto" (Apéndice 141). Aunado a esto las imágenes de "corazón", "la chispa del fuego" y "el deseo" muestran la construcción de un lenguaje erótico.

Asimismo, las estrofas 1, 2 y 3 continúan con el tema del amor, sin embargo, la construcción del lenguaje amoroso es parecido en las primeras dos estrofas y en el tercero varía. En la primera y segunda estrofas el lenguaje amoroso es empleado por la voz poética para alabar la hermosura del ser amado. Aquí este tipo de lenguaje se pone de manifiesto mediante un contraste cromático (uso de claroscuros) e imágenes relacionadas con señas de amor, ya sea por la

⁷ La imagen de la saliva del ser amado es un uso frecuente en las moaxajas de otros poetas árabes asociado con la miel o el néctar.

seducción, la pasión o la tristeza a causa del rechazo hacia el amor. En la primera estrofa se elogia la belleza física del ser amado que se anuncia desde su primer verso con un lenguaje poético, de la siguiente manera: "Todas las estrellas de luz, cuando se levantaron / y vieron su hermosura, se maravillaron" (Solá-Solé 145). A partir de los siguientes versos se hace alusión a la belleza del ser amado, en particular, a las partes de su rostro junto con el cabello. Primeramente se refiere a los párpados como "dos flechas disparan" o bien "dardos [que] lanzan (...) brutalmente..." (Apéndice 141). Ambas expresiones más que referirse a los párpados en sí, es el poder seductor de los ojos. Después de esta referencia, se pone de relieve el cabello rizado y negro del ser amado, paralelamente a luz que resplandece en el rostro. Aquí el cabello oscuro produce un contraste con la iluminación de la cara, en la que se forma una serie de claroscuros, asimismo, la mejilla y el cabello en las siguientes estrofas crean este efecto de luz y sombra mediante la mejilla que se ilumina por la "luz del sol" y por la presencia de la mirra del cabello. De manera similar la construcción de este tipo de lenguaje amoroso producido por un efecto de claroscuros se reafirma en la segunda estrofa, pero con un mayor cromatismo. La voz poética indica que la mejilla del ser amado proyecta "la luz de su brillo", "es roja", "tiene el color de la sangre / de un corazón"

(Apéndice 141-42). Todas estas expresiones contribuyen a una descripción erótica del ser amado ya que el color rojo simboliza el amor y los deseos sexuales. Paralelamente esta serie de colores sirve para contrastar con la oscuridad del cabello en forma de sombra en las siguientes expresiones: "su pelo ensombrece su rostro" y "en la sombra está su pelo" (Apéndice 142). A diferencia, en esta misma estrofa, los últimos versos tornan al sufrimiento y tristeza del amante motivado por la atracción hacia el ser amado. Este mismo lenguaje erótico también se pone de manifiesto en el tercer verso por medio de las siguientes imágenes: deseo, placer, muerte, amor y celos. Aquí los versos finales de esta estrofa funcionan como un mecanismo de transición temática entre esta misma estrofa y la cuarta:

Yo soy un enamorado: el que escucha la censura, /
 no seré desde ahora hasta / la eternidad, de la
 misma manera que un señor generoso / de corazón
 [que] no se vuelve nunca avaro. (Apéndice 142)

Evidentemente, en este caso se puede ver que la transición temática es entre el tema amoroso y la anticipación del panegírico, así como a nivel del lenguaje. Al comienzo del verso la voz poética reconoce su estado enamorado. Sin embargo, repentinamente acepta la censura,

pero a la vez indica que no será como un señor generoso. Aquí se produce un problema de subjetividad en relación con la identidad de la voz poética, debido a que estos versos producen un efecto de ambigüedad. Por un lado, el narrador poético se coloca como poeta (autor) y protagonista del amor y, por otro, renuncia al amor mismo al escuchar la censura y niega la construcción de su identidad comparada a la de un señor generoso que es el Todros Abulafia de la estrofa cuarta. De la misma manera, el lenguaje amoroso se interrumpe en el momento en que el narrador poético empieza a hablar sobre la censura y continúa hasta el final de la estrofa que se entrelaza con el tema del panegírico.

Las estrofas cuarta y parte de la quinta, en la dimensión del contenido temático y la forma del lenguaje, corresponden al panegírico dedicado al rabino Todros Abulafia⁸, quien es elevado y retratado con un lenguaje laudatorio. En la cuarta estrofa los elogios se llevan a cabo en dos formas; la primera se refiere directamente a la descripción de las cualidades del rabino y, la segunda se refiere a la posición del rabino frente a la comunidad judía. Al inicio de esta estrofa el lector se puede percatar que el

⁸ Este personaje y figura histórica se trata de Todros Ben Joseph Ha-levi Abulafia (1220-1298) quien fue un rabino o líder espiritual de la comunidad judía en Castilla y un cabalista muy importante. También fue un gran intelectual y cortesano estrechamente vinculado a la corte de Alfonso X, el Sabio. Véase el apartado sobre esta figura histórica en la *Encyclopaedia Judaica* (Vol.2, 194).

"señor" al que se refiere la voz poética es el mismo "señor generoso" de la estrofa anterior. Y, en esta estrofa cuarta se sabe que el "señor" es el rabino Todros: "Este señor es el gran señor, el príncipe / de Dios, Todros, luminaria del Oeste" (Apéndice 142). Desde el comienzo de la estrofa la descripción de Todros es elevada por el uso de las expresiones "gran señor" y "el príncipe de Dios", donde esta última no solamente cumple la función de destacar las cualidades de Todros sino que prefigura que se trata de una figura pública importante relacionada con la religión. Esto se puede ver evidenciado por la alusión al rango importante en términos de elogio: "Rango eximio tiene y preeminencia / elevada y es potente y abundante" (Apéndice 142). Y, finalmente, en la estrofa quinta la voz poética nuevamente eleva la figura del rabino en términos de amigo y consejero, lo que hace pensar en algún tipo de relación de poder entre el rabino y el poeta, en el sentido de que la figura del rabino se asocia con una autoridad religiosa de la comunidad judía⁹. A la par que la voz poética se coloca en el plano del

⁹ Es importante destacar que la voz poética de esta moaxaja hebrea se puede identificar con el poeta Todros Abulafia, el panegírico dedicado al rabino, homónimo del poeta, muestra una serie de alusiones a la vida personal del poeta y su relación con el líder religioso. Un hecho importante que se sabe sobre la vida del poeta es que fue arrestado en enero de 1281 por disposición de la realeza a causa de que el poeta tuvo relaciones amorosas con mujeres cristianas y musulmanas. Y, desde la prisión escribió varias poesías. Pero el rabino Todros Ben Joseph Ha-levi Abulafia hizo un llamado a todos aquellos, que continuaran relacionándose con mujeres árabes o cristianas, que serían excomulgados (*E. Judaica*, 194).

amor, se marca otro mecanismo de transición entre el tema del panegírico y el amor, donde el tema del amor mismo sirve para introducir la jarcha puesta en boca del poeta. Esta transición temática, nuevamente, produce un cambio en el lenguaje de los elogios conservadores a los sentimientos apasionados del poeta, tal como se puede notar en la jarcha:

“Mi corazón se va de mí; / ¡Oh Dios mío! ¿Acaso volverá? / Tan mal (es) mi dolor extraño / (que) enfermo está (mi corazón), ¿cuándo sanará?” (Apéndice 147). En general, se puede apreciar que estos cambios de lenguaje amoroso al panegírico y de éste nuevamente al amoroso dentro del contexto cultural en el que se desarrollan produce controversia, a pesar de que el lenguaje y el tema amoroso tengan funciones estéticas (que se verán desarrolladas mas ampliamente en el último capítulo sobre las estrategias retóricas): el erotismo frente al panegírico de una figura religiosa son antagónicos pero conviven en el mismo espacio de la moaxaja.

Otro aspecto importante en cuanto a esta moaxaja, además de los usos y sutilezas del lenguaje, es la situación lingüística de al-Andalus que se refleja en el plano de la lengua. Así como el lenguaje se lleva a cabo en un ambiente pluricultural, la lengua se representa en diversos niveles de la moaxaja por medio de: alusiones directas, presencia multilingüe y cambio de registros culturales. Estos niveles

contrastan con el diálogo entre voces poéticas en las moaxajas árabes de Ibn Arfa' Ra'suh, Ibn Baqi e Ibn Quzmán ya que Todros Abulafia emplea la misma voz poética masculina en toda la poesía. Prueba de ello es en la quinta estrofa, donde el narrador poético señala que la jarcha, además de emplear un lenguaje erótico, él mismo la expresaría en la "lengua del Edom". Esta alusión directa a la lengua es relevante en el sentido que el poeta se refiere a la lengua de los cristianos. Es relevante aclarar que la jarcha no es una creación del poeta sino que se retoma del poeta hebreo Yehudá Halevi quien a su vez imita la prosodia árabe. Inclusive, en la versión de Todros Abulafia el lector se puede dar cuenta que se trata de una lengua híbrida y vernácula. En la jarcha hay tres lenguas presentes el romance, el árabe y el hebreo. Casi toda la jarcha se expresa en romance salvo los vocablos "al-garib" y "rabbi", el primero de ellos se encuentra en la jarcha de Yehudá Halevi como "al-habib" que en árabe o en hebreo significa el amigo. Igualmente, "rabbi" es empleado por Todros Abulafia, mientras que en la versión de Halevi se emplea "rab" para referirse a Dios. Estas diferencias lingüísticas de la jarcha frente a la moaxaja sugiere el uso trilingüe y cultural. Este uso de diferentes registros culturales se pone de manifiesto en el cambio de la forma clásica y formal de la lengua hebrea al uso informal y coloquial de la lengua en cada una de las

partes de la poesía. Y, si se considera que aunado a este cambio de registro la jarcha no solamente se presenta en un código oral y coloquial sino que es expresada con grafías hebreas, como se indica en el primer capítulo sobre el desarrollo de este género, entonces se está poniendo en evidencia una manera particular de hibridez cultural.

A grandes rasgos, en este apartado se estudió una variedad de estrategias estilísticas y lingüísticas empleadas en el género de la moaxaja como producto de una diversidad multilingüe y cultural. Así las moaxajas de los poetas árabes Ibn Arfa' Ra'suh, Ibn Baqi, Ibn Quzmán y el poeta hebreo Todros Abulafia muestran la complejidad lingüística de al-Andalus con un estilo propio: en forma de diálogo entre la voces poéticas de la moaxaja y la jarcha y en diferentes niveles de la lengua y lenguaje.

Capítulo 3. La estética del discurso multicultural en las moaxajas árabes y hebreas (estrategias retóricas).

En este apartado abordaré otra manera en que las moaxajas árabes y hebreas reflejan una época de diversidad cultural y convivencia mediante estrategias retóricas llevadas a cabo por los poetas hebreos Yosef al-Katib (moaxaja 1, Solá-Solé;), Yehudá Halevi (moaxaja 37b, Solá-Solé), Moisés ibn Ezra (moaxaja 19, Solá-Solé) y el poeta árabe Ibn al-Arabi (M.J. Rubiera Mata, 115-16). Una de las características más relevante de este grupo de poetas es el uso de diversos tipos de figuras retóricas, referencias bíblicas, experiencias místicas y, especialmente, la construcción discursiva, que se encuentran yuxtapuestos y paradójicamente, en oposición pero al mismo tiempo en armonía. Esto significa que frecuentemente las moaxajas árabes y hebreas muestran discursos antagónicos y ambivalentes a la vez, lo que produce una hibridez cultural muy compleja.

La importancia de un análisis textual de las estrategias empleadas por los poetas árabes y hebreos radica en la conciencia que muestran estos poetas frente a la construcción del discurso y a la idea de belleza, más específicamente, a la estética del poema en cuanto a su contenido y forma. En

los capítulos anteriores se mostraron estrategias estructurales y lingüísticas en cuanto a su contenido, forma y función a través del tratado antiguo de Ibn Sana al-Mulk sobre la poética del género de las moaxajas en cada una de las poesías selectas. De manera similar Moisés ibn Ezra es uno de los poetas hebreos más importantes de la Edad de Oro de la literatura sefardí en España, quien escribe dos obras importantes: *Kitab al-Muhadarah wa-l-Mulhakah* (El libro de la discusión y la memoria) y *Al-Maqalah bi-l-hadiqah fi ma'na al-majaz wa-l-haqiqah* (El libro del jardín: sobre el lenguaje figurado y literal) (*Judaica* Vol.8, 1171-72; A. Schippers 60-1). El primero de ellos es un tratado específico sobre la retórica en la poesía hebrea en donde se aborda la problemática de cómo los poetas judíos andaluces debían componer sus poemas de acuerdo a las leyes de la prosodia árabe¹. Y, el segundo libro por su título aparentemente se refiere al uso del lenguaje literal y figurado. En realidad trata sobre asuntos teológicos con una interpretación sobre el lenguaje metafórico y solamente una parte contiene referencias de la poesía árabe. En cambio, *Kitab al-Muhadarah...* es relevante porque explica los elementos indispensables para crear la poesía. Incluye el uso de formas

¹ *Kitab al-muhadarah...* es un libro posiblemente escrito hacia 1135, en una edad avanzada y cuando Moisés ibn Ezra estuvo en exilio. En realidad se trata de un libro que responde a ocho preguntas sobre poesía hechas por un supuesto amigo del poeta en la España cristiana (Scheindlin 259).

discursivas y retóricas de la poesía árabe y hebrea que sirven de ornamentación y resaltan el contenido del poema. Considero que las moaxajas no solamente definen su retórica y discurso por la función estética de la palabra a nivel del contenido, sino que aunado a esto la forma y función son de gran prioridad, las cuales también son consideradas para el análisis textual y comparativo en este apartado.

Analisis textual y comparativo

1. Yosef al-Katib (el escriba)

La moaxaja (Apéndice 128-30) del poeta hispanohebreo Yosef al-Katib o el escriba² muestra una serie de estrategias retóricas que aparecen estrechamente vinculadas con la forma, contenido y función a nivel estructural, lingüístico y estético con un estilo propio. Estas estrategias reflejan la visión de una sociedad cultural pluralista, como define Tova Rosen (166), pero desde una perspectiva judía. No obstante, para llevar a cabo el análisis textual de la moaxaja de Yosef al-Katib es importante tener presente las estrategias estructurales y lingüísticas desarrolladas en los capítulos anteriores para poder comprender el uso de la retórica.

² El seudónimo de este poeta se deriva del verbo hebreo escribir (*kotev*) y también se puede asociar con el verbo árabe (*kataba*) por la cercanía fonética entre ambas lenguas semitas.

Antes de llevar a cabo el estudio de la poesía hebrea de Yosef al-Katib es importante mencionar las características generales sobre la función, la forma y el contenido temático. La fuente de esta moaxaja se encuentra en la Guenizá de la sinagoga del antiguo Cairo (Fustat)³. No tiene preludio, por lo tanto, es calva (agra) y se compone de seis estrofas. Según Solá-Solé el sistema métrico y de rima de las primeras cinco estrofas es: 8-x 6-y 8-x 6-y 8-x 6-y 8-x 6-y 8-bah 6-bah 8-u 6-bah. La sexta estrofa presenta el siguiente esquema: 8-x 6-x 8-x 6-x 8-x 6-x 8-x 6-x + jarcha. La composición panegírica de esta moaxaja es completamente diferente a las anteriores estudiadas en los capítulos previos. En principio no presenta una estructura tripartita típica de los panegíricos (amor-panegírico-amor), sino que desde principio a fin se centra en la alabanza del Abu Ibrahim Samuel, probablemente el famoso poeta Samuel ibn Nagrella, y "visir de la corte de los reyes granadinos Habus (1025-1038) y Badis (1038-1077)"⁴ (Solá-Solé 57). El poeta, además de dedicar esta moaxaja a esta figura política y literaria de la Edad de Oro hebrea en España, también se dirige a su hermano Ishaq (Isaac).

³ La guenizá de la sinagoga es lugar en donde se guardan los manuscritos desechados (no se les puede quemar o tirar) sino que se les hace entierro.

⁴ Es relevante hacer mención que Samuel ibn Nagrella fue de los primeros poetas en componer el género de las moaxajas imitando la prosodia de los árabes pero incorporándolos a la literatura sefardí.

El tema de Israel y las alusiones directas a la Biblia son los elementos más importantes que conforman la estética del laudatorio, mientras que los tipos de discursos y el cambio de registro cultural lingüístico reflejan un sociedad multicultural. Desde la primera estrofa el poeta alaba a algún personaje que no se indica inmediatamente, sino que en forma de diálogo le pide a la "hija de las olas" que alegre su voz y multiplique sus alabanzas. Asimismo, en los siguientes versos el poeta se refiere concretamente a la música y los elogios para ir construyendo su panegírico:

"[A]laba y tañe bien, / con cantores y danzarines, / a Dios que tan prodigiosamente ha hecho por ti, / multiplicando las recompensas" (Apéndice 128). Igualmente en los siguientes versos, la voz poética elogia al rab Samuel por su engrandecimiento, sus acciones buenas y su rango elevado. Al final de la estrofa la voz poética anticipa la intención de sus elogios, diciendo: "Su rango es elevado, / y, en cuanto a la trasgresión, a causa de su favor..." (Apéndice 128). Esto último prefigura el uso de un doble discurso a lo largo de la moaxaja: el primero es expresado directamente por medio la función decorativa de los elogios; y el segundo, de manera sutil indica que espera los favores del rab. En la estrofa segunda la voz poética describe a Ibn Samuel en combinación de elementos que se pueden conectar con el tema de Israel y, funcionan como alusiones a la Biblia, de la siguiente manera:

"El corazón de todos los reyes está conquistando, / por lo que mi brecha ha reparado" (Apéndice 128).

El primer verso se refiere al elogio hacia el rab Samuel, el cual se va entretejiendo con el siguiente verso, el cual trata de una alusión bíblica para referirse a este personaje como un reedificador de Israel⁵. Inmediatamente después de estos versos se yuxtapone el discurso de la voz poética partiendo de la base que el rab es elogiado en términos de una deuda prometida, tal y como dice: "Con las bondades hacia el pobre se inclina / para pagar lo prometido" (Apéndice 128). En cambio, en la estrofa tercera, se ofrece una explicación sutil e indirecta de las razones por las cuales sería conveniente que el rab ayude a obtener los favores esperados por el narrador poético. En primer lugar, el poeta recurre a la idea de unión entre el rab y el poeta a través de la figura de los hermanos amables y buenos que debieran estar juntos. En segundo lugar, "la redención del pueblo de Dios" reafirma la idea de unificación entre "los príncipes y el pueblo" (Apéndice 128). En tercer instancia, la relación estrecha con Dios coloca a la voz narradora en una posición privilegiada para obtener los favores por parte del rab a través de referencias intertextuales a la Biblia,

⁵ En la *Torá* (Pentateuco) la idea de la "brecha" aparece como sigue "Reedificarás tus ruinas antiguas, / levantarás los cimientos de pasadas generaciones, / se te llamará Reparador de brechas, / y Restaurador de senderos frecuentes" (Isaías 58:12).

como: "El que fue atado y el hombre de Ramá / son amigos de Dios único"⁶ (Apéndice 129).

En la cuarta estrofa, se empieza a interrumpir la secuencia del panegírico y se intercalan los sentimientos de la voz poética hacia el *rab*. Prueba de ello es la manera en que el narrador poético manifiesta, principalmente, dos formas de deseo hacia su benefactor que se conecta con el resto de las estrofas. En primer lugar espera que el *rab* Samuel no le niegue (a la voz poética masculina) los favores que ha pedido, como se puede notar en todas las estrofas anteriores. En segundo lugar, la voz poética pone de manifiesto otra forma de deseo mediante la expresión de su amor frente a la figura de jerarquía alta (*rab* Samuel). Asimismo, en la estrofa quinta, se vuelve a enfocar en la elevación del personaje Samuel mediante referencias directas a la Torá e Israel que se repiten. Específicamente, el "pináculo de Israel" elevado hacia lo alto "para enderezar la senda" de la paz (Apéndice 129) se asocia con la idea de brecha expresada en la segunda estrofa⁷. El resto de esta estrofa presenta una serie de expresiones simbólicas que

⁶ El vocablo "atado" se refiere a una alusión al sacrificio de Isaac, en donde su padre Abraham es tentado por Dios para llevar a su hijo al país de Moria (colina en la que se edificaría el templo de Jerusalén) y para así ofrecerlo en sacrificio, (Cfr. Génesis 22: 9, 30-1). Posiblemente esta referencia se relaciona con el hermano del poeta: Ishaq. Y, la figura de Ramá también es una referencia intertextual a la Biblia donde el hombre de Ramatáyim es el mismo hombre de Ramá en la moaxaja.

⁷ Cfr. la nota quinta en este apartado para ver la referencia bíblica.

componen el discurso del panegírico. Simultáneamente, en la línea discursiva sobre los favores que espera la voz poética se hacen más evidentes cuando se expresa que: “[é]l fortificará con su fuerza mi sendero, / mediante una carta escrita” (Apéndice 129). El primer verso se retoma de la Torá, vista anteriormente, y es empleado por el narrador poético para que pueda conseguir el favor por parte del rab Samuel. Posiblemente esto se refiere a una carta de recomendación o un documento oficial.

En la última estrofa se produce, como en el resto de las moaxajas, un puente entre las estrofas anteriores y la jarcha. El elogio al rab Samuel, la petición del favor y la actitud de servicio por parte de la voz poética forman parte de esta conexión entre las dos partes del poema. La elevación de este personaje elogiado se lleva a cabo por una serie de expresiones: “Príncipe, mi señor, hijo de la majestad...” (Apéndice 129) son tres maneras de enaltecer la importancia de esta figura pública. Aquí, la voz poética ruega, de una manera más abierta que en el resto del poema, al rab para que lo ayude escuchando su canto, apiadándose de él, curando su herida y galardonando el regalo de su tributo. Para pagar los favores, la voz poética se coloca en una actitud de servicio ante el rab Samuel. Un ejemplo de esto serían los siguientes versos:

Por mi parte, yo imploraré por ti a mi Dios, / que
es mi salvación y mi luz, / clamaré mi amor / con
la mejor de mis palabras... (Apéndice 129)

La voz narrativa, mediante las plegarias hacia Dios para que interceda por *rab* Samuel, corresponde al canto vuelto palabras en el último *qufl* (estribillo). El hecho de que la jarcha adquiriera la función de plegaria puesta en boca del mismo narrador poético genera polémica por varias razones. La primera de ellas muestra la innovación del poeta en la jarcha porque se representa como rezo conectado al resto de la *moaxaja* más no como "cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos lamentos de ausencia, dolorosas suplicas al amado (...), apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas..." (M. Frenk 1966, X). La segunda razón es que la jarcha además de rezo está expresada en una lengua híbrida y con un registro cultural oral y coloquial que contrasta con la expresión culta del panegírico en lengua hebrea y clásica del resto de la *moaxaja*. Esto significa que el cambio del panegírico a la plegaria se ve problematizado por dichas razones.

En general, se podría decir que la doble construcción discursiva: estética (tema de Israel, las alusiones bíblicas y el panegírico en sí) y personal (elevación del personaje para obtener favores) se encuentra yuxtapuesta, y además se

trata de uno de los recursos retóricos que más prevalece en esta moaxaja a nivel del contenido. También, en otra dimensión de la poesía se vieron los cambios del panegírico a la plegaria y de un registro cultural lingüístico a otro, por lo que se podría considerar como otros recursos y estrategias retóricas que reflejan la importancia de la belleza y el dominio de la poética en un contexto multicultural (diferencias de clase y de lengua, donde esta última sugiere la diversidad étnica).

2. Moisés ibn Ezra

El poeta e intelectual hispanohebreo Moisés ibn Ezra es una de las figura literarias más importantes de la Edad de Oro sefardí. Así como esta moaxaja (Apéndice 130-32) y el resto de su poesía secular muestran una gran preocupación por la expresión elegante de la palabra y, como indica Sáenz-Badillos y Targarona Borrás, por la perfección de la técnica y lingüística (152). Esto lo demuestra una de las obras del poeta dedicada a la retórica, *al-Muhadara*, de la cual se comentó al comienzo de este capítulo. Es importante señalar que en el caso de esta moaxaja el poeta emplea varios recursos retóricos en la construcción del lamento frente a la separación de su mejor amigo. Al igual que todos los poetas hebreos en este capítulo, Moisés ibn Ezra recurre a imágenes

bíblicas. Además de referencias a la Torá, emplea otros elementos retóricos como las alusiones a las experiencias personales del poetas en dos niveles discursivos: la tristeza a causa de la separación del amigo y la decepción hacia la vida, presentes a lo largo de la poesía.

En general, se trata de una moaxaja conservada en varias ediciones en el diván del poeta mismo. Se compone de un prelude y cinco estrofas con el siguiente esquema de rimas y métrica según Solá-Solé: (8-id 6-yah 8-id 6-yah) + 8-x 6-y 8-x 6-y 8-x 6-y 8-id 6-yah 8-id 6-yah. En el plano del contenido se trata de una moaxaja dedicada a Yehudá Halevi uno de los poetas pertenecientes a la Edad de Oro de la poesía sefardí y de igual importancia que Moisés ibn Ezra. Dentro de la dedicatoria a Halevi, Ibn Ezra expresa un profundo sentimiento hacia la ausencia de su mejor amigo. El final del poema concluye con una jarcha puesta en boca de "la hija de Granada" quien manifiesta la infidelidad del ser amado.

Las imágenes, expresiones y palabras son recursos retóricos que se emplean a nivel del contenido y forma en cuanto al desarrollo del tema principal en las diferentes partes de la poesía, en donde enfatiza la tristeza del poeta. En el prelude se introduce el dolor del narrador poético producido por la separación del amigo y el efecto que esta ausencia causa. El uso del vocablo "lamento" y las lágrimas

son signos de este dolor, mientras que la idea de estar en "ruinas" se refiere al estado de frustración del poeta. No obstante, todas estas palabras e imágenes son expresadas poéticamente, como el caso de las lágrimas que "por ellas corren / como riachuelos en el desierto" (Apéndice 131). Esta elegancia de la expresión también se puede ver ejemplificada en la primera estrofa en donde aparece "las hermanas de mis lágrimas" para referirse a lágrimas de los ojos. También en esta estrofa el poeta indica la causa de la separación del amigo, pero sin dar a conocer la identidad de éste. Solamente hasta este punto se sabe que el viaje que hace el amigo es lo que motiva al poeta a seguir "los pasos de sus sandalias", es decir, a que tome de ejemplo el viaje del amigo. La distancia física que causa este viaje se conecta con la serie de lamentos representados en signos de exclamación: "¡Ay de mí! ¡Ay de ellos!" (Apéndice 131). Estas quejas se encuentran yuxtapuestas a la expresión e imagen sobre los malos tiempos que se aparece en dos planos discursivos. En un primer plano se relaciona con el mal momento que genera dolor en el poeta frente a la partida de Yehudá Halevi. En un segundo plano, debido a que en esta moaxaja, a diferencia de la de Yosef al-Katib y la de Yehudá Halevi, el poeta muestra abiertamente su papel protagónico relacionado con su vida. Por ello, en este segundo plano se podría decir que Ibn Ezra se queja repetidamente frente la situación real del momento

histórico⁸, es decir, a la crisis que se produjo en la comunidad judía con la invasión almorávide y el fin del reino taifa, misma que señala Yehudá Halevi y otros poetas hispanohebreos en sus moaxajas.

Hacia la segunda estrofa el tono triste de las reflexiones personales del poeta, la intertextualidad bíblica y las oposiciones binarias son ejemplos textuales que apuntan a una retórica. La serie de pensamientos del poeta producen un efecto de búsqueda de liberación de la realidad: "¿Quién hará posible que mi corazón vuele suavemente / hacia los campos de los enamorados?" (Apéndice 131). En este verso la idea del vuelo juega un papel simbólico, ya que se trata de una acción que denota el deseo de escapar del dolor que produce la ausencia del amigo y de la época misma. Esto se puede ver apoyado con la explicación que Sáenz-Badillos y Targarona Borrás proponen sobre el efecto que produce en el poeta la invasión de los almorávides:

La llegada de los almorávides [...] dejará huella en su vida en forma indeleble: tras ciertas vacilaciones, desconsolado por el triste estado en

⁸ Sáenz-Badillos y Targarona Borrás explican que la poesía de Moisés ibn Ezra presenta elementos de su vida personal, especialmente en la decepción frente al momento político e histórico mediante una postura en contra del Destino y el Tiempo (151-52).

que ha quedado la comunidad judía, por la partida de los mejores amigos... (151)

Este desconsuelo se puede apreciar en la actitud que toma para consumir su deseo de liberación (volar) dentro de una serie de oposiciones las cuales generan tensión, por lo que el poeta reflexiona: "Miraré y acaso vea / una plantación de amores, / si en el agua de Amana se levanta o en el lodazal de las mentiras" (Apéndice 131). Es evidente que el poeta exhibe una postura de indecisión para escapar de su realidad entre la pureza que representa el agua de Amana y el lodo de las mentiras. Aquí los elementos de la retórica se encuentran entretnejidos. Por un lado, la pureza asociada con el agua de Amana es una expresión retomada de la Torá⁹, por otro, esta alusión bíblica está en oposición al "lodazal" que se asocia con la idea de impureza.

En cambio, la estrofa tercera se enfoca más en la expresión estética del dolor y de la nostalgia del poeta, tal y como se indica: "Espíritus de gracia sobre el calor de mi corazón / soplaban en sus mirtos, / y, cuando se haga fuerte mi pena, / serán llevados sus libros" (Apéndice 131). En estos versos es notoria la abundancia de expresiones

⁹ El río de Amaná aparece en la Biblia como un símbolo de pureza y limpieza, cuando Naaman busca curar su lepra con el agua de los ríos de Damasco: Abaná y Farfar (2 Reyes 5:12).

estéticas para describir el dolor a causa de la ausencia del amigo, como: "Espíritus de gracia", "calor de mi corazón" y "mirtos" (Apéndice 131), entonces, desde el preludio hasta esta tercera estrofa el lector sabe que el poeta ha empleado una larga introducción, con fines estéticos, para anunciar la separación del amigo y sus lamentos. Es hasta la cuarta estrofa donde el poeta revela la identidad del mejor amigo, cuando se sabe que se trata de un poema dedicado a Yehudá Halevi. Sin embargo, en esta estrofa el tono es muy sentimental y de mucho sufrimiento en la primera parte : "Oí -y mi espíritu se afligió- / en la oscuridad una voz espantosa: carros de vagar venían / para llevarse a Yehudá" (Apéndice 131), aquí la aflicción en combinación con los efectos sensoriales, como oír voces espantosas se podrían considerar un recurso retórico que el poeta emplea con un estilo propio. En la segunda parte se resalta la belleza del amigo, no en términos eróticos o amorosos como se había visto en las moaxajas de los capítulos anteriores sino que va más allá. Dicho con otras palabras, el poeta define la belleza interna de Yehudá de diferentes maneras: directamente y simbólicamente. En principio, la belleza se relaciona con la mejilla de la Torá, esta última esta cargada de simbolismo ya que se refiere al libro sagrado de los judíos, aunque también se podría considerar "belleza de la mejilla" como una expresión directa. De igual manera "ornamento del testimonio"

(Apéndice 131) es otro ejemplo para referirse a la belleza explícitamente y a su función dentro del poema como decorado verbal. Una prueba de ello es cuando el poeta mismo explica el valor de la palabra similar al de una joya: “[Y] en el cuello de los piadosos un collar / son sus palabras y ornamento” (Apéndice 131). Es importante hacer notar que Ibn Ezra no solamente pone de relieve el uso elevado y elegante de la palabra sino también al valor de Yehudá como amigo y poeta: “para el entendido un brazalete” (Apéndice 131).

En la quinta estrofa hay una marcada interrupción de la dedicatoria a Yehudá Halevi y a las tristezas del poeta. En esta parte se introduce el mecanismo de transición que sirve para indicar varios cambios de: protagonista, voces poéticas y la dedicatoria al tema amoroso. En la línea de transiciones y en esta misma estrofa se anticipa un cambio implícito de la forma y la función en la jarcha con respecto al resto del poema. El poeta cambia en los primeros versos del protagonista masculino Yehudá Halevi y la voz poética a “la hija de Granada”, quien se encuentra en un estado de soledad y se lamenta por el engaño amoroso de un hombre hacia ella. La inclusión de esta protagonista conlleva al cambio de la voz masculina a la femenina, así como el paso de la forma de la dedicatoria y lamentos cortesanos al canto erótico. Un ejemplo de ello es cuando el poeta anuncia esta transición de la forma poética estrechamente vinculada con la

protagonista: "Y canta con el ojo de su deseo / a la gacela (cervatillo)¹⁰ de su amor..." (Apéndice 132). Esto demuestra que la jarcha es el canto de amor puesto en boca de "la hija de Granada" (Apéndice 132). Pero si se ve la función del último *qufl* (jarcha), no de manera aislada sino como parte de la moaxaja, entonces estaría en oposición con el resto del poema en cuanto al contenido, la forma, las diferentes lenguas y registros culturales. No obstante, la secuencia de los versos, el sistema métrico y la rima es lo que une todas las estrofas dentro de este poema, lo que responde a un uso retórico multicultural en el ámbito literario.

A manera de resumen, en esta parte se comprobó la manera en que Moisés íbn Ezra emplea una retórica compuesta de influencias de la prosodia árabe (estrofas, métrica, rima y jarcha erótica) y hebrea en cuanto a la forma, el contenido y la función. El hecho que el poeta produzca un entretreído de todos estos elementos es una manera de mostrar una asimilación cultural a nivel intelectual y literario, a pesar del descontento que representa la época de los almorávides para Ibn Ezra como se podrá apreciar en la moaxaja de Yehudá Halevi.

¹⁰ La versión de Solá-Solé muestra un problema de traducción entre el uso de "la gacela" o "cervatillo" para referirse al ser amado masculino. Pienso que sería más recomendable emplear "el cervatillo" porque estaría

3. Yehudá Halevi

El hispanohebreo Yehudá Halevi es de los poetas más importantes de Sefarad (al-Andalus) que junto con Ibn Saddiq y Moisés ibn Ezra representan la Edad de Oro de la literatura sefardí. La moaxaja (Apéndice 132-35) de este poeta forma parte de varias ediciones de su diván. Lo relevante de esta poesía es que muestra una serie de estrategias retóricas que reflejan el contexto de una sociedad de entrecruces culturales, es decir, en forma de híbrido. La idea de belleza retomada por imitación de la prosodia árabe en la descripción directa pero elegante sobre el elogiado, la serie de referencias intertextuales a la Biblia parecidas a las que emplea Yosef al-Katib, el simbolismo y el cambio de voces masculinas son empleados como estrategias retóricas dentro de un doble discurso a contrapunto. Por un lado, tales recursos poéticos definen el estilo y la visión del poeta hacia mundo y su literatura y, por otro, dichas estrategias al encontrarse entretejidas hacen alusión a una época multicultural como ya se ha mencionado.

La moaxaja hebrea referida se compone de un preludeo y cinco estrofas con el siguiente sistema métrico y de rima según Solá-Solé: (6-enu 10-enu) + 6-x 10y 6-x 10y 6-x 10y 6-enu 10-enu. La estructura temática es muy semejante a la

de acuerdo con los celos de "la hija de Granada" hacia el hombre en la jarcha.

moaxaja de Yosef al-Katib en este capítulo, sin embargo, ambas poesías contrastan con todas aquellas incluidas en los capítulos anteriores. Esta moaxaja no sigue la típica estructura temática tripartita de los panegíricos sino que tiene un efecto circular. Es relevante recordar que las estrategias retóricas, empleadas no solamente por Yehudá Halevi sino por los demás poetas, no se encuentran aisladas, al contrario, son parte del contenido y la forma.

En el plano del contenido, esta poesía es una composición panegírica en honor de Abu al-Hasan Meir ibn Qammiel, quien fue un famoso médico y cortesano estrechamente ligado a la corte de los reyes almorávides. Es importante el hecho de que el poeta le dedique la moaxaja a un médico ya que Yehudá Halevi no sólo poeta fue sino un médico muy reconocido. Así que, esta alusión a la alta y privilegiada alcurnia de la sociedad se refleja en las diferentes partes de su moaxaja. El prelude se inicia con una frase exclamativa que anticipa el panegírico del resto del poema y en donde se abre paso y se rinde homenaje a los príncipes. Aunque, en realidad, se sabe que se trata del médico cortesano al que se elogia en la tercera estrofa. En la segunda estrofa se refiere a que la noticia se propaga rápidamente sobre la espera del médico y la esperanza de que éste sea el salvador de la comunidad judía. Yehudá Halevi al

igual que Yosef al-Katib emplean la misma expresión, "brechas", retomada de la Biblia para referirse a las profecías sobre la reconstrucción de Israel¹¹. Así que la figura del famoso médico es elogiada como un salvador, esto es relevante porque el poeta está manejando un doble discurso: uno simbólico y otro sobre su visión del momento. La representación simbólica de una época deteriorada se podría asociar con la herida que puede curarse a través de la figura del médico, como se indica: "su figura, es curación para toda herida"¹² (Apéndice 134). Otra manera en que la imagen de Ibn Qamniel es elevada se ve a través de la buena impresión que se tiene sobre él y por medio de la gran expresividad con la que se le describe: "Miel para nuestro paladar / es su recuerdo y él es la ilusión de nuestras esperanzas" (Solá-Solé 134). Este encomio simbólico también se usa en la segunda estrofa, en este caso, aparece asociado con el nombre del médico. Meir adquiere una doble connotación, por un lado, significa el nombre que los padres le dieron y, por otro, el nombre se define en la poesía porque "su mandato / era de luz verdadera" (Solá-Solé 134).

¹¹ Cfr. nota 5 de este capítulo sobre la referencia intertextual a la Biblia en Isaías 58:12 que se refiere al que puede enderezar las brechas y senderos.

¹² El retrato de una época en crisis se refiere a la llegada de los Almorávides (de África) y la conquista de estos en el territorio de la España musulmana al frente de los taifas, así que la imagen de la situación minoritaria de los judíos es de deterioro (*Judaica* Vol. 10 355).

Aquí el nombre y la luz juegan un papel simbólico. Ante este hecho Solá-Solé indica que Meir en la lengua hebrea significa iluminador (141). Esto coincide con la explicación que ofrece la voz poética, al final de los versos arriba ejemplificados, en cuanto a que el elogiado "era luz verdadera, porque su nombre está en su naturaleza" (Apéndice 134). Por lo que esta representación simbólica del nombre y la luz cumple una doble función: la primera de elogio y la segunda nuevamente se refiere la salvación que brinda a la comunidad judía dentro de un momento histórico de cambios políticos, como se recita: "brilló e iluminó nuestras tinieblas" (Apéndice 134). Esta imagen de salvador que adquiere Meir es uno de los elementos principales que componen el panegírico, lo cual se puede ver ejemplificado en la tercera estrofa.

La idea de salvador que representa el médico es relevante dentro de los dos primeros versos de la tercera estrofa. El personaje elogiado es quien marca el camino hacia Israel por su inteligencia, juicio y generosidad, tal como se describe: "Por tus pasos / se reveló el sendero justo de Israel, pues tu juicio / son sabiduría, generosidad de corazón..." (Apéndice 134). El tema de Israel en cuanto a la construcción de un camino para llegar a la Tierra Prometida se encuentra estrechamente ligado a la alusión bíblica "brechas". El hecho que se repita constantemente la figura del salvador y el tema de Israel se podría interpretar como

una esperanza para ir a la Tierra Prometida¹³. Aunque también se podría considerar la lectura de Isaac Jack Levy quien señala que en la poesía de Yehudá Halevi es recurrente la imagen de la tierra prometida de Israel e interpretada como la búsqueda de la unión con Dios (304-6). Pienso que la propuesta de Isaac Jack Levy se lleva a cabo en cuanto al uso del tema de Israel, pues hay evidencias textuales en esta moaxaja que demuestran que Israel representa a Dios. También es factible pensar que el médico esté deificado pero no en términos reales, pues esto sería incompatible dentro de la religión judía, sino con fines retóricos del panegírico: "príncipe de Dios eres tú entre nosotros" (Apéndice 134).

Se ha visto que lo más relevante son las estrategias retóricas que se refieren al uso refinado de la palabra y a la construcción discursiva que contribuyen a la composición del panegírico. Un ejemplo del uso elevado de la palabra se pone de manifiesto en la cuarta estrofa mediante las alusiones bíblicas y directas a la idea de belleza. La voz poética indica que la gente clama a Meir diciéndole: "¡Abrek!" y "gloria eres del ornamento" (Apéndice 141). La

¹³ M. J. Kahn y J. Gil-Albert explican que el sueño para llegar al Templo de Israel no sólo se muestra a través de las moaxajas de Yehudá Halevi sino en las sionidas, como: *Sionida* y *La gran sionida: ¿No preguntas Sion por la salud de tus elegidos?*. Ambas son canciones de amor que exaltan la excelencia, belleza, la santidad y la misericordia. (11)

primera expresión es retomada de la Biblia¹⁴ y la segunda se trata una función estética para poner de relieve el valor del médico según las razones que complementa la voz poética: "porque tus antepasados / fueron nuestros príncipes: y príncipe de Dios eres tú entre nosotros" (Apéndice 134), así que ambas alusiones sirven para elevar a dicho personaje. Además de estos recursos retóricos, también la imagen de "los collares" para el cuello del médico cortesano en la quinta estrofa es una alusión al valor de una joya fina que cumple una función estética en dos planos. En un primer plano es evidente que el collar sirve para adornar el cuello del médico y relacionando el valor de la joya con el del personaje. En un segundo plano, la presencia de la joya como objeto visual y sonido de la palabra también sirven para producir la estética de la moaxaja.

La quinta estrofa presenta otras estrategias que se podrían interpretar como retóricas y que resultan innovadoras y controversiales, como: el paso de la recitación al canto; el cambio de voces y códigos culturales implícitos entre el poeta y el Mando. La transición entre la moaxaja y la jarcha

¹⁴ El vocablo de ¡Abrek! es una expresión retomada de la Biblia, que se le grita a José cuando éste se convierte en visir de Egipto. Cfr. Génesis 41:43. Según Solá-Solé "Abrek" es una palabra del egipcio antiguo: <<Atención, cuidado, hurra>> cfr. nota 83, (141). No obstante, en la *Encyclopaedia Judaica* se indica que no se sabe con exactitud el significado de dicho vocablo. Esta fuente ofrece dos posibles fuentes, una del egipcio antiguo y otra del hebreo. En el egipcio antiguo significa "cuídate", y en hebreo antiguo se traduce como "arrodillarse" en el sentido de arrepentimiento (*Judaica* Vol. 2, 173).

está marcada por la voz poética al introducir el cambio de la poesía al canto: "Es agradable el canto / que el mando gusta de cantar a sus amigos..." (Apéndice 134). Evidentemente este movimiento estructural dentro de la poesía responde a otra manifestación estética del panegírico. En esta misma línea, la jarcha como canto panegírico es una innovación, especialmente, por el hecho de que sea la voz del Mando la que ponga en boca el cierre del poema. Dicho en otras palabras, la idea de que el Mando cante una jarcha con estilo popular produce polémica: "¡Hijo ajeno / siempre te duermes en mi seno!" (Apéndice 135). Esto sugiere un cambio de códigos culturales en cuanto al uso de la lengua hebrea formal y elegante en la moaxaja y la presencia de la lengua coloquial y romance en la jarcha.

En resumen, se demostró la manera en que Yehudá Halevi en su moaxaja crea estrategias retóricas que reflejan una época de entrecruces culturales mediante el estilo propio del poeta. La estética y poética imitada de los árabes, el uso de un doble discurso, las alusiones a la Biblia, la presencia de diversas voces dentro de la poesía y el canto, así como el uso de registros culturales son ejemplos de la depuración de recursos retóricos empleados en esta moaxaja.

4. Ibn al-Arabi

La moaxaja árabe (Apéndice 126-27; M.J. Rubiera Mata, 115-16) del poeta Ibn al-Arabi contrasta con la poesía hebrea de Yosef al-Katib, Moisés ibn Ezra y Yehudá Halevi. Ibn al-Arabi no solamente es un poeta sino filósofo y místico mas importante de la tradición sufí¹⁵, en su moaxaja combina elementos de la retórica amorosa árabe y de la mística.

Las características formales de la versión en árabe de esta moaxaja son escasas, ya que la traducción que ofrece Ma. Jesús Rubiera Mata se centra solamente en el contenido mas no en la forma. Por consiguiente, no hay suficientes datos sobre el uso de una jarcha en lengua romance, por lo que no se sabe si la moaxaja tenía una jarcha o no. En el caso de que no la tuviera se podría entender como parte de la trayectoria y evolución de las moaxajas. Lo que se podría decir sobre la estructura de esta moaxaja es que se compone de siete estrofas, por lo que sugiere que se trata del poema más largo de este capítulo y los anteriores. No obstante, es relevante estudiar la moaxaja de Ibn al-Arabi porque se trata de la única producción de este género. En el plano del contenido, la poesía de Ibn al-Arabi recurre a una amplia gama de temas místicos como señala Alexander Knysh:

¹⁵ La tradición sufí no es una secta religiosa porque no están sujetos a dogmas religiosos, pero se le ha considerado como una enseñanza secreta que se puede acomodar a cualquier religión. En realidad el propósito de

[A] vast collection of poems and occasional verses that mirror the major themes of Ibn Arabi's mysticism, such as prophetology, sainthood, occultism, letter magic, mystical ethics, monistic metaphysics, and esoteric exegesis. (399)

En efecto, el tema principal de esta moaxaja es sobre el amor divino representado a través de una mezcla de imágenes amorosas, místicas, esotéricas (ocultas) y exotéricas (abiertas), las cuales a su vez producen tensión porque se encuentran en oposición en varias partes del poema. La primera estrofa comienza con la imagen misteriosa de los "[a]rcanos de las esencias que brillan" (Apéndice 126). Aquí la idea de los arcanos se refiere al mundo oculto y esotérico, esto a su vez se puede asociar con algo secreto y oscuro, por lo que contrasta con la idea de que los arcanos pueden brillar. El motor que hace que se iluminen los arcanos es solamente "para aquellos que los ven" (Apéndice 126). Pero, esto nuevamente contrasta con la imagen del amor humano representado mediante "el enamorado, celoso por aquello, en delirio" se encuentra (Apéndice 126). Este es un ejemplo textual en el que Ibn al-Arabi expresa el amor divino en

los sufis es favorecer la armonía social. Véase la introducción por Robert Graves en Idries Shah, *Los sufis*, (9-30).

términos del amor terrenal. La relación entre "el enamorado" y su momento de "delirio" se podría interpretar como el inicio del estado de trance para poder buscar la unión con Dios que se verá a lo largo de la moaxaja. Esto coincide con lo que Ma. Jesús Rubiera Mata explica sobre la poesía de Ibn al-Arabi, quién emplea "la riquísima tradición poética erótica árabe para expresar el amor divino" (112) y esto es debido que:

La poesía de 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. (R. Mata 112)

Asimismo, la moaxaja de Ibn Arabi muestra una serie de imágenes sobre el deseo de la unión del amante con la divinidad en términos amorosos, como se puede apreciar en la segunda estrofa cuando el poeta expresa en tercera persona:

Y dice, mientras la pasión / le consume y la
ausencia le turba.../ El siervo está loco de amor,
/ ya que el Uno Único/ lo ha escogido. (Apéndice
126)

Por lo tanto, la pasión, la ausencia, la turbación, la locura de amor son imágenes que hacen alusión al amor terrenal en combinación con la idea de unión; "Uno Único".

En cambio, la estrofa tercera regresa nuevamente al tema de lo oculto y lo abierto a través de oposiciones binarias, similar a la primera estrofa. Los tres primeros versos muestran esta dinámica de la siguiente manera: "En lo esotérico y en lo exotérico, / en lo arcano y en lo público, / en los dos mundos, / yo soy juez..." (Apéndice 126). Esta oscilación entre dos mundos se refiere al poder que tiene la voz poética para traspasar las fronteras entre lo terrenal (público, exotérico y abierto) y lo celestial (esotérico, arcano y oculto) debido a que ha sido elegido, como lo indica el último verso de la estrofa anterior y su identidad fluctuante entre voz poética y amante místico, o bien como señala Michael Sells: "formas cambiantes" (*Stations of Desire* 20-6). Considero que el hecho que la voz poética (poeta y amante místico) pueda cruzar los límites entre los dos mundos, se trata de la unión entre el amante místico y la divinidad, que se lleva a cabo mediante un proceso de desgaste entre las fronteras de lo terrenal y lo celestial. De aquí que la voz del deseo, la pasión amorosa y el estado de trance (delirio) en la moaxaja ponen en evidencia la ruptura de los límites entre el amante y el Ser Supremo, como se puede apreciar de las estrofas cuarta a la sexta.

En la estrofa cuarta el poeta explica las dificultades para llegar al estado de trance: "Todo es duro /para quien se queja de la humillación de lo velado" (Apéndice 126). También, la voz poética sugiere que para llegar a ser un amante místico se debe empezar desde una edad temprana, tal y como indica: "¡Oh quien tiene corazón / y no lo hizo arder en su juventud!" (Apéndice 127). En la estrofa quinta amante místico comienza a buscar a la divinidad en forma de rezo y con un lenguaje amoroso. Así que dentro de este "delirio" el poeta intenta establecer comunicación con Dios, implorándolo: "¡Oh misericordioso! /!Oh pío! ¡Oh generoso!" (Apéndice 127). Sin embargo, este intento se ve frustrado y expresado en términos de una ausencia del ser amado: "Yo estoy triste, / la ausencia me agota. / No está el amado cerca, / ni se le ve" (Apéndice 127). Pero, en la estrofa sexta, la voz poética muestra que ha llegado al punto máximo de su momento místico en diferentes etapas: sacrificio, trance y diálogo con la divinidad. En la primera etapa el amante místico explica su sacrificio hacia Dios: "Me aniquilé por Dios..." (Apéndice 127). En la segunda, indica su momento de trance cuando dice: "[Y] en estado de gracia grité: ¿Dónde está el adónde/ en la separación?" (Apéndice 127). Y, la tercera fase corresponde la respuesta que obtiene del grito en los últimos versos de esta estrofa y en la que le sigue. Al final del poema se cuestiona la falta de visión para poder apreciar "la esencia

en su ausencia" (Apéndice 127). Así que en términos filosóficos y en un lenguaje amoroso, la voz receptora (Dios) se refiere a la esencia como una materia sin cuerpo, es decir, una autodefinición de sí. Y, la forma de pregunta con la que concluye el poema, en la última y séptima estrofas, hace alusión a las figuras literarias del "amor mártir" (M. Sells *Love*, 128-9): "¿Acaso no viste a Gaylan / o a Qays o a cualquiera/ de los que fueron, / decir?: El amor es poder, / si se instala en el hombre, religión le aniquila" (Apéndice 127). Gaylan y Qays son las imágenes de amor mártir retomadas de la literatura clásica de la época pre-islámica¹⁶ que sirven de modelos para el poeta.

En síntesis, en este apartado se demostró una serie de estrategias retóricas que componen la moaxaja de Ibn al-Arabi así como el uso de imágenes eróticas, ocultas y directas, y representadas en términos del amor humano para expresar el amor hacia Dios. También es de prioridad mencionar, que el estado de trance refleja la visión que tiene el poeta sobre la idea de la poesía en dos dimensiones. En el plano del contenido se explica el proceso del trance y en el nivel de la trama poética la secuencia interrumpida y fragmentada del contenido muestra este momento de "delirio". Por ende,

¹⁶ El recurso del amor mártir representado por las imágenes de Gaylan y Qays como modelos es recurrente en la poesía mística de Ibn al-Arabi y especialmente al final de la composición. Véase M. Sells "Love" (128 y 152).

resulta innovador que Ibn al-Arabi introduzca la relación entre poesía y mística en forma entrelazada dentro del género de la moaxaja árabe¹⁷. Se podría decir que esta es otra manera de entrecruzar retóricamente fronteras culturales en un nivel intelectual. Y si se añaden las estrategias retóricas híbridas (referencias intertextuales bíblicas e imitación de la prosodia árabe) empleadas con estilos propios en la poesía de los hispano-hebreos Yosef al-Katib, Moisés ibn Ezra y Yehudá Halevi entonces tales fronteras culturales promueven las ideas de 'diversidad' y 'heterogeneidad' que reflejan una época pluricultural.

¹⁷ Es interesante ver que el lenguaje poético empleado por Ibn al-Arabi en su moaxaja en cuanto a la relación entre mística y poesía, es similar al del poeta árabe Ibn al-Farabi y al del poeta cristiano San Juan de la Cruz. Véase los estudios de L. López-Baralt sobre los paralelismos entre la poética mística (1985, 193-95)

Conclusiones

En conclusión se podría decir que las moaxajas árabes y hebreas de la presente tesis son el reflejo de una época multicultural. En particular, en cada uno de los capítulos se demostró, a través de el análisis textual y comparativo de las moaxajas y la poesía en sí, una serie de estrategias estructurales, lingüísticas y retóricas que contribuyen a la representación de una sociedad de intercambio cultural. En el capítulo primero se estudió las estrategias estructurales en las moaxajas de los poetas árabes y hebreos como: Ibn Labbun, al-Tutili, Ibn Saddiq y Abraham ibn Ezra. Para ello, se llevó a cabo un análisis textual y comparativo de la forma y contenido en cuanto la relación entre los aspectos estructurales (organización de estrofas, métrica y rima) y temáticos (estructuras del argumento y trama). También se tomó en cuenta para este estudio, como punto de partida, el tratado antiguo (*La casa del brocado*) del egipcio Ibn Sana' al-mulk y las teorías sobre la multiculturalidad de María Rosa Menocal y Tova Rosen principalmente ya que se concentran en el estudio de la poesía estrófica de al-Andalus. El hecho que todos estos elementos aparezcan en oposiciones binarias, yuxtaposiciones y entretejidos son evidencias textuales que muestran a la moaxaja en forma de microcosmos debido a que:

[T]he muwashshah exemplifies a pluralistic cultural politics that allowed for difference and plurality, clashes and juxtapositions. It admits non-Arabic and nonlearned cultures, recognizes the female voice, and expresses both secular sentiments and religious yearnings. If the muwashshah continues to fascinate us today, it is precisely because of the cultural hybridness that it embodies (T. Rosen 166).

En particular, se trata de la manera en que se construye estéticamente un híbrido cultural con el estilo propio de cada poeta, es decir, con la incorporación de diferentes tradiciones poéticas (las dos partes de la moaxaja) que se llevaron a cabo en al-Andalus entre los siglos X-XII durante la dominación árabe (los reinos taifas y las invasiones de los almorávides y almohades), mientras que en el resto de la península se estaba iniciando la Reconquista cristiana a cargo de Sancho VI y Fernando III.

En el capítulo segundo se estudiaron las estrategias lingüísticas en las moaxajas árabes y hebreas de los poetas Ibn Arfa' Ra'suh, Ibn Baqi y Todros Abulafia en cuanto a la forma, contenido y función con un enfoque pluricultural. En esta parte cada uno de los poetas sobreponen todos los usos y sutilezas del lenguaje (amoroso y metafórico) frente a la

mezcla de los diversos registros culturales de la lengua representados por las voces poéticas en cada una de las partes del poema. Dicho en otras palabras, se trata del entramado entre el lenguaje y lo multilingüe de las moaxajas árabes y hebreas. También es importante resaltar que el hecho que la jarcha fuera transmitida oralmente y compuesta en lengua romance o aljamiada porque lleva a pensar, por un lado, de que se trata de una lírica popular preexistente a la épica española medieval y a la moaxaja misma. Por otro lado, la lengua romance da indicios de la mezcla entre lenguas de cristianos y árabes. Finalmente estas son estrategias lingüísticas que contribuyen a la representación de la época en forma de diversidad y asimilación cultural.

En el último y tercer capítulo se trató otra manera en que las moaxajas árabes y hebreas representan una época de entrecruces culturales. Específicamente, la poesía de Yosef al-Katib o "el escriba", Moisés ibn Ezra, Yehudá Haleví e Ibn al-Arabi emplean una serie de estrategias retóricas, como referencias intertextuales de la Biblia, figuras retóricas, temas, experiencias místicas y la construcción de un doble discurso. Todos estos recursos retóricos muestran una preocupación por la belleza poética que se refleja en cada una de estas moaxajas, unas en mayor grado que otras, el entrecruce cultural en el ámbito intelectual de la producción artística de este tipo de poesía. Un ejemplo que ilustra esta

preocupación sobre la ornamentación de la palabra son las obras de Moisés ibn Ezra, las cuales se refieren a la importancia del uso de la retórica y el lenguaje en la poesía. Esto significa que las innovaciones de cada uno de los poetas desde sus diferentes tradiciones culturales mezclan elementos retóricos, por ejemplo, los poetas hebreos imitan la prosodia de las moaxajas árabes con sus jarchas populares en lengua romance. En este sentido coincido con lo que M.R. Menocal define de las moaxajas sobre este la multiculturalidad de la retórica y la cercana yuxtaposición de las dos tradiciones poéticas (*Ornament* 100).

También es importante señalar otros avances y limitaciones en la elaboración de esta tesis. En cuanto a los avances evidentemente he ofrecido un análisis textual y comparativo de las moaxajas árabes y hebreas de poetas específicos y muy importantes para su momento de producción. Además, frente a algunos críticos que habían señalado que las jarchas eran poemas aislados¹, en cambio el enfoque de mi tesis coloca el estudio de las jarchas en forma integral y contextualizada dentro de la moaxaja. Así que tampoco se puede generalizar que las jarchas son poesías amorosas femeninas porque se ha visto que las voces poéticas de éstos

¹ Las jarchas se habían considerado como "breves monólogos de una muchacha enamorada" (M. Frenk, *Las jarchas...*, 101) o bien como una "autonomía poética" (P. Dronke 110).

últimos versos de la moaxaja varían, y pueden ser, como indica Ibn Sana' al-Mulk: una mujer, un hombre, una gacela, una figura alegórica, una ciudad, entre otras. Igualmente, las moaxajas mismas comprueban que también la voz poética de la jarcha puede ser el poeta mismo. Asimismo, tampoco se puede afirmar que todas las jarchas son cancioncillas amorosas. Se ha visto que a lo largo de cada capítulo la temática del cierre (jarcha) de las moaxajas depende de su contexto, construcción (circularidad) y la función que el poeta le otorgue. Por todas estas razones el enfoque de mi tesis subraya un estudio más amplio y profundo de la poesía completa.

Cabe mencionar las limitaciones con las que se podría encontrar el estudioso de las moaxajas árabes y hebreas. Se trata de la dificultad para obtener los manuscritos originales de este tipo de poesía, es decir, de las fuentes en su lengua árabe o hebrea para poder hacer un análisis textual e interpretación más profunda. Por lo que las traducciones que se hallan hasta el momento aún continúan dentro de una exploración en el campo de las lenguas árabe y hebrea. Estoy segura que en la medida en la que se estudien estas lenguas se podrán obtener mayores adelantos para ofrecer una antología más completa en la que se integren moaxajas en su lengua original, la transliteración, vocalización y traducción aunada a la biografía del poeta.

Por ello he tratado de presentar estos aspectos en el apéndice para que se pueda apreciar panorámicamente no sólo las variaciones de las traducciones sino para comprender mediante la poesía y la vida de los poetas todas las estrategias estilísticas que componen las moaxajas y que reflejan la visión de los poetas hacia la construcción estética de una sociedad multicultural.

Apéndice

En este apartado presento todos los textos completos de las moaxjas seleccionadas y una biografía general de cada uno de los poetas. También incluyo las versiones en árabe y hebreo de algunas de ellas y en el caso de otras, solamente las diversas versiones de las formas transliteradas con diferentes traducciones de los textos primarios citados para los tres capítulos analíticos. Así que este apéndice será de gran utilidad para percatarse de los problemas de interpretación que generan las traducciones. He dividido este apéndice en tres partes. En la primera se verán las moaxjas de los poetas árabes, en la segunda la de los hebreos y en la tercera una relación de la poesía. La numeración que se verá de las moaxjas corresponde a la organización de las jarchas sugerida por los recopiladores indicados en cada una de las poesías.

1. Serie de moaxjas árabes y breve biografía de sus poetas.

Abu Bakr ibn Arafa' Ra'suh

La única información biográfica de este poeta es que nació en Toledo, fue visir y poeta de la corte de Ma'mun de Toledo que reinó entre 1043 y 1075. Y también fue poeta de Yusuf ibn Hud de Zaragoza que reinó entre 1080 y 1085 (Solá-Solé 36; J.T. Monroe XV). Como poeta compuso algunas moaxjas como la que sigue.

Moaxja XXXa (E. García Gómez 325-31)

Composición panegírica

Versión transliterada

1

Qul li-lladi rama bi-l-'atbi / wa-bi-l-'adali: / <<Aqsir fi
bi-l-qauli 'an hubbi/ wa-bi-l-hiyali; / jud fi d-du 'a'ilà

Rabbi, / wa-da` man buli:/ ;Aiyu `amidin, bi-la minnah, / `ala daka `ay[y]? / Fa-kuffa `atba-ka, ya `atib, / fa-`atbu-ka gay[y]>>.

2

;Ma li wa-li-l-hadaqi n-nuyli / wa-li-l-limami?/ `Amdan tayahadat fi qatli / wa-safki dami. / ;Kam qad qatalna kada qabli / mina l-umani! / ;Waihi, matalta bi-la sunnah, qada` an `alay[y]! / Qad yarra-hu l-qadaru l-galib / fa-lam yunyi say.

3

Bi-l-hayabi l-maliki l-asna, / Abi l-Hasani, / aryu s-samahata wa-l-amna/ mina l-mihani: /nayli lladina humu ma `na / baina z-zamani. / `Ammanu wa-lam yuzhiru minnah / laday kulli hay[y], / hattà gada šukur-hum wayib / `alà kulli šay.

4

;Yahni-ka, ya sahiha d-dunya / wa-nasira-ha! / Qad fuqta bi-l-maydi wa-l- `ulya / [akabira-ha], min ba `di Yahyà lladi `ahyà / ma`atira-ha. Fa-hna, fa- `in madarat yinnah / fa-`anta Lu`ay, wa `in lam yaku [`illa] t-talib, / fa-Hatimu Tay[y].

5

Wa-rubba jaudin, muhaiya-ka / saba `aqla-ha, / fa-lau tafuzu bi-luqya-ka / šafa jabla-ha, / abdat tunašidu fi daka / li-`ummin la ha:

Aquí se inserta la siguiente jarcha transliterada:

ya mamà š n lys `l-yinna h / `lts mry / trydy jamri min al-hayib / `asa snry.

Versión traducida de E. García Gómez (325-31):

1

Dirás al que siempre murmura / con celo tenaz: / <<¡Ya basta
de hablar de quien amo, / basta de intrigar! / A Dios rézale,
y al que sufre / déjalo en su paz. / No tengo en mí pena
consuelo, / ni tengo sostén. / No sigas hablando en mi
contra, / que hablar yerro eres>>.

2

¿Qué le hice a esos ojos rasgados / y a ese pelo, di, / que
quieren mi sangre, y se empeñan / por verme morir? / ¡A
cuánto inocente mataron / lo mismo que a mí! / Surgiste, ay
de mí, de improviso / cual sino cruel / que viene implacable,
y no hay nadie / que pueda huir de él.

3

Del hayib, el príncipe ilustre, / nuestro Abu-l-Hasán, /
espero la gracia, a seguro / de todo pesar. / Es hijo de
quienes son cifra / de esta nuestra edad. / A todos les
llegan sus dones / con tal fluidez, / que en todos de darles
las gracias / alienta el deber.

4

¡Bien hayas, oh dueño del mundo, / su fiel defensor, / que en
él con tu gloria superas / al más superior, / después de que
Yahya le diera / de nuevo esplendor! / ¡Bien hayas, pues
frente al rebelde pareces Lu'ey, / y, frente al que pide
favores, / Hatim el de Tey!

5

Su juicio perdió una mozuela, / tu cara al mirar, / y sólo,
de holgarse contigo, / podría sanar. / Le pinta a la madre su
cuita / con este cantar:

Probable vocalización:

*ya mammà, ši no leša l-yinnah / altesa, morrey. / Traýde
jamri mín al-hayib: 'asa šanaréy.*

Traducción:

<< ¡Ay , madre! Si no deja la locura / altura [si no remite], moriré. / Traed mi vino de [casa de]l hayib: /tal vez sanaré>>.

Moaxaja 5a (Solá-Solé 67-8)

Versión traducida

1. Di a quien persevera en la censura / y en el reproche: / <<cesa de hablar de mi amor / y en las intrigas; comienza a rogar a Dios / y deja en paz a quien es desafortunado>>. / ¡Ay del apasionado que está sin favor, / a causa de este amor, ay! / Deja, pues, tu crítica, oh censor, / ya que tu censura es una injusticia.

2. ¿Qué hay entre mí y las pupilas grandes, / y entre mí y las guedejas? / Deliberadamente se empeñaron en mi muerte / y en la difusión de mi sangre. / ¡A cuántos mataron así antes de mí, / de entre las gentes! / ¡Ay de mí! / Me castigaron ilegalmente / como una condenación contra mí, / que trajo un destino vencedor, / de manera que no se salvó nada.

3. Juro por el *hagib*, el príncipe más ilustre, / Abu-l-Hasan / que espero de él la generosidad y la seguridad / contra las aflicciones. / El es el descendiente de aquellos que son la significación / a través de los tiempos. / Ellos han generalizado, sin ostentación, la gracia / a todos los vivientes, / hasta tal punto de que su agradecimiento ha llegado a ser un deber / para todas las cosas.

4. ¡Bien hayas, oh señor del mundo / y su fiel defensor! / Tú has llegado a ser superior por tu nobleza y tu grandeza / a los más grandes del mundo, /después de Yahya que vivificó / las acciones memorables del universo. / Bien hayas, pues si se revoltara un demonio, tu serías Lu'ay, / y si no fuera más que el que reclama, entonces tu serías Hatim el de Tay.

5. Ocorre que una doncella, a la que tu bello rostro /
 cautivó su razón, / y que, si lograra tu encuentro, / curaría
 en su locura, / manifestó a este propósito / a su madre...

Continúa la jarcha con la posible enmienda:

y' mm š (n) lyš 'lǧnh	'll(r) mry
try[dy] hmry <'> mn 'lh 'ǧb	'y šnry

Probable vocalización:

ya mam(m) a ši no leša al ginna	allora mor (r) ey
traide hamri min al-hagib	asa šanarey

Traducción:

<<Oh madre, si no cesa la locura (de amor), / enseguida
 moriré. / Traéd mi vino de (casa de) el *hagib* acaso
 sanaré>>.

Ibn Labbun (m. 1085)

Sobre la vida y obra de este poeta se sabe que fue un magnate levantino, visir de 'Abd al-'Aziz de Valencia (m. 1085), fue juez de Ma'mun Di-l-Nun de Toledo y también fue señor de Murviedro (Solá-Solé 37). Un ejemplo de su poesía es la siguiente moaxaja.

Moaxaja XXXVII (E. García Gómez 389-96)

Versión transliterada

0

Šakā yismī / bi-mā 'atlafa s-saqmu. / Anā'ardā-h / wa-'in
 talifa l-kullu.

1

¡Fa-yā lahfi, / amutu kada isqa, / wa-la 'ulfi, / tabiban la-
 ma 'alqa! / ¡Fa-ya 'ilfi, / ida si'ta 'an abqa, / [yi] li-

latmi, / wa-ma darra-ka l-latmu/ wa-min riyya-h/ yusahhahu l-
mu 'tallu!

2

Saba 'aqli / wa- 'a 'dama-ni hissi, / 'ala nubli, / gazalun
mina l-insi./ Yara qatli, / wa-ta 'saqu-hu nafsi/ 'ala ragmi,
/ ka-'an hubba-hu nafsi / fa-;ya waila-h / [an] 'azizan
yudallu!

3

Ana 'abdu / li-man ana maula-hu, / wa-la raddu / li-ma sa'a
l-llahu:/ rasan ta 'du / 'ala l-usdi 'aina-hu. Ida yarmi, fa-
ma yujti' u s-sahmu, / wa-ma qatla-h/ min ar-ramyi 'aqallu.

4

La-'in asraf / 'ala 'abdi-hi..., / wa-lam yansaf, / wa-mala
'ani l-'adli, / fa-ma 'ansaf / wa-ma kana fi hilli, / fa-fi
l-hukmi / bi-'an ya'duba z-zulmu, / wa-'an tarda-h /ida rada-
hu l-jillu.

5

Wa-kam hasna, / maridat wa-lam tardi, / zarat husna / 'ala s-
samsi wa-l-bardi, /sadat huzna/ lamma 'alimat amri: /

Y sigue la siguiente transliteracion de la jarcha:

Grymy / Kmw sidi ya qaumu / tara bi-llah / s m'l'sm n
ddl.

Traducción de Emilio García Gómez (389-96)

0

Aunque su mal / gime el cuerpo extenuado, / muero sin biel /
por dar gusto a quien amo.

1

¡Ay, que dolor /que de amor desfallezca / sin encontrar /
ningún medico pueda! /¡Ay, amor, ven / si no quieres que
muera! / Vénme a besar: / No te hará un beso daño, / mientras
que a mí / tornaríame sano.

2

Toda razón/ y sentir me arrebató, / triste de mí / la gacela
esa humana./ Tiene mi amor, / A pesar que me mata, / sin yo
querer, / como sino forzado /que decidió / que se humille el
que es alto.

3

Soy su señor, /pero me ha hecho su siervo. / De lo que Dios
/ decidió no hay remedio. / Mata a un león / con sus ojos un
ciervo. Al disparar / nunca yerra su dardo: / tantos mató /
cuantos son sus disparos.

4

Si se engrió / contra quien se le humilla; si mi favor / no
pagó con justicia; / si en su desdén / no sabrá de mi ira, /
es que es razón / que sea dulce el agravio: hay que sufrir/
lo que gusta al amado.

5

Cuánta mujer/ que enfermó, no sabiendo/ que no es el sol / ni
la luna más bello, / suele cantar/ la desgracia en que peno:

Continúa la posible vocalización de la jarcha que sigue:

*Garide-me / kom mew sidi, ya qaumu/ -tará, bi-lláh-, su
melsim no dad-lo.*

Probable traducción:

<<Decidme / cómo mi dueño, oh gentes, / miralo por Dios,
/ no me da su medicina>>.

Maoaxaja 6 (J. Solá-Solé 70-2)

Fuente: Manuscrito Gays

Versión traducida

P. Se lamenta el cuerpo / de lo que le ha hecho perder
la enfermedad. /Yo la acepto, /aunque lo pierda todo.

1. ¡Que desgraciado soy! / Muero así de amor / Y no hallo
/ Remedio para lo que sufro. / ¡Oh mi amor, / si quieres que
perdure / ven a besarme, / pues a ti no daña un beso, / y, en
/ cambio, por su perfume, / sana el enfermo!

2. Ha cautivado mi razón / y ha anonadado mi
inteligencia, / A pesar de mi favor, / una gacela humana. /
Quiere mi muerte, / pero la adora mi alma, / a pesar de
todo, / talmente como si su amor fuera una obligación. / ¡Oh
que desgracia, / pues el poderoso se humilla!

3. Soy su esclavo / De quien soy su señor; / Y no hay
obstáculo / A lo que Dios quiere: / una pequeña gacela, cuyos
ojos / atacan a los leones. / Cuando dispara, / la flecha
nunca falla, / ni son los muertos / menos que los disparos.

4. Cuando se infatuó / contra su esclavo mi ser amado, /
-y no fue justo, / apartándose de la equidad-, / desde luego
obró con justicia / ni estuvo en lo lícito: / es por la
sabiduría / por lo que se dulcifica el agravio; / pero hay
que aceptarlo / si lo acepta el ser amado.

5. Cuántas doncellas, / enfermas de amor, sin saberlo, / que
desafían por su belleza al sol y a la luna, / recitaron
tristes, / al enterarse de mi condición...

Con la siguiente jarcha:

'zyr my	kmw syd y' qwm
tr' b' lh	sm 'l'sm ndr1

Posible enmienda:

(gr)y(d) my	k(n)d mw syd[y] y' qwm
(k)r' b'lh	s(w) 'l' s(y) (m) dr1

Probable vocalización:

garide-me	k (u) and mio sisi ya qawmu
ker (r) á bi-llah	suo al-asi me dar-lo

Traducción:

<<Decidme: ¿cuándo mi señor, oh amigos, / querrá, por Dios, darme su medicina?>>

'Abd allah ibn Hurayra al-absi al-A'mà al-Tutili (m. 1126).

Este poeta también es conocido como <<el ciego de Tudela>>. De su vida y obra tanto algunos críticos coinciden con que el poeta nació en Tudela, vivió en Murcia y gran parte en Sevilla y murió en Jaén (Solá-Solé 37, J.T. Monroe XV). En cuanto a la obra del poeta compuso varias moaxajas como la que se verá a continuación.

Moaxaja XXV (García Gómez 275-81)

Versión transliterada:

0

Lahazātun bābiliyya / mala'at qalbiya 'išqā, / wa-lamà tagrin mufallay, / lā 'imi min-bu muwaqqà.

1

¡Bi-'abi! Lau raqqa qalbu-h, / sakkana matawa-hu qalbī. / Qalla ma ya ma'un sirbu-h / au yarà rau 'ata sirbī. / Habsu gazalī ya hasbu-h / fa-'ana qad da'a hasbi. / Hadihi, ya 'adiliya, / sismiya'u l-wayādi haqqā: / zafaratun tatawahhay / wa-hiys fī dam 'ī garqà.

2

Sāma-nī mā lā 'utiqu / gusunun mil'u rukāmi-h. / Anā bi-l-wayādi jaliqu / baina sahari wa-manami-h. / Inna qalbi la yufuqi / min yawā-hu wa-garāmi-h. / Abqi min 'ilqi baqiyyah, mā 'arā-hā sauafa tabqà, / li-tarà kaifa 'udarray / baina 'atawābi wa 'ašqà.

3

Li bi-qurbi l-Hauzaniyyi / fauzatu l-qidhi l-mu'allà. / ¡Aiyu 'adbin mašrafiyyi / bi-ma 'ali-hi yuhallà, / wa-malakin

bašriyyi / yalla 'an w[asfin wa- yalla]: *laitu gahin wa-l-*
manillas / tansuqu l- āyāla nasqā, / wa-sabāhum. In taballay,
/ zāna-hā garban wa- šarqā!

4

¡Ya 'Abā Hafsin, išara h! / Asma 'tu-ka s-sihra, fa'sma'. /
 Jud fu'adi fi bišara h, / id jalā li min-ka mauda', / *fa-l-*
hayā min-ka sayiyya h, /juliqat li-jlaqi rizaqā: / biya ma 'nā
l-yudī, fa-lhay; / wa-durā l- 'alayā'i, fa-raqā.

5

Rubba majdūbi l-banāni / qad gadat li-l-husni kunhā, /
 gādatin mil'u l-'iyani, / tušriqu l-āfāqu min hā, / zurtu-hā
 fi-l-ha yarāni, / *fa-šadat 'annī wa-'an-hā:*

Sigue la jarcha transliterada:

'lb dyh 'st dyh / dy d' 'l-'ansara haqqā / bštry mw 'l-
 mudabba? / wa-našuuqu l-rumha šaqqa.

Traducción de Emilio García Gómez (275-81):

0

Miradas de dulce embrujo/ de amor me han llenado el alma, /
 más la grana de esta boca / que aún al censor es sagrada.

1

Si el corazón de esa cierva / se ablanda, posará el mío. / De
 su rebaño no cuida, / ni ve que el mío se ha huído. / Ella es
 todo para ella / y para mí, y la he perdido. / Éstas son, ay
 mis censores, de amor señas declaradas: / suspiros
 abrasadores, / aunque se aneguen en lágrimas.

2

Lo que ese talle de palma / carga sobre mí me abruma. / Que
 yo vele y ella duerma / me conduce a la locura. / No halla el
 corazón respiro / de tanto amor y amargura. / Deja de mi ser

un poco / (ni creo que a quedar vaya), / y así verás a qué
extremos / me conduce mi desgracia.

3

Mía, al lado de Huzáni, / es la flecha ganadora. / ¡Oh sable
fino del Yemen / al que sus hazañas doran; ángel con
semblante humano / que la descripción desborda; / león de las
espesas; / muerte que plazos señala; / aurora que, cuando
brilla, / el mundo entero engalana!

4

Abu Hafs, párate un punto. / Magias te recito: atiende. / De
ti gloria el imperio: / de un corazón bravo y fuerte. / El
mío toma en albricias, / si a tu lado has de acogerme. / Para
nutrir a los hombres / Dios te hizo a ti pura dádiva. /
¡Tanta merced celebremos! / ¡Subamos cimas tan altas!

5

A una de teñidos dedos, / que es de la belleza esencia, /
doncella que todos miran / y que ilumina estas tierras, / fui
a ver, entrando el verano, / y cantó por mí y por ella:

Continúa la jarcha en su posible vocalización:

¡Albo diyah ešte diyah / diya de l-ansara haqqa! /
beštirey me-w l-mudabba y / wa našuqqu r-rumha šaqqa.

Traducción:

<<!Albo día este día, / día de la 'Ansara [sanjuanada]
en verdad! / Vestiré mi [jubón] brochado / y quebraremos
la lanza>>.

Moaxaja 24 (Solá-Solé 106-8)

Versión traducida

P. Miradas embrujadoras, / que han llenado mi corazón de
amor apasionado, / y el rojo subido de una boca de espaciados
dientes, / que, él censura, de ella está preservado.

1. Juro por mi padre, que sí se enternece su corazón, / se calmará en su morada el mío. / Me basta mi gacela y se basta así misma; / pues, en cuanto a mí, yo he perdido lo que sería suficiente. / Estos son -¡oh mis censores!- / los signos de la verdadera tristeza de amor: / mis profundos suspiros son muy ardientes / y ellos, sin embargo, en mis lágrimas están sumergidos.

2. Me impuso lo que pudo soportar: / unas ramas que son la plenitud de todo su cuerpo. / Yo por el amor estoy destrozado / entre mi insomnio y su tranquilo sueño. / Ciertamente mi corazón no se cura / de su desconsuelo amoroso / para que veas como me extinguiré / entre mis vestidos, pues yo sufro!

3. Tengo, por la presencia de al-Hawzaní, / la gloria de la flecha vencedora. / ¡Qué afilado sable del Yemen, con sus hazañas adornado, / y qué ángel humano / demasiado grande para ser descrito de tan grande como es! / Es un león de las espesuras y de la muerte, / que organiza los plazos fatales, / y una aurora que, cuando brilla, / adorna el mundo en Occidente y en Oriente.

4. ¡Oh Abu Hafs, da la señal! / Yo te recito unos encantos, ¡escucha, pues! / Ha sido honrado por ti el imperio, / por la sagacidad más maravillosa de tu corazón. Toma mi corazón en recompensa, / cuando esté vacío para mí, cerca de ti, un sitio, pues tu generosidad es una cualidad innata, / que fue creada para las criaturas como fuente de vida; / ella es el significado mismo de la generosidad: ¡da, pues, generosamente, / y la cumbre de la grandeza escala!

5. A una doncella teñida de dedos, / que llegó a ser la belleza su misma esencia, / doncella que llena las miradas / y que se iluminan los horizontes a causa de ella, / fui a ver un verano / y cantó refiriéndose a mí y a ella misma...

Transcripción de la jarcha:

'lb dyh 'št dyh dy d' 'l'nsr hq'
bštry mw 'lmryh wnšq 'rmh hq'

Posible enmienda:

'lb dyh 'št dyh dy d' 'l'nsr hq'
bštry mw 'lmd(bg) wnšq '(l)rmh (š)q'

Probable vocalización:

albo día este día de da al-'ansara haq(q)a
beštirey mio al mudab(b)ag wa-našuq(q)ual-rumha
[šaq(q)a

Traducción:

<< ¡Albo día (es) el día / de esta Sanjuanada, en
verdad!>> / Vestiré mi brocado / y quebraremos la
lanza>>.

Muhammed ibn 'Abd al-Rahman al-Qaysí ibn Baqi (m. 1145).

La información sobre la vida y obra de este poeta es muy poca. Solamente se sabe que nació en Córdoba y, en especial que fue un poeta muy reconocido dentro de la poesía hispano árabe, se podría comparar a la talla de los poetas hebreos contemporáneos a ibn Baqi: Yehudá Halevi e ibn Saddiq. También este poeta fue muy famoso por la producción de una variedad de moaxajas (Solá-Solè 38), como se podrá ver en la siguiente poesía.

Moaxaja XII (E. García Gómez 163-7)

Versión transliterada.

0

*Ayrat la-nā min diyāri l-jilli / riḥu s-saba 'abarata d-
dilli.*

1

Habbat hubūba d-danà fi badni, / wa-haiyyat mā madà min šaynī, / tuhdī tahiyyata man 'addab-ni / yawà n 'alà kabidī l-mu 'talli. / ;Lā kāna yaumu n-nawà fi halli!

2

[Wa-] ;mādā 'alà l-hawà 'aynā-hu / mud sadda 'an-nī lladī 'ahwā-hū, wa-laisa lī f i l-hawà 'illā hu? / ;Kaifa stibāri? Abà 'an waslī, / wa-;mā btiyālī 'alai-hi, qul lī?

3

Ūbī 'alai-hi, 'a-rīhu, ūbī , / wa-balligī watana l-mahbūbi / tahiyyata l-'āšiqi l-makrūbi, / wa-qabbilī fi makāni l-qabli / 'annī, wa-baiyī bi-'urfi d-dilli.

4

Dallun, ka-fahimi lailin, ya 'di, / qad jatta fi safhatin min wardi / ka- 'atfati n-nūni fauqa l-jaddi, / au saulayin 'ākifin, au silli, / hamat himā-hu šifāru n-nsali.

5

Wa-rubba jaudin yafā-hā l-waydu, / wa-šaffa-hā l-bainu, tumma l-bu'du, fa-'a 'lanat bi-l-firāqi tašdu:

Con la siguiente jarcha transliterada:

bnd l bšqh 'ywn šnl / lsrnd mw qrywn brl.

Moaxaja XII (E. García Gómez 163-7).

Versión traducida

0

De donde vive el amigo viene / un vientecillo que es manso y leve.

1

Lánguidos soplos mi ser penetran, / resucitando la ansias viejas. / Tráenme saludos del que atormenta / mi alma extenuada con sus desdenes. / ;Maldita ausencia, Dios te condene!

2

En ley amores, ¿cuál fue mi crimen / desde que solo dejóme y triste? / Nadie en mi afecto podrá suplirle. / ¿Y hacer qué puedo? No quiere verme. / ¿Me queda astucia de que valerme?

3

Tórnate, brisa, véte a su lado, / y al mismo sitio en que está el amado / lleva un saludo desesperado. / Pon en sus manos un beso leve / por mí, y sé humilde como conviene.

4

Negros cual noche, ricillos crespos / dibujan curvas de un <<nun>> esbelto, / de un áspid, o de un mazo de juego, / por sobre un folio de rosa y nieve, / cuyo sagrado sables defienden.

5

Una muchacha, que de amor presa / sufre desdenes y sufre ausencia, / así llorando cantó su pena:

Aquí continúa la transliteración de la jarcha:

bénid la pašqa n, ay, aún šin elle, lasrando mew qorazūn por elle.

Traducción:

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

Moaxaja 28a (Solá-Solé 117-20)

Composición amorosa

Versión traducida

P. Nos ha hecho verter, viniendo de las moradas del amado, / el céfiro del Este las lágrimas de la sumisión.

1. Ha soplado fuertemente como el soplo de la extenuación en mi cuerpo / y ha evocado lo que ya había pasado en cuanto a mi pena, / al ofrecirme el saludo de quien

me hizo sufrir, como una enorme sed en mi corazón enfermo. /
 ¡Oh si no hubiera existido el día del alejamiento de mi vida!

2. Pues, ¿qué delito he cometido contra el amor que se
 ha hecho injusto / desde que aparto de mí aquel a quien yo
 amo, / aunque no tengo en el amor más que a él? / ¿Cómo tener
 paciencia? Ha desdeñado mi unión; así pues, ¿cuál puede ser
 mi astucia contra él, dime?

3. Vuelve a él, oh céfiro, vuelve, / y transmite al país
 amigo / el saludo de un enamorado afligido / y bésale sobre
 el lugar del ósculo / por mí, y salúdale siguiendo las reglas
 de la humillación.

4. El *dal*, como la oscuridad de la noche, rizado, /
 trazó sobre una faz de rosas, / algo así como la redondez de
 la *nun* sobre las mejillas / o un mazo redondo o áspid, /
 protegiendo su dominio unos sables negros.

5. A una doncella le trató mal el amor, / adelgazándole
 los desdenes y luego la separación. / Ella declaró cantando a
 propósito del alejamiento del amado...

Continúa la transliteración de la jarcha:

nbd lysqh 'ywn šnl
 hsry mw qrğwn brl

Posible enmienda:

b(n)d l(b)šqh 'ywn šnl
 (hs)ry mw qrğwn brl

Posible vocalización:

benid la basqa e yo šin el(l)e
 hasari mio qoragon por el(l)o

Traducción:

<<Viene la Pascua y sin él, / perdiéndose (está) mi corazón por ello>>.

Muhammed ibn 'Isa' ibn 'Abd al-Malik Ibn Quzmán (1080-1160).

Ibn Quzmán nació en Córdoba, en 1095 se convirtió en poeta (trovador) errante según indica Solá-Solé (38). Así que, vivió en Granda, Almería, Jaén, Valencia y posiblemente en Fez, Marruecos. Este poeta fue muy famoso por la producción del género del zejel. La única moaxaja que se conserva de este poeta la siguiente.

Moaxaja XXXIX (E. García Gómez 405-11)

Versión transliterada

0

¡Ma 'šara l-'uddali! / Bi mina l-aqmari / agsunun maiyada h /
misna fī 'akfāli.

1

Qad yanà man lāmā / kulla 'ānin sabbi / bi-budūrin, id mā /
tala'at fī qudbi / min qudūin, hāmā / fī hawā-hā qalbī: /
rabbatu l-jaljāli, / qad barā-hā l-Bāri / li-'adāhī, gāda h /
haiyayat bilbāli.

2

'Ayaban li-l-wāmiq / rūhu-hu mausūlā, / mustahāmun, zāhiq, /
haitu nāla s-sūlā, / wa-yamālun rā'iq / zāda fī-hi l-gīlā /
bahyatan, wa-l-qali / lam yuqim a'dāri: / šagafī qad zāda-h /
wa-bya lā tar 'à li.

3

Gāyatī fī l-husni / gāyatum lā tudrak. / Lam yahun fī 'Adni /
mitlu-hā qat udrak. / Wakkalat bi-dafnī / la hazātin taftak /
fatakata l-abtāli. / ¡Kam hizabrin dāri / sihru-hā qad sāda-h /
/ wa-hwa dū 'ašbāli!

4

¿Aina min-hā l-badru? / ¿Aina min-hā š-šamsu? / Zāna fā-hā d-
durru, / wa-š-šifāha l-lu'su, / wa-lamā-hā jamru / laisa fī
hā labsu. / *Lam tazal 'an bālī,* / *wa-lā 'an munqāda h / dūna-*
mā 'idlāli.

5

Andarat bi-saddī / id šadat fī 'atri / 'addi dāka n-nahdi, /
wa-dumū 'ī tayri / tāratan fī l-jaddi / ka-nsikābi l-qatri:

Continúa la siguiente jarcha transliterada:

mur bi- šey yardà lī; / lā qrš mwt'ry. / at-tawāni 'āda
h: / bāl bih wa-'ubālī.

Moaxaja XXXIX (García Gómez 405-11)

Versión traducida

0

Sí, murmuradores: / Luna es, y su talle / rama es entre
dunas, / al balancearse.

1

Yerras, su críticas / a quien cual yo ama a la luna llena /
que sale en la rama / del talle, y que prende / con su amor
mi alma: / ésa de la ajorca / que, para matarme, / creó Dios;
la niña / que causa mis males.

2

¡Qué asombro! ¡Una amante / que ve sus deseos / cumplidos, y
muere / de lograr su anhelo! / ¡Y un ser al que torna / la
tradición más bello! / Por eso ante el émulo no puedo
excusarme: / cuanto más me aflige, / mi amor es más grande.

3

No alcanzable meta / es la que persigo. / Nunca hurí como
ella / tuvo el paraíso. / Y a mí me entierren / con dureza

quiso / miradas que atacan / como capitanes: / los cuántos
leones / tornó recentales!

4

¿Qué valen la luna / y el sol a su vera? / Grana son sus
labios; / sus dientes son perlas, / y en su boca hay vino /
que nadie adultera. / Siempre está en mi mente, / sin jamás
dejarme, / y se somete sin nunca humillarse.

5

Mirando en sus pechos / huella de mordidas, me anunció
desdenes, / mientras que corría mi llanto cual lluvia / sobre
mis mejillas: /

Prosigue la siguiente vocalización de la jarcha:

mur bi-šey yaradà lī; / lā qeraš mūtarē. / at-tawāni
'āda n:bāl bih wa 'ubālī.

Moaxaja 41 (Solá-Solé 151-3)

Composición amorosa

Versión traducida

P. ¡Oh clan de los que censuran! / Me vinieron de entre
las lunas / unas ramas cimbreantes / que se balancean con
elegancia sobre las caderas.

1. Es injusto quien censura / a todo cautivo enamorado /
de lunas llenas; cuando / sed mostró en las ramas / del
talle, se prendió / en su amor mi corazón. / Las que lleva
ajorcas, / la creó ciertamente el Creador / para mi
sufrimiento; una joven bella / ha ocasionado mis males.

2. ¡Es asombroso el amante, / cuyo deseo está en la
unión: está loco de amor, enfermo, / cuando ha logrado su
deseo! / ¡Y una belleza admirable / acrecienta en él el
engaño / alegremente! Por eso mi émulo / no tuvo en cuenta

mis excusas: / aumentó ciertamente mi pasión, / sin hacer caso de mí.

3. Mi meta en la belleza / en una meta inaccesible. / Nunca el Edén consiguió / a alguien como ella. / Encargaron mi entierro / unas miradas que atacan de improviso / como atacan los valientes. ¡Cuántos leones feroces / su magia ciertamente ha cazado, / que ya tenía cachorros!

4. ¡Cómo queda en relación con ella la luna! / ¡Cómo en relación con ella sol! / Adornan su boca las perlas / y sus labios el rojo encendido / y su saliva es vino, / de manera que no hay en ella ambigüedad alguna. / No se aparta de mi mente, / ni tampoco de mis reflexiones; / y me es dócil, / sin nunca humillarse.

5. Ella me indicó su desprecio, / cuando cantó a causa de la huella / de mis mordiscos en aquel seno. / Y mis lágrimas corrieron / entonces sobre mi mejilla / como si cayera la lluvia...

Y sigue la jarcha que ha sido leída a base de dos manuscritos:

mr bšy yrd' ly	l'trš mwt'ry
'ltrw'ny ''dh	b'lwyh w'b'ly

Posible enmienda:

mr bšy yrdy ly	l'(q)r(š) mwt'ry
'ltrw'ny ''dh	b'l<w>(b)h w'b'ly

Probable vocalización:

mur bi-šey yardà li la qeraš mutare,	
al-tawani 'ada	bal bih wa-ubali

En 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>>.

Muhammed ibn 'Ali ibn Muhammad ibn al-Arabi (1165-1240)

Ibn Arabi fue poeta, filósofo y místico de la tradición sufi. Nació en Córdoba a comienzo del reino de los Almohades. Desde 1260 radica en Damasco, donde muere. La obra de Ibn Arabi es vasta y gira entorno a sus conocimientos místico filosófico. Ibn Arabi como poeta contribuyó con la combinación de elementos religiosos y amorosos en la poesía española medieval frente al entrecruce de tres tradiciones religiosas (islam, judaísmo y cristianismo) tal y como señala M. Sells (126). La siguiente moaxaja es un ejemplo de la yuxtaposición de elementos místicos y eróticos.

Esta moaxaja es de tema místico, se compone de siete estrofas y no hay datos sobre la versión árabe ni su fuente (M.J. Rubiera Mata 115-6).

Arcanos de las esencias / que brillan sobre los seres, /
para aquellos que los ven; el enamorado, celoso / por
aquello, en delirio, se queja.

Y dice, mientras la pasión / le consume y la ausencia /
le turba: / <<Cuando está presente la ausencia / no sé,
después, / quién lo alteró>>. / El siervo está loco de
amor, ya que el Uno Único lo ha escogido.

En lo esotérico y en lo exotérico, / en lo arcano y en
lo público, / en los dos mundos, / yo soy juez / y tú,
siervo de ídolos, / eres avaro.

Todo es duro / para quien se queja / de la humillación
de los velado. / ¡Oh quién tiene corazón / y no lo hizo
arder / en su juventud! / El Señor se hubiese acercado,
pero fue falso.

¡Arrepiéntete y proclama!: ¡Oh misericordioso! / ¡Oh
pío! ¡Oh generoso! / Yo estoy triste, / la ausencia me
agota. / No está el amado cerca, / ni se le ve.

Me aniquilé por Dios / en lo que el ojo ve / del ser / y
en estado de gracia / grité: ¿Dónde está el adónde / en
la separación? / Y contestó: ¡Oh negligente! / Nunca has
visto la esencia en su ausencia.

¿Acaso no viste a Gaylan / o a Qays o a cualquiera / de
los que fueron, /decir: el amor es poder, / si se
instala en el hombre, / religión le aniquila.

2. Serie de moaxajas hebreas y breve biografía de sus poetas.

Yosef al-Katib o "el escriba"

Vida y Obra:

Es, prácticamente, escaso lo que se sabe del poeta. No se tiene información sobre su fecha de nacimiento o muerte. Lo único que se sabe es que al-Katib vivió a finales del siglo X y principios del XI porque coincide con la época de los taifas y fue contemporáneo de Semuel ibn Nagerella y de Selomó ben Yehudá ibn Gabirol (1020-1058), esto significa que al-Katib vivió en una época muy brillante de la poesía hebraicoespañola. Uno de los ejemplos de la producción poética del autor es:

Moaxaja: 1 (Solá-Solé 57-9)

Composición panegírica

Versión traducida

1. Alegra tu voz, hija de las olas, / y multiplica las alabanzas; / alaba y tañe bien, / con cantores y danzarines, / a Dios que tan prodigiosamente ha hecho por ti, / multiplicando las recompensas. / Te ha engrandecido por medio de tu salvador, / el príncipe, el *rab* de muchas acciones buenas, / el *rab* Semuel, adalid de la asamblea. / Su rango es elevado, y, en cuanto a la transgresión, a causa de su favor, / la cubrirá el amor.

2. El señor afable reúne / la gloria con el esplendor. / El corazón de todos los reyes está conquistando, / por lo que mi brecha ha reparado. / Es un príncipe en cuya mano ha florecido la parra, / de donde salió la uva. / Con las bondades hacia el pobre se inclina / para pagar lo que prometió. / Regala su mano derecha la ofrenda / a mil y a

diez mil. / Incluso, en cuanto a mi, mi esperanza, que de él viene, / no me ha sido denegada.

3. Son amables y buenos los hermanos / cuando están juntos. / Los príncipes y el pueblo / ciertamente no pueden ocultar / la redención del pueblo de Dios que ha sido ungido, quitando todo temor . / El que fue atado y el hombre de Ramá son amigos de Dios corona de la asamblea; / el otro, para luchar sale y entra, / apaciguando la querrela.

4. Es fuerte en mi interior el amor hacia él: en mi corazón hay una llama. / Para el deseo de toda su congregación, / que sobre él asienta / ... / ... / no hay en todo el universo semejante / en el esplendor y en carruaje. / ... por su mano / cesó la opresión. / Mi amigo es puro y rosado, / prominentemente entre diez mil.

5. Se levantará su pináculo de Israel / muy alto y alto; / ya que a través de su aviso la paz es otorgada / para enderezar la senda. / Hará desaparecer al que divide la casa de Dios, / uniendo a la congregación. / Es hombre de temor de Dios, cuya mano levanta a Dios para construir un templo de plegaria. / Por su mano derecha heredaré bondad, / mientras esté el arca sinagoga. / El fortificará con su fuerza mi sendero, / mediante una carta escrita.

6. Príncipe, mi señor, hijo de la majestad, / escucha pues mi canto, / y apiádate y cura mi herida: galardona el regalo de mi tributo. / Por mi parte, yo imploraré por ti a mi Dios, / que es mi salvación y mi luz, / y clamaré mi amor / con la mejor de mis palabras...

Con la siguiente jarcha:

tnt 'm'ry tnt 'm'ry	hbyb tnt 'm'ry
'nfrmyrwn wlyws gyds	ydwltn tn m'ly

Posible enmienda:

tnt 'm'ry tnt 'm'ry h byb tnt 'm'ry
'nfrmyrwn wlyws (n)yds ydwltn tn m'ly

Probable vocalización:

tanto amare tanto amare habib tanto amare
enfermaron olio nidios e dolen tan male

Versión traducida:

<< ;Tanto amar, tanto amar, / amigo, tanto amar! /
;Enfermaron unos ojos brillantes / y duelen tan mal!>>

Moisés ibn Ezra (1055 - 1139)

Vida y obra:

Moisés ibn Ezra o también conocido como Abu Harun, fue un poeta muy prestigiado y filósofo. Nació en Granada, en su juventud fue discípulo del gran poeta Isaac ibn Ghayyat de Lucena. Desde esta época compuso poesía al estilo árabe con temas de: amor, vino, primavera, jardines de flor y amistad (Solá-Solé 37). Vivió varios tipos de desilusiones: política y familiar. A causa de la invasión de los Almorávides en Granada, la comunidad judía se desintegró. Ante este hecho su familia se separó y al verse en ruina su hermano y su hijo lo rechazaron. Sin embargo, como amigo y poeta ayudó a Yehudá Halevi a impulsarlo en la creación poética (*Judaica* Vol. 8, 1171-71). Los dos libros más importantes del poeta fueron, los que se mencionaron en el capítulo tercero, sobre retórica *Kitab al-Muhadarah wa-l-Mulhakarrah* (El libro de la discusión y la memoria) y sobre el uso del lenguaje metafórico bíblico *Al-Maqalah bi-l-hadiqah fi ma 'na al majaz wa-l-haqiqah* (El libro del jardín: sobre el lenguaje figurado y literal) (Scheindlin 252-63). Un ejemplo de la poesía del autor es:

Moaxaja 19 (Solá-Solé, 97)

Composición panegírica

Versión traducida

P. En las moradas del amigo me lamento, / pues han sido abandonadas en ruinas; / y mis lágrimas por ellas corren / como riachuelos en el desierto.

1. Por los hijos de la nube y las hermanas de mis lágrimas / fueron destruidas sus tiendas; / ciertamente yo haré mi viaje / por los pasos de sus sandalias. / ¡Ay, desaparecieron como la cabaña de un pastor! / ¡Ay de mí! ¡Ay de ellos! / Y el Tiempo malo las ha sacudido, separando / el alma y el cuerpo. / Y sin hallar en ellas un superviviente, / todavía su mano está extendida.

2. ¿Quién hará posible que mi corazón vuele suavemente / hacia los campos de los enamorados? / Mirare y acaso vea / una plantación de amores, / si en el agua de Amana se levanta / o en el lodazal de las mentiras. / También en el palacio de su seguridad dirá / si su muro ha sido construido / o la traición de su seguridad fue exterminada / y su cerca está apunto de caer.

3. Espíritus de gracia sobre el calor de mi corazón / soplaban en sus mirtos, / y cuando se haga fuerte mi pena, / serán llevados sus libros. / Y en las noches, sobre mi cama, / pronto vendrán sus creaciones. / Les preguntaré por un corazón tembloroso / que marcha en cautividad, / si su levantamiento su vagar ha eliminado / o ha enfermado y se lamenta.

4. Oí -y mi espíritu se afligió- / en la oscuridad una voz espantosa: / carros a vagar venían / para llevarse a Yehudá, / belleza sobre la mejilla de la Torá / y ornamento del testimonio; / y en el cuello de los piadosos un collar / son sus palabras y ornamento. / Así es su canto para el entendido un brazalete / y para su corazón una cota de malla.

5. La hija de Granada en la multitud de la envidia /
 tiembla en su soledad, / mientras se amenta de su rival / que
 habita junto a ella. / Y canta con el ojo de su deseo / a la
 gacela (cervatillo?) de su amor...

Posible transcripción de la jarcha:

mškwnyd mšwtdys byd	ywlyw lstyh
tw'wmw 'tryš bnyd	f'lqwrh blnsyh

Posible enmienda:

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

Probable vocalización:

miš kunyadoš todoš benid	yo volio la satia
mio unomne otriš kaned	fi-al-qura Balensia

Traducción:

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

Abu-l- Hasan Yehudá ben Samuel Halevi (ántes de 1075- 1141)

Vida y obra:

El famoso poeta Yehudá Halevi se cree que nació en 1075 en Tudela, formó parte del reino de Zaragoza de los Banu Hud. Después, de Jaén se trasladó al Sur, ahí conoció a Moisés ibn Ezra quien lo protege y con quien entabla una buena amistad (Solá-Solé 38). Junto con Ibn Saddiq y Moisés ibn Ezra son los máximos exponentes de los siglos de Oro de literatura hispano-hebrea durante el siglo XI. Sobre su muerte, solamente se sabe que desapareció entre 1135 y 1145 y que siempre fue guiado por la nostalgia de la búsqueda de Israel

(Tierra prometida). En cuanto a su formación dentro de la poesía, Halevi ganó un concurso de poesía, en la cual imitó un poema muy complicado de Moisés ibn Ezra. El poeta tiene una gran colección de moaxajas editadas en su *Diván*, una muestra de ello sería la siguiente poesía.

Moaxaja 7 (K. Heger 75)

Composición panegirica

Versión en hebreo:

וְתוֹ יָקָר לִפְנֵי מַלְכֵנוּ	פֶּסַח דְּרָכֵנוּ
קוֹל הַבְּשֵׁרָה עַל-פְּנֵי אֶרֶץ	יָרוּחַ כְּרוּחַ בְּרָק
יִשְׁמַח לִבֵּב חוֹכִים וְדָר פֶּרֶץ	וּבְעַל שְׂתוּחַ מִזְרָק
מִתְאַוָּר מִרְפָּא לְכָל-חַוָּר	כִּי כֹאשֶׁר יוֹרֵק
זְכוֹר וְהוּא תִּאֲנַת מַחֲכִים	וְנֶמֶת לְחֵפְזוֹ
חֹרֵר וְלֹא יִכְלֹה לְהִצְטִיט	מֵאִיר קְרֹאֵהוּ
מֵאִיר אֲמַת מִשְׁמוֹ בְּעֵנֵי	יִפֶּן מִצְאֵהוּ
וְהִצִּיב אֶל-עַל זְבוּל קָטָן	עַל-חֵיק נִשְׂאֵהוּ
הִצִּיץ וְהֵאִיר מִזְשִׁיט	וּבְעַד חֲרִיט
נִגְלָה נְתִיב יִשְׂרָאֵל	עַל-עִקְבוֹתֶיהָ
חִקְמָה וְנִדְבַת לֵב וְרִצָּה אֵל	כִּי מִזְשִׁבוֹתֶיהָ
וּמִשָּׁד לְבַבּוֹת אֲמִרוֹת הוֹאֵל	חִזֵּק עֲבֹתֶיהָ
עִמָּד וְאֲמִרָת לְבָרִכְנוּ	וְהֵאִיר לְמִשְׁכְּנוֹ
רֵאִים צִכָּא רוּם רִבְבוֹתֶיהָ	אֲנִשִּׁי וְנִמְנָה
אֲבָרָה וְלִפְנֵי מִרְכְּבוֹתֶיהָ	קָרָא לְפִתְיָהּ
וְאֵת צְדֵי כִּי בֵן אֲבוֹתֶיהָ	לֵאמֹר בְּאֲזִינֶיהָ
תִּשְׂיָא אֱלֹהִים אֶת גְּתוּכֵנוּ	הִיא וְסִיכֵנוּ
רַחֵם וְהִתְעַצֵּב בְּדוּדֵיהָ	אֲמוֹן בְּחֵיק מְשֻׁרָה
וְאֵת לְצִוְאוֹת רִבְדֵיהָ	מִיּוֹם אֲשֶׁר נִבְרָא
תִּיטִיב לְנֶפֶשׁ אֵל יִדְוִיָהּ	רַק הִיא נִעִים וְמִרְהָ
בְּבִטְשׁ אֲרִי מִיֵּשׁ אֲמוֹ שֵׁנָה	סִלְחָל אֲלֵיָנוּ

Moaxaja 37b (Solá-Solé 140-42)

Fuente: recogida en varias ediciones del *Diván* del poeta

Composición panegírica

Versión traducida

P. ¡Despejad los caminos / y rendid homenaje a nuestros príncipes!

1. Se propaga como el rayo / la voz de albricias sobre la tierra, / y, como bebiera copa de vino, / se alegrará el corazón de los que esperan que se tapien las brechas; / porque cuando aparece / su figura, es curación para toda la herida. / Miel para nuestro paladar / es su recuerdo y él es la ilusión de nuestras esperanzas.

2. Meir lo llamaron / sus padres y no pudieron ocultarle, / ya que su mandato / era luz verdadera, / porque su nombre está en la naturaleza. / Sobre su regazo lo llevaron / y él edificó hacia arriba la morada de su nido; / y, a través de nuestras celosías, / brilló e iluminó nuestras tinieblas.

3. Por tus pasos / se reveló el sendero junto a Israel, / pues tus juicios / son sabiduría, generosidad de corazón y temor de Dios. / Fortifica, pues, tu amarra / y arrastra a los corazones que dicen: <<consciente>>. / Manda que seamos llevados / consigo y di que nos bendigan.

4. Los hombres de su tiempo, viendo un ejército celeste con tus millares, / clamaron delante de ti: / << ¡Abrek!>>, y delante de tus carros, / diciendo en tus oídos: <<gloria eres ornamento, porque tus antepasados / fueron nuestros príncipes: y príncipe de Dios eres tú entre nosotros>>.

5. Artífice/ en el seno del poder, / abrévate y gózate en sus amores; / desde el día en que fuistes creado /

convinieron a tu cuello los collares. / Es agradable el canto
/ que el mando gusta cantar a sus amigos...

Y sigue la jarcha con la posible enmienda:

flywl 'ly' nw bbtš 'drmyš 'mw š'nw

O bien, otras posible interpretación sería:

flywl 'ly' nw b(n m)š ' drmyš 'mw š'nw

La traducción:

<< ¡Hijo ajeno / siempre te duermes en mi seno!>>

Yosef ben Ya' qob ibn Saddiq. (m.1149)

Vida y Obra:

En general Ibn Saddiq fue un filósofo y gran poeta. Lo poco que se sabe de su vida es que hacia 1138 fue *dayyan*, es decir, que fue juez de la comunidad judía de Córdoba. Sobre la vida literaria del poeta se sabe que tuvo una estrecha relación con Yehuda Halevi, ya que intercambiaban versos, y, también estuvo en contacto con Moisés ibn Ezra. Por lo que, Ibn Saddiq junto con estos dos poetas famosos representaron la Edad de Oro de la literatura sefardí. Además de componer moaxajas a imitación de la prosodia árabe, escribe poemas litúrgicos. En cuanto a lo que se refiere a su obra filosófica escribo: el *Sefer ha-Olem* (El libro del microcosmos). En esta línea de la filosofía, también se sabe que ibn Saddiq tenía un amplio conocimiento sobre la epistemología, ontología, teoría del conocimiento, y otros más. Un ejemplo de su poesía estrófica es:

Moaxaja 39 (Solá-Solé 147)

Fuente: Códice de la Guenizá de la sinagoga del Cairo

Composición de tipo amorosa

1. Un deseo habita / como fuego en el corazón. Yo lo hallé / a causa de los ojos / de un amigo; desde hace tiempo lo traigo encima. / Cuando él odia / mi alma, yo odio mi deseo; / pues en un consejo torpe / amar lo que odia un cervatillo.

2. No es benévolo / mi amigo, cuando yo le imploro / con mi voz, y me contesta / duramente al besarle los pies. / Sólo que me tortura / en vano, ya que mi corazón nunca / va a creer que sea una falta de él, el que me humille.

3. He aquí que yo he sido venido, / oh mi cervatillo, a ti sin poder ser rescatado. / Toma, pues, para ti el tributo / de mi corazón y no en vano oprimas / a mí. Hasta que me embriague, / de tu paladar la miel recogeré, / y, cuando tenga sed, hallaré en tu saliva un refrigerio.

4. Este es mi único sol: / un amigo que esclaviza mi corazón a él, / impidiéndole ser libre. / ¡Qué mi corazón a él, / impidiéndole ser libre. / ¡Qué mi corazón sea horadado, pues, para que sea su eterno esclavo! / Mi alma ha sabido / que el que me mates no / es sensato, pero Dios en tus manos lo dispuso.

5. Por el lloro de los hermanos / sobre la mejilla hay cristales, / que bajan húmedos, / cálidos, como ríos paralelos. / Por favor, con las manzanas / al pobre ampara y contra las lanzas / de los senos de una jóven doncella / a mi corazón pone como escudo.

6. Un día a su puerta / acecha un cervatillo y golpea con cierta violencia. Desde la habitación en dónde ella estaba, / levantó la voz y, apoyándose / en su madre, (dijo): / <<no puedo contenerme...>>

Continúa la siguiente jarcha de acuerdo al códice:

kfr' m.mh myw 'lhbyb 'št' dy'nh

Posible enmienda:

kfr' m(')mh myw 'lhbyb 'št 'd y'nh

Probable vocalización:

ke faré mam(m)a mio al-habib ešt ad yana

Traducción:

<< ¿Qué haré, madre?; / mi amigo (es) está en la
puerta>>

Poema amoroso (moaxaja)

Versión traducida de Ángel Saénz-Badillos y Judit Targarona
Borrás (209).

La pasión que reside en mi corazón la siento como fuego,
/ largo tiempo la llevo conmigo por culpa de los ojos
del amado, / igual que él odia a mi alma, yo la detesto,
/ pues mal consejo sería amar lo que la gacela aborrece.

De mi no se apiada mi amado: le suplico / con palabras y
me responde con dureza; beso su pie / y me humilla sin
motivo, pero mi corazón nunca / le tendrá en cuenta sus
vejaciones.

Aquí me tienes, ciervo mío, vendido a ti sin rescate, /
toma mi corazón como presente, no me castigues si razón;
sorberé la miel de tu paladar hasta embriagarme, / y
cuando tenga sed encontraré en tu saliva alivio.

Es mi único sol, el amado que se ha hecho dueño de mi
alma. / Para que no sea libre mi corazón, horádalo
atravesándolo: / mi alma sabe que si me diste muerte no
/ fue con malicia, sino que Dios lo puso en tu mano.

El llanto, hermanos, cubre mis mejillas de cristales /
 que bajan fluidos, calientes como brasas de la estufa.
 / Por favor, confortad al débil con manzanas, y ante las
 lanzas de los senos de la doncella, alzad mi corazón
 tras un escudo.

Un día que el corzo velaba y llamaba a su puertas, /
 desde la alcoba empezó a cantar abrazando / a su
 madre: "no puedo contenerme!"

Aquí continúa la jarcha en su posible vocalización:

¿ke faré mamma?, ¡mio al habib ešt ad yana!"

Traducción:

¿Qué haré, madre?, ¡mi amigo está en la puerta!

Abraham ibn Ezra (1089 -1164)

Vida y Obra:

Este autor prestigiado, además de ser poeta, fue gramático, comentador bíblico, filósofo, astrónomo y físico. Nace en Tudela en 1089 (*Judaica* Vol.8, 1163) o en 1092 según Solá-Solé (39). Se podría decir que la vida de este poeta se divide en dos partes. En la primera parte de su vida vive en el sur de España, donde tuvo buena relación con Yehudá Halevi. Y, en la segunda parte, hacia 1140 vivió en Roma. De la obra de este autor se sabe que publicó en hebreo y árabe. Escribió un tratado sobre la teoría de la métrica *Sefer Zahut*, también compuso poesía secular, en este línea innovó e imitó la poesía española y árabe (métrica, estructura, forma y estilo) como el siguiente poema estrófico.

Moaxaja 15 (K. Heger 97)

Versión en hebreo:

אֵיךְ יִשְׁלִי
 קָרְבִי בְלִבִי אֲשֶׁר בָּיָם יִהְיֶה
 רְעִי קָחוּ-נָא בְיָדִי
 יִבְעַר כְּמוֹ אֵשׁ כְּבֹדִי
 עַל-נֹד צְבִי-חַן יְדִידִי
 מִרְיָבִי
 עֵינַי כָּטַל תֵּלֵךְ וְלֹא תִדְמִי
 מִטֵּעַ אֲהַבִּים וְעֹפֵר
 בּוֹ וְקִבְצוּ חֵן וְשֹׁפֵר
 נִפְשֵׁי פְדוּתָת לֹא וְזִכָּר
 גּוֹ יִרְבִּי
 כָל-מִהְלֵלִי וְלֹא יִבְכֶּן וְיִכְלֵחַ
 צָרוֹר מִזֶּרֶם וּמִבְּחַר עֲפָרִים
 זָכְרוּ כְגִרְדָּה וְכִפְרִים
 יוֹדְעֵי מִכָּל עֲבָרִים
 לֹא יִאֲתִי
 לְמַצָּא לְצִירִים צָרִי בְשֵׁת יִחַלֵּחַ
 מִה גִּסְלָאֲתָה אֲהַבְתָּו
 לִי עֵת רְאוּחֵי רְמוֹתָו
 הִזְדוּ כְשֶׁמֶשׁ בְּצִאֲתָו
 לֹא יִחַדֵּחַ
 יִרְדֵּי שְׂאוֹל תִּאָּרוּ וְנִסְיוֹ חַיִּי
 אֲנֹד בּוֹנֵשֵׁי לִיעֻלָּה
 תִּהְיֶה בְקוֹל מִרְיָבִי כְכֹלָה
 לְדוֹדָהּ אֲשֶׁר נָד וְגִלָּה
 {אֲרֹד בְּעֵינֵי שְׂאוֹלָה}
 נֹאֵר כִּסְפֵי {כֶּם בְּבִרְאוֹי}
 אִשֶׁת אֲלֹחֵיב אֲשַׁבָּר בּוֹרֵי לְמִרְדֵּי

Moaxaja 42 (Solá-Solé)

Fuente: Manuscrito de la Guenizá de la Sinagoga del Cairo

Versión traducida

P. ¿Cómo se tranquilizarán / las entrañas de mi corazón
que como el mar están bramando?

1. Amigos míos, por favor cogedme de la mano /que quema como el fuego de mi corazón, / debido a la ausencia del gracioso cervatillo, mi amado. /Amargura lloran /mis ojos gotas de rocío que fluyen y no paran.

2. Él es un jardín de amor y un cervatillo / en él se juntan gracia y hermosura. / ¡Mi vida yo/ daría por su rescate y salvación! / Por él se multiplicaran todas mis alabanzas y nunca se acabarán.

3. Es un ramo de mirra y el más selecto de los cervatillos. /su recuerdo es como el nardo y el alcanfor. / Los que le conocen, de todas partes / a él vienen / para hallar un bálsamo para las penas cuando están enfermos.

4. ¡Qué maravilla es su amor / para mí, cuando veo su imagen! / Su esplendor es como el del sol cuando sale. / Si vieran / los que han bajado del mundo de los muertos su forma y su belleza, resucitarían.

5. En mi alma me compadezco de una doncella /que gime con voz llena de amargura, cual una novia, /por su amado que se marchó huyendo / (bajaré a causa de la pena al mundo de los muertos)...

Aquí continúa la siguiente jarcha en su transliteración:

g'r kfry / km bbr' yw / 'st 'lhbyb 'sb'r bwry lmrryw

Posible enmienda:

g'r kfry / km bbr' yw / 'st 'lhbyb 'sb'r bwr yl mrryw

Probable vocalización:

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

Traducción:

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

Todros ben Yehudá Abulafia (1247 - después de 1298)

Vida y obra:

Todros Abulafia fue un poeta renombrado se podría decir que cierra la etapa de producción del género de las moaxajas. Nació en Toledo, donde pasa la mayor parte de su vida. Durante su juventud compuso una serie de poemas en honor a importantes judíos. También, estuvo al servicio de la corte de Alfonso X de Castilla y después de Sancho IV. Este aspecto es relevante porque cabe destacar sobre este autor judío, que además de tener éxito en su poesía también lo tuvo en su vida financiera. Otra cosa peculiar sobre la vida de Abulafia fue que tuvo varias relaciones con mujeres cristianas y musulmanas, y como se menciona anteriormente, a causa de esto fue arrestado por ordenes imperiales. Como autor literario, compuso varios tipos de poesía: espirituales, amorosas y, en especial, imito el género de las moaxajas, como en el siguiente ejemplo:

Moaxaja 38b (Solá-Solé 144-6)

Fuente: *Diván* del poeta

Composición panegírica

P. Un cervatillo que es dulce como la miel una gota / de su boca y que mirar es un encanto, / en todo corazón enciende la chispa / de fuego del deseo, y vivo nadie puede permanecer.

1. Todas las estrellas de luz , cuando se levantaron / y vieron su hermosura, se maravillaron. / Sus párpados flechas disparan; / dardos lanzan que obran brutalmente. / Los rizos de su pelo son negros, / mientras que la lámpara de sus rostro resplandece. / Sobre su mejilla la luz del sol por sie- / te veces incrementa su arrogancia en partes iguales, / y en la mirra del cabello hay escrito: / << ¡mira, una estrella se ha levantado sobre la rama! >>

2. Las luces avergüenza, cuando, en lugar de ellas, / proyecta su mejilla la luz de su brillo; / su mejilla como el quermes es roja, / mientras que en la sombra está su pelo. / Mi corazón está sombrío y afligido, / porque el desearle en mí domina e impera; / y en su oscuridad una corona alrededor de / su mejilla ha sido recamada con finos brocados.

3. La amargura del deseo es para mí placer, / tanto desde anteayer como ayer; / y cual collar, piensa mi alma / que es el yugo del deseo, no un yugo. / Fuerte como la muerte es el amor; / la dureza de los celos es como infierno. / Yo soy enamorado: el que escucha la censura / no seré desde ahora hasta / la eternidad, de la misma manera que un señor generoso / del corazón nunca se vuelve avaro.

4. Este señor es el gran señor, el príncipe / de Dios, Todros, luminaria del Oeste. / El es mi refugio, es mi amparo; la espada es de mi orgullo en el día del combate. / Rango eximio tiene y preeminencia / elevada y es potente y abundante. / Los corazones de sus enemigos Dios ha oprimido, / y en su rostro el júbilo les apena y causa desolación. / Su nombre proclama que él es un príncipe, / aunque sea en la tierra un peregrino sin casa.

5. Para los pies del *rab* Todros, ramo de mirra, mi querido amigo, mi corazón es un pedestal. / En tanto que me llena de amargura, / ¿cómo me diréis: <<gime y espera>>? / Mi corazón enfermo vuela como una golondrina hacia él, mientras exclamo en la lengua de Edom...

Aquí continua la siguiente transcripción de la jarcha:

byyš myb qwr'swn dmyb	y' rby šyš twrnr'd
t'n m'lmy d'lyr 'lgryb	ynfyrmw 'yd qw'n šnr'd

Posible enmienda:

by<y>š my(w) qwr'swn dmyb	y' rb(b) šyš twrnr'd
---------------------------	----------------------

t'n m' lmy dwlyr 'lgryb ynfyrmw (y')d qw'n šnr'd

Probable vocalización:

bay- še mio qoragon de mib ya rabbi ši še tornarad
tan mal mio doler al-garib enfermo yed quan šanarad

Traducción:

Mi corazón se va de mí; / ¡Oh Dios mío! ¿acaso volverá?
/ Tan mal (es) mi doler extraño / (que) enfermo está (mi
corazón), ¿cuándo sanará?

3.Relación de moaxajas árabes y hebreas.

Total de moaxajas árabes con sus jarchas que coinciden con la versión de Solá-Solé.

Solá-Solé (1990) 12 moaxajas anónimas. 38 moaxajas de poetas árabes.	K. Heger (1960) 12 moaxajas anónimas. 42 moaxajas de poetas árabes	E. García Gómez (1965) 11 moaxajas anónimas. 32 moaxajas de poetas árabes 5 jarchas repetidas en moaxajas diferentes.	J.T. Monroe (1974) 2 moaxajas de dos poetas.
--	--	--	---

Total de moaxajas hispanohebreas con sus jarchas que coinciden con la versión de Solá-Solé.

Solá-Solé(1990) 6 moaxajas anónimas 20 moaxajas de poetas judíos. 12 jarchas repetidas con moaxajas diferentes (árabes y hebreas).	K. Heger(1960) 3 moaxajas anónimas. 21 moaxajas de poetas judíos.	Sáenz-Badillos y Targarona Borrás (1990) 4 moaxajas de poetas judíos.
---	---	--

Total de moaxajas árabes y hebreas publicadas.

Solá-Solé	E. García Gómez	K. Heger	J.T. Monroe	Sáenz-B. y Targarona B.
76	43	78	2	4

Bibliografía

-Primaria

- García Gómez, Emilio. *Las jarchas de la serie árabe en su marco*. 2ª. ed. Madrid: Alianza Edit., 1990.
- Heger, Klaus. *Die Bisher Veroffentlicheten Hargas Und Ihre Deutungen*. Holland: Max Niemeyer Verlag/ Tubingen 1960.
- Rubiera Mata, Ma. Jesús. *Literatura hispanoárabe*. Madrid: Edit. Mapfre, 1992.
- Sáenz-Badillos, Angel y Judit Targarona Borrás. *Poetas hebreos de al-Andalus (Siglos X-XII)*. 2ª.ed. Madrid: Ediciones El almendo, 1990.
- Solá-Solé, Josep M. *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Madrid: Taurus, 1990.

-Teórica y crítica

- "Abraham ibn Ezra." *Encyclopaedia Judaica*. Vol.8, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 1163-70.
- "Abrek." Def. *Encyclopaedia Judaica*. Vol.2, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 173.
- Abu-Haidar, J.A. *Hispano-Arabic Literature and the Early Provençal Lyrics*. UK: Curzon, 2001.
- Alatorre, Antonio. *Los 1,001 años de la Lengua Española*. 2ª reimp., México: FCE/COLMEX, 1992.
- Alonso, Dámaso. *Primavera temprana de la literatura europea*.

- Lírica. Épica. Novela.* Madrid: Edit. Guadarrama, 1961.
- Arberry, A.J. *Arabic Poetry: A Primer for Students.* UK: Cambridge UP, 1965.
- Badawi, M.M. "'Abbasid Poetry and its Antecedents". Eds. Julia Ashtiany, T.M. Johnstone, et.al (eds.). *Abassid Belles-Letters.* Cambridge, UK: Cambridge UP, 1990. 146-66.
- Biblia de Jerusalén.* Bilbao: Edit. Española Desclee de Brouwer, 1967.
- Brann, Ross. "Judah Halevi." *The Literature of Al-Andalus.* Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Michael Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 265-81.
- Buturovic, Amila. "Ibn Quzman." *The Literature of Al-Andalus.* Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Michael Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 292-305.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España.* 9^a. ed. México, Edit. Porrúa, 1987.
- . *Sobre el nombre y el quien de los españoles.* Madrid: Taurus, 1973.
- Dronke, Peter. *La lírica en la Edad Media.* Trad. Josep Pojol. España: Seix-Barral, 1978.
- Frenk, Margit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica.* México: COLMEX, 1985.
- . *Lírica hispánica de tipo popular.* México: UNAM, 1966.

- Fenton Paul. B. "Traces of Moseh ibn 'Ezra's Arugat ha Bosem in the Writings of Early Qabbalists of the Spanish School." Eds. Isadore Twersky and Jay M. Harris. *Studies in Medieval Jewish History and Literature III*. Cambridge, MA.: Harvard UP, 2000. 45-81.
- Goldstein, David. *Hebrew Poems from Spain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1965.
- Gruendler, Beatrice. "The qasida". *The Literature of Al-Andalus*. Eds. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Michael Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 211-32.
- Itzhaki, Masha. "Abraham ibn Ezra as a harbinger of changes in secular Hebrew poetry." Ed. Nicholas De Lange. *Hebrew Scholarship and the Medieval World*. Cambridge, UK.: Cambridge UP, 2001. 149-55.
- "Joseph Ben Jacob Ibn Zaddik." *Encyclopaedia Judaica*. Vol.16, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 911-14.
- "Judah Halevi." *Encyclopaedia Judaica*. Vol.10, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 355-66.
- Kahn, Máximo José y Juan Gil-Albert. *Poemas sagrados y profanos de Yehuda Halevi*. México: Edit. Mensajero, 1943.
- Knysh, Alexander. "Ibn 'Arabi." *The Literature of Al-Andalus*. Eds. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and

Michael Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 331-44.

Levy, Isaac Jack. "The Yearning for the Promised Land in Sephardic Literature and Folklore." Eds. Samuel G. Armistead and Mishael M. Caspi in collaboration with Murray Baumgarten. Technical ed. Karen L. Olsen. *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silvermann*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2000. 303-19.

López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. 2^a. Ed., Madrid: Hiperión, 1989.

---. "San Juan de la Cruz desde una concepción semítica del lenguaje poético: la poesía árabe comentada como su posible antecedente." *San Juan de la Cruz y el Islam*. México: COLMEX-CELL, 1985. 193-226.

Mariscal, George. *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, on Seventeenth Century Spanish Culture*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1991.

Menocal, María Rosa. "Noveno inning:hombres en todas las bases". *Quimera* 173 (1998): 58-64.

---. *The Arabic Role in Mediaval Literary History. A Forgotten Heritage*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1987.

---. *The Ornament of the World. How Muslims, Jews and*

Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain. Boston/NY: Back Bay Books, 2002.

---. "Three Cultures or One? Muslims, Jews, and Christians and the Art of Coexistence in Medieval Spain." March 30, 2004. Penn Humanities Forum on Belief.

<<http://humanities.sas.upem.edu/03-04/menocalsum.html>>.

Menocal, María Rosa, Raymond P. Scheindlin, and Micheal Sells (eds). *The Literature of Al-Andalus*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Millás Vallicrosa, J.M. *Literatura hebraicoespañola*, 2^a.ed., Barcelona: Edit. Labor, 1968.

Monroe, James T. *Hispano-Arabic Poetry. A Student Anthology*. L.A.:U California Press, 1974.

"Moses Ben Jacob Ibn Ezra." *Encyclopaedia Judaica*. Vol.8, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 1170-73.

Muñiz-Huberman, Angelina. *La lengua florida*. 2^a reimp. México: FCE, 1997.

Navarro Peiro, Ángeles. *Literatura hispanohebraica (Siglos X-XIII)*. Córdoba, España: Ediciones El Almendro, 1988.

Pickney S., Suzzane. "Umayyad Panegyric and The Poetics of Islamic Hegemony: *Al-Akhtal's Khaffa Al-Qatinu* ('Those that Dwelt with Have Left in Haste')." *Journal of Arabic Literature* 28 (1997): 89-122.

Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds). "Ethnic Studies, Post-

Coloniality, and International Studies." *Literary Theory: An Anthology*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1998. 852-55.

Rosen, Tova. "The Muwashshah." *The Literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Micheal Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 165-90.

Sefchovich, Sara. "Exigencias imperiales y sueños imposibles. Del trasculturalismo al multiculturalismo." *Revista de la Universidad de México* 4 (2004): 77-89.

Sells, Michael. "Love." *The Literature of Al-Andalus*.

Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, and Micheal Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 126-58.

---. *Stations of Desire: Love Elegies from Ibn 'Arabi Sainly Life*. Trad. por T.Emil Homerin. Jerusalem: Iris, 2000.

"Semitic Languages." *Compendium of the World's Languages*.

Vol.11, US: George L. Campbell, 1991. 1210-15.

Scheindlin, Raymond P. "Moses Ibn Ezra." *The Literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P.

Scheindlin, and Micheal Sells. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 252-64.

Schippers, Arie. *Spanish Hebrew Poetry & the Arabic Literary Tradition. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*.

Leiden, New York, Koln: E.J.Brill, 1994.

Shah, Indries. *Los sufis*. Trad. Pilar Giralt, 2^a. ed,

Barcelona, Edit. Kairos, 1996.

Stern, Samuel Myklos. "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hebraïques. Une contribution a la histoire du muwassah et a l'etude du vieux dialecte espagnol <<Mozarabe>>." *Al-Andalus*. VII, 1948: 299-346.

"Todros Ben Joseph Ha-Levi Abulafia." *Encyclopaedia Judaica*. Vol.2, 4ed. Israel: Keter Publishing House Ltd., 1978. 195-6.

Wright, J.W., Jr. and Everett K. Rowson (eds). *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*. New York: Columbia UP, 1997.

Zwartjes, Otto. *Love Songs From Al-Andalus. History, Structure and Meaning of the Kharja*. Leiden: Brill, 1997.

-Consultada

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

Almond, Ian. "The Meaning of Infinity in Sufi and Deconstructive Hermeneutics: When Is an Empty Text and Infinite One?" *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 72, 1(2004): 97-117.

Alvar, Carlos y Vicente Beltrán. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. España: Edit. Alhambra, 1985.

- Antaki, Ikram. *La cultura de los árabes*. 2^a.ed., México: Siglo XXI, 1990.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2^a. ed. Madrid: Gredos, 1970.
- Benabu, Isaac and Joseph Yahalom. "The Importance of the Genizah Manuscripts for the Establishment of the Text of the Hispano Romanc 'Kharjas' in Hebrew Characters." *Romance Philology*, Vol XL, 2 (1986): 139-157.
- Bloom, Harlod. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum, 1975.
- Bridget, Connelly. *Arab Folk Epic and Identity*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- Corriente, Federico. "By No Means 'jarchas mozarabe'". *Romance Philology* 1 (1996): 46-60.
- . "Further Remarks on The Modified 'Arud of Arabic Stanziic Poetry (Andalusi and Non Andalusi)." *Journal of Arabic Literature* 28(1997):122-40.
- Cowan, David. *An Introduction to Modern Literary Arabic*. London: Cambridge UP, 1958.
- De Lange, Nicholas (ed). *Hebrew Scholarship and the Medieval World*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Deyermond, Alan. *Edad Media. Historia y crítica de la*

- literatura española* (Dirigida por Francisco Rico).
Barcelona: Edit. Crítica, 1991.
- . *Edad Media 1/1. Primer suplemento. Historia y crítica de la literatura española*. 2^a. ed. Barcelona: Edit. Crítica, 1991.
- . *La Edad Media I. Historia de la literatura española*. 2^a. ed. Madrid, Ariel, 1974.
- Elbers, María J. P. (ed.). *Lírica tradicional española*.
Madrid: Taurus, 1987.
- Fanjul García, Serafin. *Literatura popular árabe*. Madrid:
Edit. Nacional, 1977.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica hispánica (Siglos XV a XVII)*. 2^a. ed. Madrid: Edit. Castalia, 1990.
- . *Entre folklore y literatura*. 2^a. ed., México: COLMEX, 1984.
- Galmés de Fuentes, Álvaro. *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*. Barcelona: Crítica, Grijalbo, Mondadori, 1994.
- García Gómez, Emilio. (ed.) *El collar de la paloma de Ibn Hazm de Córdoba*. 9^a. Reimp. Madrid: Alianza edit., 1993.
- . *Poemas arabigoandaluces*. Buenos Aires:
Espasa-Calpe, 1940.
- Garulo, Teresa. "La poesía femenina en árabe clásico y la expresión de los sentimientos." *Medievalia* 27 (1998),

26-37.

- Gibb, H.A.R. *Arabic Literature. An Introduction*. 2nd. ed.
Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Guichard, Pierre. *Al-Andalus. Estructura atropológica de una sociedad islámica en Occidente*. 2^a. ed., Madrid: Alianza Edit./Alfaguara, 1981.
- Heller, Erdmute y H. Mosbahi. *Tras los velos del islam. Erotismo y sexualidad en la cultura árabe*. Barcelona: Edit. Herder, 1995.
- Hitchcock, Richard. *The Kharjas. A Critical Bibliography*. London: Grand & Cutler, 1977.
- . "Las jarchas treinta años después." *Awraq* 3(1989), 19-25.
- Hosseini, N., Seyyed. *Vida y pensamiento del islam*. Barcelona: Edit. Herder, 1985.
- Hourani, Albert. *A History of Arab Peoples*. EUA: Warner Books, 1992.
- Jackson, Bernard S. "Comparing Jewish and Islamic Law." *Journal of Semitic Studies* XLVIII/1 (2003): 109-21.
- Junta de Andalucía. *Música y Poesía al sur de al-Andalus*. Sevilla: El legado andalusí, 1995.
- Liu, Benjamin M. and James T. Monroe. *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in Modern Oral Tradition*. *Modern Philology* (Vol 125). California: University of California Press, 1989.

- Menéndez Pidal, Ramón. *España. Eslabón entre la cristiandad y el islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*. México, FCE, 1993.
- Nykl, Alois R. *Hispano-Arabic Poetry and its Relations With the Old Provençal Troubadours*. Baltimore: J.H. Furst, 1946.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de las palabras*. 3ª reimp., México: FCE, 1999.
- Rivas, Enrique (ed.). "El simbolismo esotérico medieval en la península ibérica". *Voces de la Edad Media*. México, UNAM, 1993. 1-22.
- Patai, Raphael. *The Arab Mind*. 3ª. ed., New York: Charles Scribner's Sons, 1983.
- Ribera, Julián. *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*. Olózaga 1(1928).
- Ridao, José María. "Reflexión sobre el arabismo español" *Quimera* 157 (1997): 56-60
- Rodinson, Maxime. *Mahoma. El nacimiento del mundo islámico*. 2ª. ed. México: Edit. Era, 1985.
- Sáenz-Badillos, Angel. "Hebrew Philology in Sefarad: The

- State of the Question." Ed. Nicholas De Lange. *Hebrew Scholarship and the Medieval World*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Santiago S., Emilio de. *Las claves del mundo islámico (622-1945)*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Scott M., Julie. "The Uses of the *Qasida*: Thematic and Structural Patterns in Poem of Bashshar." *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.
- Victorio, Juan(ed.). *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid: Edit. Nacional, 1983.
- Yates, Frances A. *Ensayos reunidos, I. Lulio y Bruno*. México: FCE, 1996.
- . *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: FCE, 1982.

-Discografía

- Alia Música. *El canto espiritual judeoespañol*. Ed. Miguel Sánchez. Barcelona: Armonia Mundi Ibérica, 1998.
- Fayrouz. *Andaloussiyat*. Líbano: Rahbani Brothers, 1966.
- Hadj Brahim, Khaled. *Sahra*. New York: Polygram, 1996.
- Mami, Cheb. *Meli Meli*. Argelia: EMI Int'l, 1999.
- Koulthoum, Oum. *Ghalebt Asaleh Fi Rouhi «Hifla»*. Cairo, Egipto: 1973.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Cecilia Jiménez Santos

FECHA: 11/04/05

FIRMA: Cecilia Jiménez S.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA