

LA REELABORACIÓN SACRA DE *XARAJĀT* PROFANAS  
Holy Adaptation of Secular *Xarajāt*

MERCEDES ÁLVAREZ CASTREJÓN

BIBLID [0544-408X (2008) 57; 15-32]

**Resumen:** La *mu‘āraḍa* o “contrafactura” es la imitación del metro de un poema. Este fenómeno conoce su mayor desarrollo en el campo de los poemas estróficos en lengua hebrea. Tradicionalmente se ha afirmado que las *muwaššahāt* litúrgicas que imitan modelos seculares adoptan el metro y la melodía, pero omiten la *xarja* en lengua vulgar por no ser apto su uso para el rito sagrado. En verdad, los *payyētanim* introducen la *xarja* secular en el cuerpo del poema sacro, si bien traducida al hebreo y convenientemente adaptada a las necesidades del nuevo contexto.

**Abstract:** The *mu‘āraḍa* is the imitation of a poem’s meter. This phenomenon knows the most great development on the Hebrew strophic poem’s field. Traditionally has been affirmed liturgical *muwashshat* that imitate secular models take the meter and the melody, but omit the vernacular *xarja* because thier use is not appropriated for holy ritual. In fact, the *payyētanim* put the secular *xarja* in the sacred poem’s body, but translated into Hebrew and adapted to the new context.

**Palabras clave:** *mu‘āraḍa*, contrafactura, imitación, *muwaššaha* litúrgica, *xarja*, reelaboración sacra.

**Key words:** *mu‘āraḍa*, imitation, liturgical *muwashsha*, *xarja*, sacred adaptation.

La *mu‘āraḍa* o “contrafactura” es, por definición, la imitación del metro de un poema. Este fenómeno acompañó desde sus orígenes a la poesía clásica árabe y hebrea, si bien conoce su mayor desarrollo y máxima plenitud en el campo de la *muwaššaha*, y más concretamente, los poemas estróficos en lengua hebrea.<sup>1</sup> Así, a lo largo de la historiografía del género de la *muwaššaha* se fueron constituyendo grupos o “familias” de poemas que dependen del mismo patrón inicial.<sup>2</sup>

1. Los complejos y refinados esquemas de la *muwaššaha* permitían mayor margen para mostrar virtuosismo que el esquema monótono y uniforme de la *qaṣīda*.

2. En nuestra tesis doctoral, Álvarez, 2001, analizamos una docena de grupos o “familias” de poemas que comparten entre sí idéntico esquema estrófico.

Tradicionalmente se ha afirmado que las *muwaššahāt* litúrgicas que imitan modelos seculares, toman su metro, su rima y su melodía, pero omiten la *xarja* en lengua vulgar (árabe dialectal o romance) por no ser apto su uso para el rito sagrado.<sup>3</sup> Lo cierto es que los *payyētanim* “introducen” la *xarja* secular en el cuerpo del poema sacro, si bien traducida al hebreo y convenientemente adaptada a las necesidades del nuevo contexto. Es decir, el tema de la *xarja* vernácula se recrea en la nueva versión pero adopta un nuevo sentido esencialmente litúrgico que lo aleja significativamente del planteamiento inicial de signo marcadamente profano. En este proceso de sacralización sufrieron las *xarajāt* seculares una serie de transformaciones, como la reelaboración litúrgica, mesiánica, científica y filosófica. En efecto, los *payyētanim* finalizaban sus composiciones con una finida en hebreo que tenía como finalidad señalar a los orantes el inicio de la parte fija de la liturgia.

Si bien, nuestra intención última es poner de relieve que la adhesión en la práctica de la *mu‘araḍa* no se limita a los elementos formales sino que amplía su campo de actuación a otros aspectos de carácter textual o temático dando lugar a la llamada “intertextualidad”.

En las líneas que siguen presentamos una serie de ejemplos, más concretamente, fragmentos seleccionados de cuatro *muwaššahāt* seculares y su correspondiente versión sacra, a fin de probar y poner de relieve las palabras que se exponen arriba.

#### 1. REELABORACIÓN LITÚRGICA

El *ʔofan*<sup>4</sup> de Abraham ibn ‘Ezra’ “Adon bē-‘uzzo yošēri” expresa el deseo del alma del creyente de unirse a Dios para “guardar su alianza”. El poema imita el metro y la estructura de una *muwaššaha* secular “Ha-m‘aṭ lē-‘ofrah” de Yosef ibn Šaddiq, que culminan con una *xarja* árabe donde una joven se lamenta porque el amigo “ha roto su alianza” y la ha traicionado (“rompió sus promesas y me traicionó, ¿por qué?, ¡oh gentes! si yo cumplí mi promesa”).<sup>5</sup> La promesa de amor de los amantes se

3. Véase Rosen-Moked, 1985: 66-67.

4. Poema litúrgico sinagoga en el que los serafines proclaman al unísono la santidad del Creador.

5. La interpretación de la *xarja* en Monroe – Swiatlo, 1977 n° 44.

sacraliza en el *piyyuṭ* para representar, siguiendo la Escritura, la Alianza que Dios pactó con su pueblo en el monte Sinaí, donde prometió que le amaría con amor eterno.

*Modelo Secular*

HA-M<sup>c</sup>AṬ LĒ-<sup>c</sup>OFRAH

Es un poema estrófico de alabanza perteneciente al poeta sefardí Yosef ibn Ṣaddiq.<sup>6</sup> Cuenta en su estructura con cinco estrofas, sin *maṭla* o preludio inicial. Las mudanzas de todas las vueltas constan de tres versos, y las vueltas de uno. En las mudanzas el último miembro es más largo, y en las vueltas es más largo el primero. El esquema métrico de la composición sigue el siguiente esquema: - - v - - - v - / - - v - - - v - - (mudanzas) - - v - - - v - v - - - / - - v - - - v - - (vueltas), y la rima responde al siguiente esquema: ab/ab/ab//cd. ef/ef/ef//cd, etc.

Contenido: La composición secular es un poema de alabanza de estructura “compuesta”. La primera estrofa está dedicada al tema del amor, el panegírico se extiende en las tres estrofas siguientes, y la “unidad final” que introduce la *xarja* se identifica con la quinta estrofa.

La amada se niega a acceder a las peticiones de amor del poeta, y el litigante le insta a abandonar su propósito. Para hacer callar a su oponente sus reproches el amante pide a la cierva que tenga en consideración su amistad y que corresponda a su amor (vv. 1-4). El poeta se consuela de su sufrimiento expresando su devoción por su amigo Yiṣṣhaq. El poeta manifiesta abiertamente el amor que siente hacia él, y declara que cuando éste se ausenta su llanto es el único consuelo que puede aliviarle hasta que pueda producirse nuevamente el reencuentro (vv. 5-16).

Finalmente se presenta a una joven doncella que se lamenta porque el amigo quebrantó su alianza. Apenada da expresión a sus emociones entonando una cancioncilla en árabe (vv. 17-19): “él rompió sus promesas, ¿por qué me ha traicionado?, ¡oh gentes!, si yo mi promesa cumplí” (Monroe – Swiatlo 1977:140, nº 44).

6. Ed. en David, 1982: 23.

*Imitación Litúrgica*

## ʔADON BĒ-ʕUZZO YOṢĒRI

Es un poema litúrgico perteneciente al género *'ofan*, obra de Abraham ibn ʕEzra. En el acróstico se lee la firma ʔA-b-r-h-m.<sup>7</sup> Se trata de una *muwaššaha* “calva” de cuatro estrofas. Las mudanzas de todas las estrofas constan de tres versos, y las vueltas de uno. Cada verso se divide mediante rima interna en dos miembros desiguales, en las mudanzas el primero es más corto que el segundo, y en las vueltas el primero es más largo. En su estructura métrica y rítmica comparte el mismo esquema del modelo inicial; el metro: - - v - - - v - / - - v - - - v - - (mudanzas) - - v - - - - - v - - - / - - v - - - v - - (vueltas), y la rima: ab/ab/ab//cd. ef/ef/ef//cd, etc.

Contenido: En el fondo del poema subyace la idea de que ambos mundos, el superior representado por los ángeles, y el inferior, representado por los creyentes que rezan en la sinagoga, alaban y proclaman al unísono la santidad del Creador.

El poeta insta a su alma a alabar a Dios y en sus palabras resuena el palpito emocionado de la acción de gracias. A continuación se expresa el deseo del alma del poeta de unirse a Dios formulado con expresiones tomadas del ámbito de la poesía amorosa secular que describen en esencia un proceso de realización personal (vv. 1-8).

En la segunda parte de la composición el tema central es la loa y la alabanza que los serafines del cielo cantan a Dios (vv. 11-20). Este motivo, que adquirió amplia difusión en la poesía litúrgica hebrea de *Sēfarad*, es un desarrollo poético lógico del pasaje bíblico de los Salmos (19,2) “los cielos narran la gloria de Dios, y la obra de sus manos pregona el firmamento”.

A lo largo del poema se insiste en la idea de que ni los querubines ni las criaturas terrenales tienen capacidad para expresar la grandeza de Dios. En el texto se intenta reflejar el estrépito que producen las alabanzas de los ángeles en el cielo y de los hombres sobre la tierra, mediante verbos de lengua y términos que denotan “canto” y “loanza” (vv. 2,3,9,10...)

7. Ed. Levin, 1975-80: I, 248.

*Transformación de la xarja secular*

El tema de la *xarja* profana que eleva el canto de una joven a la que el amado ha traicionado y “ha quebrantado su alianza”, se sacraliza en el *ʿofan* para expresar en sentido opuesto, el deseo del creyente de “guardar la Alianza” de amor que Dios selló con su pueblo en el tiempo de los esponsales.

En las líneas siguientes presentamos la última estrofa que precede a la *xarja* profana en árabe vulgar, y la estrofa que recoge su adaptación al hebreo en la versión sacra posterior. Las dos versiones van acompañadas de su correspondiente traducción al castellano.

*Modelo secular*

נפשי פדות מתרוננה / מיין בחורות היא שְׂכוּרָה  
 על הברית מתלוננה / לאמר : אָהָה כִּי לֹא שְׁמוּרָה!  
 ותענה מתאוננה / קול נְתָנָה על דוד בְּשִׁירָה :  
 נקץ אלעהוד וכאנני על איש / יא קום ואנא עלי עהדו מקימא. 20

Darí mi vida por la joven excitada por el vino de juventud, ebria se lamenta a causa de la alianza diciendo: ¡ay, no ha sido guardada!, y entona apenada un canto alanzando su voz contra el amigo:  
 20 “él rompió sus promesas, ¿por qué me ha traicionado?, ¡oh gentes!, si yo mi promesa cumplí”.<sup>8</sup>

*Imitación litúrgica*

באתי ונפשי שוקקה / למעון אלהינו וביתו, 5  
 לו נכספה כי חשקה / לדבק בתורתו ודתו,  
 לשמור בריתו נשקה / כאש בלבי אהבתו,  
 לכן אחלה את פניו בשיר חדש / אשר בניב שפה נעימה.

Cuando llegué al santuario de *ʿElohim* y su morada, mi alma estaba ávida,  
 por Él suspiraba, pues ansiaba unirse a su *Torah* y su Ley,  
 para guardar su Alianza, como fuego prendió en mi pecho su amor;  
 por eso, aplacaré su rostro con un cantar nuevo, he de entonar un dulce canto.

8. Transliteración de la *xarja* árabe: “náqaḏ ál-ʿuhúda wá-ḥaná-ni ʿal-ayš yā qáwm wana ʿalá ʿahdí muqíma”.

## 2. TRANSFORMACIÓN MESIÁNICA

La *mēḇrah*<sup>9</sup> de Naḥum ben Yaʿāqob<sup>10</sup> “Ha-sētaw ʿarah” está elaborada de principio a fin como un canto a la naturaleza con abundantes descripciones del jardín florido que son una alegoría de los tiempos mesiánicos. El poema está escrito a imitación de un poema anónimo secular “Neʿēṣṣab ʿēśmah” del que toma el metro y la rima fija en las vueltas *-ah /-bi*. El poema original termina con una *xarja* árabe entonada por una joven que invita al amado a venir al jardín y deleitarse en su compañía (“el arriate exhala aromas, las flores son admirables. ¡Permíteme, déjame que beba con mi amado”).<sup>11</sup> Los motivos florales del primer poema son sacralizados en el *piyyuṭ* para representar simbólicamente el tiempo que precede a la redención nacional.

*Modelo secular**NEʿĒṢAB ʿĒŚMAḤ*

Es un poema de carácter panegírico obra de un autor anónimo.<sup>12</sup> Tiene la estructura de una *muwaššaha* “completa” con cinco estrofas. En las mudanzas de todas las estrofas hay tres versos, y en todas las vueltas, incluyendo el prelude, dos. Todos los versos se dividen mediante rima interna en dos miembros, el primero más breve que el segundo. El esquema métrico responde al siguiente patrón: - v - - - / - - - v - -, y el esquema rímico avanza como sigue: ab/cb. de/de/de//ab/cb. fg/fg/fg//ab/cb, etc.

Contenido: Es un panegírico formulado como un poema de amor. El poema comienza con un oxímoro que refleja el conflicto del mundo interior del amante *neʿēṣab ʿēśmah* “apenado gozo” (v. 1). El poeta, cuyo amor no es correspondido, disimula su pena y finge estar contento, para que el litigante no se alegre a causa de su desgracia (vv. 1-7). Más

9. Tipo específico de poema sinagoga en que la salvación se presenta bajo el símbolo de la “luz” (en hebr. *ḇor*).

10. Se conocen muy pocos datos sobre el autor. Se sabe que vivió en el s. XIII y su nombre completo parece ser Naḥum ben Yaʿāqob ha-maʿārabi o “el magrebí”. Sobre su origen apuntan algunos investigadores que nació en Sēfarad, y otros afirman que nació en Marruecos. Su *dīwān* fue editado por David, 1974.

11. Interpretación de la *xarja* en Yahalom, 1991: 166-168.

12. Ed. en Brody, 1938 (Mss. Copenhague 30 y Cambridge 1745.8 Add).

adelante declara el poeta abiertamente su profunda desesperación, y pide a la amada que se apiade de él, pues de lo contrario morirá (vv. 13-14). En este punto se introduce en el poema un nuevo personaje, el alabado. La amada susurrando le aconseja que se marche inmediatamente para que su amado, Abraham, no le vea (vv. 16-17), pues ella sólo desea unirse a su amor (vv. 18-23).

En la última estrofa la muchacha exhorta al músico a que venga para acompañar con su melodía su dulce canto. Y se dirige al que la corteja en lengua árabe, al que de forma peyorativa llama con el apodo de “protestón”, para que se aleje de ella y de su amado: “El arriate exhala aromas, las flores son admirables. ¡Permíteme, déjame que beba con mi amado! (Yahalom, 1991).

#### HA-SĔTAW ʿARAḤ

Es un poema sinagoga de tipo *mēʿorah*. Según reza el acróstico *N-ḥ-u-m*, la composición se atribuye al poeta magrebí Naḥum ben Yaʿāqob que actuó en el s. XIII.<sup>13</sup> Es una *muwaššaḥa* “completa” con cuatro estrofas. En las mudanzas de todas las estrofas hay tres versos, y en todas las vueltas, incluyendo el prelude, dos. Todos los versos se dividen mediante rima interna en dos miembros, el primero más breve que el segundo. El patrón métrico de la composición responde al siguiente esquema: - v - - - / - - - v - -. La rima, por su parte, avanza siguiendo el paradigma ab/ab. cd/cd/cd//ab/ab. ef/ef/ef//ab/ab, etc.

Contenido: El poema es un monólogo en boca de una doncella que al pasar el invierno y llegar la primavera abandona la tristeza, y con el florecer de los árboles frutales se alegra su corazón (vv. 1-2). En medio de la embriaguez de la primavera, sus perfumes y su vino, pide a la gacela, su amado que huyó de su jaula, que vuelva a ella y a su amor con sus delicias (vv. 3-5). En la última estrofa se aclara que la que habla es la comunidad de Israel en la figura de la “amada”, y que la gacela que huyó de ella no es sino su amado, Dios, que abandonó Jerusalén y el Templo en el momento de la destrucción.

La primera parte de la composición se lee como un “canto a la naturaleza”, que describe un jardín florido en primavera, y la alegría que

13. Ed. en David, 1974: 7.

sienten los hombres por su belleza. La sorpresa, no esperada ni insinuada en la larga primera parte del poema, aparece únicamente en la última estrofa. Con influjo retrospectivo, la descripción del jardín primaveral florido se convierte en una amplia metáfora del tiempo que precede a la redención nacional.<sup>14</sup>

#### *Transformación de la xarja secular*

Los temas del “vino” y el “jardín” descritos brevemente en la *xarja* árabe del modelo secular, adquieren un amplio desarrollo en el poema sacro, si bien en el nuevo contexto nacional se reinterpretan en sentido simbólico como una alegoría de la llegada de los tiempos mesiánicos.

En las líneas que siguen presentamos la última estrofa del modelo secular que recoge la *xarja* en lengua árabe y la estrofa de la composición sacra posterior que recrea su adaptación en lengua hebrea. Los dos fragmentos van acompañados de su correspondiente traducción al castellano.

#### *Modelo secular*

אחזק מגן / אהבתו בְּיָדִי  
סוּר שְׂבִיחַ נֶגֶן / בּוֹ יָגֵל כְּבֹדִי  
לְדָ-לֶךְ רֵגֶן / הִנַּח לִי וְדוּדִי 25  
אלריאץ' קד פאח / ואלזהר אלעגיבי  
כלני דעני / משרב מעחביבי

Embrazo el escudo de su amor:  
¡ven, músico, asíéntate!, por él se manifiesta mi gloria,  
25 ¡aléjate, protestón!, déjanos a mí y a mi amado.  
El *arriate exhala aromas, las flores son admirables.*  
¡Permíteme, *déjame que beba con mi amado!*

#### *Imitación litúrgica*

הַסְתֵּנוּ אֶרֶח / אֶרֶח מַעֲצָבִי,  
עַץ פְּרִי פֶרֶח / פֶּרֶח גִּיל לְבָבִי.  
נִתְנֶנוּ רֵיחַ / יַחֲדָיו הַנְּקָדִים,  
צָץ וְצִמָּח / פֶּרֶדֶס הַמְּקָדִים.  
שֵׁשׁ וְשִׁמְחַ / בְּהֵם לֵב יְיָדִים. 5  
שׁוּב, צְבִי מִדָּח, / בְּרַח מִכְּלוּבִי,  
בּוֹא, שְׂתַה רְקַח / יֵינִי עִם חֲלָבִי !

14. El comentario al poema extraído de Levin – Sáenz-Badillos, 1992: 142.



Ha pasado el invierno, se disiparon mis pesares,  
*los frutales florecen*, germina el gozo de mi corazón.  
*Exhalan su perfume a una los nardos*,  
*flora y brota el jardín de las dulzuras*,  
 5 jubila alegrándose con ellos el corazón de los amigos.  
 Vuelve, gacela exiliada, huida de mi jaula,  
 ¡ven, *bebe la mezcla de mi vino* con mi leche!<sup>15</sup>

### 3. REELABORACIÓN CIENTÍFICA

La *mēʾorah* de Abraham ibn ʿEzra’ “El dod bē-šem” da una descripción científica del cielo de acuerdo con el modelo astronómico del sistema ptolomaico. El *piyyuṭ* describe con detalle el curso (en hebr. *šēbil*) fijo y constante que siguen los planetas en su marcha por el Universo. El motivo de inspiración se encuentra en la *xarja* árabe del poema secular que sirvió de modelo, “Lel mahšēbot leb” de Yosef ibn Šaddiq. El poema inicial culmina con una famosa *xarja* en árabe coloquial, puesta en boca de un personaje femenino, que envía un mensajero al amado para que se le muestre el camino hasta su casa (“¡por Dios, mensajero, al amado dile el camino, que conmigo duerma; tras las cortinas le daré mis rizos para tormento, y también mis pechos”), Monroe – Swiatlo, 1977: 157, nº 93.

#### *Modelo secular*

#### *LEL MAHŠĒBOT LEB*

Es un poema secular de tema panegírico perteneciente a Yosef ibn Šaddiq.<sup>16</sup> Respecto a la estructura, se trata de una *muwššāḥa* “calva” de cinco estrofas. Las mudanzas de todas las estrofas constan de cuatro versos, y las vueltas, de dos. Los versos de todas las vueltas se dividen en cuatro miembros, los tres primeros tienen idéntica longitud y el último es más largo. El esquema métrico de la composición se amolda al patrón: - - v - - - - (mudanzas) - - v - / - - v - / - - v - / - v - - - (vueltas). La rima, por su parte, sigue el siguiente esquema: a/a/a/a//bc/bc/bc/dd. e/e/e/e//bc/bc/bc/dd, etc.

15. La traducción del poema en Levin – Sáenz-Badillos, 1992: 142-144.

16. Ed. David, 1982: 36.

Contenido: El amante desvelado evoca al amigo ausente (vv. 1-2). La aflicción que siente a causa de su dolor le hace estremecerse de dolor (v. 3). El poeta trata de aliviar su aflicción con la copa de vino que tiene efectos balsámicos y propiedades curativas (v. 6). En su estado de embriaguez consigue mitigar su dolor, y pasa a evocar Yosef, arquetipo de hombre justo y sabio (vv. 7-8). Dios le habló para infundirle la sabiduría, y cuantos desean instruirse acuden a su consejo (vv. 22-23).

En la última estrofa se presenta a un nuevo personaje, la Sabiduría, bajo la imagen de una joven doncella que declara su amor al alabado y lo manifiesta públicamente (vv. 25-26). Deseosa de que venga a dormir junto a ella envía en lengua árabe a un mensajero a su encuentro (vv. 27-28).

*Imitación litúrgica*  
*ʿEL DOD BĒ-ŠEM*

Es una composición litúrgica de tipo *mēʿorah*. El autor es el poeta sefardí Abraham ibn ʿEzra, como indica el acróstico incompleto *ʿA-b-m*.<sup>17</sup> Tiene en su estructura tres estrofas sin *maṭla* introductorio. Las mudanzas de todas las estrofas constan de cuatro versos, y las vueltas, de dos. Los versos de las mudanzas son “simples” y los versos de las vueltas se dividen en cuatro miembros, los tres primeros tienen idéntica longitud, y el último es más largo. El esquema métrico de la composición tiene el siguiente patrón: - - v - - - - (mudanzas) - - v - / - - v - / - -v - /- v - - - (vueltas). Por su parte, la rima, avanza como sigue: a/a/a/a//bc/bc/bc/ee. f/f/f/f//dc/dc/ee, etc.

Contenido: Es un poema litúrgico de tipo *mēʿorah*. La brevedad de los hemistiquios y los versos hace que el poeta adopte un estilo concentrado y conciso, al igual que en otras composiciones religiosas del autor.

En los primeros versos el *payyētan* describe una experiencia religiosa en el límite de lo místico. Bajo el influjo de la poesía ascética árabe (*zuhd*) el creyente afirma que habita en el corazón del Amado, y expresa el fuerte gozo que siente al unirse a Él (vv. 4-5).

En la siguiente estrofa el poeta se dirige al alma, parte de la perfección divina, para que de testimonio de Él y de su grandeza (vv. 7-8). La

17. Ed. Levin, 1975-80: I, 129.

máxima aspiración del alma, como todo lo emanado, es regresar a su primera fuente, Dios; por ello durante su estancia en el cuerpo, se le recomienda orientarse hacia el mundo superior y permanecer unida a Él (v. 9).

En la última estrofa el poeta identificado con el yo “colectivo” de Israel, afirma que a pesar de su naturaleza baja e indigna, se ha conducido por el camino del bien y la rectitud, por ello espera ser merecedor del favor y la compasión divinas (vv. 15-17). En los versos finales se anuncia la próxima redención bajo el símbolo de la “luz” como es habitual en el género litúrgico de la *mēʾorah*.

#### *Transformación de la xarja profana*

El *payyētan* integró la *xarja* profana en el cuerpo del poema sacro y la reinterpretó de acuerdo con el modelo astronómico que imperaba en su tiempo, el sistema geocéntrico ptolomaico. El camino (en ár. *as-sabīl*) de la *xarja* árabe que ha de seguir el amigo para dormir con la amada en el modelo profano, pasa a designar en el poema sacro posterior el curso fijo y constante (*šēḥil* “órbita”) que siguen los planetas en su marcha por el Universo.

A continuación se presenta la última estrofa del modelo inicial que recoge la *xarja* en lengua vernácula, acompañada de la correspondiente traducción al castellano. Así mismo, ofrecemos la estrofa correspondiente de la elaboración sacra posterior que recrea la finida inicial en lengua hebrea adaptada al nuevo contexto.

*Modelo secular*

- 25 חֲכָמָה אֶהְיֶה תְּבִיעַ 25  
 בְּשִׁיר מְעֵנָה תִּוְדִיעַ  
 בְּעִבּוֹר יְדִידָה תִּשְׁבִּיעַ  
 צִיר שְׁלָחָה לוֹ מִפְּגִיעַ  
 בַּאֲלֵה רִסּוֹל / קַל לִלְכַלִּיל / כִּיף אֶלֶס־בִּיל / וַיְבִית עֲנִידִי  
 כֶּלֶף אֶלְחַגְּאֵל / עֲלֵי אֶלְנַבְּאֵלֵל / נַעֲטִיָּה דְלֵאֵל / וְנִזִּיר נַחֲדִי
- 25 La sabiduría expresa sus amores,  
 con el canto de un cantor los da a conocer.  
 Al pasar su amigo, queda satisfecha  
 enviando a él un mensajero suplicante:  
 ¡“Por Dios, mensajero, al amado dile el *camino*, que conmigo duerma;  
 tras las cortinas le daré mis rizos para tormento, y también mis pechos!”<sup>18</sup>

*Imitación litúrgica*

- אֵל דִּוּד בְּשֵׁם לֹא כְּנִיתִי  
 מִיָּמַי נְעוּרַי כְּנִיתִי  
 דִּוּדוֹ בְּנַפְשִׁי קְנִיתִי  
 וּבִתְוֹךְ לִבִּי חֲנִיתִי.  
 5 לֵי בֵּית זְבוּל / כְּדַמּוֹת שְׁבִיל / דְּרָכֵי גְּלִיל / רוּם, וּמְחַמְּדֵי  
 לְהֵיוֹת לְאֵל / נַפְשִׁי, וְאֵל / אוֹדָה בְּחִיל / שִׁיר יָמַי חֲלָדֵי
- Al Amigo, sin decir el Nombre,  
 me dirijo desde mis días de juventud;  
 su amor con mi alma adquirí  
 y en su corazón acampé.
- 5 Es mi palacio<sup>19</sup> cual *la vía*<sup>20</sup> de los que habitan la elevada región.<sup>21</sup> Me gozo  
 estando mi alma con Dios, a Él alabaré con muchos cantos el resto de mi vida.

18. La traducción castellana en Sáenz-Badillos – Targarona, 1990: 207-208.

19. “mi palacio” el alma superior “sede” de la inteligencia.

20. “la vía” la órbita que siguen los planetas.

21. “los que habitan la elevada región” los “ángeles” o “cuerpos celestes”.

## 4. REENCARNACIÓN FILOSÓFICA

La *gēullah* de Abraham ibn ‘Ezra’ “Imru bēne-’Ĕlohim” explica la progresión del alma del mundo inferior “sublunar” al mundo superior metafísico. El poema está escrito en forma de discurso didáctico dirigido al alma, a la que se aconseja “desdeñar el cuerpo material” a fin de descubrir su esencia y su naturaleza sabia. El *piyyut* imita la estructura de una *muwaššaha* amorosa de Yēhudah ha-Levi “Ḥammah bē-‘ad rēqi‘a” de la que toma el metro y la rima fija en las vueltas *-li/-li*. Al final del poema secular el poeta se dirige a la amada para pedirle que se quite sus joyas a fin de mostrar su esplendorosa belleza (“Deja los collares de tu cuello, puesto que te perjudican las joyas; tú eres la joya y ésta es toda mi cuita”), Corriente y Sáenz-Badillos, 1996: 290. La petición a la amada del poema secular se reinterpreta en la elaboración litúrgica en sentido neoplatónico, como una llamada al alma para que se despegue del mundo material en el que está inmersa a fin de elevarse por la escala de la sabiduría hasta el mundo superior del que procede.

*Modelo secular**ḤAMMAH BĒ-‘AD RĒQI‘A*

La composición es un poema amoroso de Yēhudah ha-Levi.<sup>22</sup> Se trata de una *muwaššaha* “completa” con cinco estrofas. Cada una de las mudanzas consta de tres versos, y todas las vueltas tienen dos, lo mismo que el preludio. Cada verso se divide mediante rima interna en dos miembros desiguales, el primero más largo que el segundo. El metro de la composición responde al siguiente esquema: - - v - v - - - / - - v - v -. La rima del poema sigue este patrón: ab/cb. de/de/de//ab/cb. fg/fg/fg//ab/cb, etc.

Contenido: Es un poema amoroso secular elaborado en forma de monólogo dramático. El que habla es el poeta para dirigirse a la amada pelirroja a la que apoda metafóricamente *Ḥammah* “Sol” (vv. 1,5). En el preludio el poeta pide a la amada que le permita contemplar su rostro a fin de sanar su mal (de amores). A continuación se lamenta por el cruel destino que inexorable le impide acercarse a ella; él, no obstante, se

22. Ed. en Brody, 1894-1930: II, 324-325.

consuela con su recuerdo y promete que nunca la olvidará (v. 6). En la segunda estrofa el que habla reprocha a la amada su trato vejatorio. Él está dispuesto a entregarle la vida si así lo desea, pero prefiere que ella modere su ira y pasar a su lado lo que le queda de vida (v. 12).

Más adelante se describe el carácter contradictorio de la amada, siguiendo las convenciones del *ghazal*: sus dulces labios atraen al poeta para besarlos, pero sus ojos enfurecidos le hacen apartarse (vv. 14-15), su mirada asesina le da la muerte, en cambio la roja mejilla desea salvarle (vv. 16-17).

En las últimas líneas alcanza la composición la cima de sensualidad y erotismo. El amante hace ver a su amada que el collar que la adorna no le favorece, mas bien impide a sus admiradores que puedan acercarse a ella para besarla (vv. 21-23). En el verso final un narrador presenta un nuevo personaje, el mirto de *Sarón*, quien personificado recita la cancioncilla árabe del final (v. 25): “deja que los collares de tu cuello, puesto que te perjudican las joyas: tú eres la joya, y ésta es toda mi cuita”.

#### *Imitación Litúrgica*

##### *ʔMRU, BĒNE-ʔĒLOHIM*

La imitación es un poema litúrgico de tipo *gēʔullah*. Su autoría responde al poeta sefardí Abraham ibn ʿEzra,<sup>23</sup> según reza el acróstico *ʔA-b-r-h-m*.<sup>24</sup> Es una *muwaššaḥa* “completa” con cuatro estrofas. Las mudanzas constan de tres versos, y las vueltas y el preludio de dos. La rima interna divide todos los versos en dos miembros, el primero más largo que el segundo. El esquema métrico, al igual que el modelo, sigue el siguiente patrón: - - v - v - - - / - - v - v -. La rima, siguiendo el esquema de su predecesor, responde a la estructura: ab/ab. cd/cd/cd//ab/ab. ef/ef/ef//ab/ab, etc.

Contenido: El poema describe de manera dramática una experiencia religiosa sobre el trasfondo de la filosofía neoplatónica. En el preludio (vv. 1-2) se recogen las palabras del alma superior e inmortal a “los hijos de Dios”, es decir, los ángeles o inteligencias separadas. Ella se pregunta porqué siendo hija del mundo de las ideas, hubo de descender al cuerpo

23. Ed. en Levin, 1975-80: I, 242.

24. Ed. en Levin, 1975-80: I, 242.

para morar junto a las criaturas inferiores, los “hijos del *šəʕol*”, destinados a perecer, morir y a desintegrarse.

El resto del poema constituye la respuesta: el alma “bajó” al cuerpo porque deseó pasar de la potencia al acto, abandonar el estado letárgico de desconocimiento de sí misma, y conocer su esencia, sus propiedades y su peculiaridad con ayuda de sus miembros y sus sentidos. En su existencia terrenal el alma debe orientarse hacia el mundo “superior”, para poder regresar a su fuente divina tras la muerte del cuerpo.

La última estrofa (vv. 18-22) está puesta en boca del poeta que expresa su convicción de que marchando por los caminos de la sabiduría, tendrá siempre la paz y nada malo le sucederá.<sup>25</sup>

#### *Transformación de la xarja secular*

Ibn ‘Ezra’ adoptó la *xarja* vernácula, y la integró en su *piyyut*, elaborada conforme a las teorías neoplatónicas que sobre el origen del alma que se extendieron en la Edad Media, a partir de las traducciones de Avenpace y Averroes. La petición a la amada del poema laico de “despojarse de sus joyas” a fin de mostrar su belleza, se reinterpreta en la nueva versión como una llamada al alma a que “desdén la vanidad del cuerpo”, a fin de conocer esencia y su naturaleza sabia y poder elevarse a los círculos sublimes de donde procede.

En las siguientes líneas se presentan las estrofas correspondientes de las dos versiones, el modelo profano y la imitación sacra, acompañadas ambas de su correspondiente traducción al castellano.

#### *Modelo secular*

בְּדָ כָּל יָפִי וְעוֹד מֵהַ יְתָרוֹן / בְּרִבֵּיד וְסִהְרוֹן  
 אֵד יִמְנְעוּ לְחִבְקֵי גְרוֹן / וְנִשּׁוֹק לְצוּרוֹן !  
 אֵז שׁוֹרְרָה הַדְּסֵת שְׁרוֹן / וְתַעֲנָהּ בְּרוֹן : 25  
 חֲלִי עֵקוֹד גִּידָךְ לִמָּא / אֲזִדַּת בְּךָ אֲלַחֲלִי  
 אַנְתְּ אֲלַחֲלִי וְהִדָּה עֲנִי / גַּמְלָה שׁוֹאֲגִלִי !

¡Oh, hermosa toda tú!, ¿qué más puede añadir el collar y la luneta?,  
 ¡sólo impiden abrazar el gazonate y besar el cuello!

25. El comentario al poema en Levin – Sáenz-Badillos, 1992: 81.

- 25 Por eso canta el mirto de Sarón entonando un canto:  
 “*Deja los collares de tu cuello*, puesto que te perjudican las joyas:  
 tú eres la joya, y ésta es toda mi cuita”.<sup>26</sup>

*Imitación litúrgica*

הַתְּאֵזְרִי, כְּלוּלָהּ, כְּלֶדֶךְ / לְשֹׁמֵר וְלַעֲבֹד  
 גֹּן תַּעֲנוּג אֲשֶׁר נִתְּנוּ לְךָ; / בּוֹ תִּחְזִי כְבוֹד  
 הָאֵל; וּמֵאַסִּי גַן שְׁלֶדֶךְ / בְּבוֹר, וּבְאֵבֶד  
 עֲצָמוֹ וְשֵׁב בְּשֵׁרוֹ רַמָּה / הִבֵּל תִּכְלְכְלִי!  
 אִם אֵין בְּיַד קָעִיפֶךָ אֲשֶׁמָּה / רְנִי וְצַהֲלִי!

15

- 15 ¡Fortalécete, oh toda tú perfecta, para guardar y cultivar  
 el deleitoso huerto que se te dio; verás en él la gloria  
 de Dios. *Aborrece el cuerpo* que a la fosa se arroja y al perecer  
 sus huesos se vuelve su carne gusanos, ¡vanidad sostienes!  
 Si no hay culpa en tus pensamientos, ¡jubila y alégrate!<sup>27</sup>

26. Transliteración de la *xarja* árabe: “Xallí ‘uqúda jidak lámma azrat bik alhulí. Ánta lhulí wahádi ‘indi júmlat sawagilí”.

27. La traducción castellana en Levin – Sáenz-Badillos, 1992: 81-83.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALMBLADH, K., 1992-93, “Ma Ladḍa Lī Sharbu R-Rāhi. An Arabic *Muwashshah* and its Hebrew *Mu‘āraḍāt*”, *Orientalia Suecana* 31, 32, pp. 5-16.
- ÁLVAREZ, M., 2001, *La Mu‘āraḍa en Muwaššahaḥ hispanohebreas*. Tesis Doctoral defendida en la U.C.M.
- 2002-03. “La *mu‘āraḍa* en la *muwaššahaḥ*: definición del concepto”, *Anuari de Filologia. Estudis Hebreus i Arameus. Homenatge al Dr. Jaime Vándor XXIV-XXV*, Sección E. Número 11, pp. 19-42.
- BRODY, H., 1909, *Dīwān des Abu-l-Hasan Jehudah ha-Levi*. Berlín.
- 1938, “Me-’oṣar ha-širah wē-ha-piyyuṭ”, *Ha-ṛeṣ* (28 de Octubre), p. 16.
- CORRIENTE, F. – SÁENZ-BADILLOS, Á., (eds.) 1991, *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe, Hebrea y sus paralelos romances*. (Madrid, diciembre de 1989). Madrid.
- DAVID, Y., 1974, *The Poems of Nahum* (en hebreo). Jerusalén.
- 1982, *The Poems of Josef ibn Zaddik*. Nueva York.
- EINBINDER, S. L., 1991, *Mu‘āraḍa as a key to the literary unity of the muwashshah*. Columbia University.
- FLEISCHER, E., 1976, “S. M. Stern, Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies, (bqoret ‘al-Sifro šel Stern)”, *Qiryat sefer* 51, pp. 258-268.
- 1988, “Additional Data Concerning the Poetry of R. El‘azar ben Chalfon”, *Occident and Orient. A Tribute to the Memory of A. Scheiber*, Budapest, Leiden, pp. 137-153.
- LEVIN, I., 1975-80, *The Religious Poems of Abraham ibn Ezra*. Jerusalén.
- LEVIN, I., – SÁENZ-BADILLOS, Á. 1992, *Si me olvido de ti Jerusalén... Cantos de las sinagogas de al-Andalus. Edición del texto, introducción, traducción y notas*. Córdoba.
- MONROE – SWIATLO, D., 1967, “Ninety-Three Arabic Hargas in Hebrew Muwassahas: Their Hispano-Romance Prosody and Thematic features”, *Journal of American Oriental Society* 97, pp. 141-63.
- PADVAH, V., 1986, “Ṣayyad ho ṣayyad: Gilui Ḥadaš min ha-Gēnizah”, *Meḥqare Yērušalaim ba-sifrut ha-ḥrit* 9, pp. 323-341.

- ROSEN-MOKED, T., 1985, *Lě-ʕezor šir. ʕAl širat ha-ʕezor ha-ʕibrit bi-yme ha-běnayim*. Haifa.
- 1971, “Kos haʕāleh”: šir ʕezor ʕadaš lě -Yěhudah ha-Levi”, *Ha-sifrut* 3, pp. 150-156.
- 1983, “Lě-toldot “mišpaḥah” ʕaḥat šel šire-ʕezor”, *Tarbiz* 52, pp. 523-528.
- SÁENZ-BADILLOS, Á. – TARGARONA BORRÁS, J., 1990, *Poetas hebreos de al-Andalus (siglos X-XII). Antología*. Córdoba.
- 2003. “Strophic Poems in the *dīwān* of Selomoh Bonafed”, *Studies in Hebrew Literature from the Middle Ages and Renaissance: Homage to Yonah David, Těʕudah* 19, pp. 21-46.
- ŞEMAH, D., 1983, “Šēne šire-ʕezor ʕibriim ʕim ʕotah siyyomet ʕārabī”, *Tarbiz* 51, 52, pp. 611-619.
- STERN, S. M. 1947. “Ḥiquye muwashshāt ʕārabīim bě-širat Sēfarad ha-ʕibrit”, *Tarbiz* 18, pp. 166-186.
- 1974, *Hispano-Arabic Strophic Poetry* (ed. L.P. Harvey). Oxford.
- TANENBAUM, A., 2002, *The contemplative soul: Hebrew poetry and philosophical theory in medieval Spain*. Leiden, Boston.
- YAHALOM, Y. 1991. “The Kharja in the Context of its Muwassahs”. en A. Jones – R. Hitchcock (eds.), *Studies on the Muwassah and the Kharja*, pp. 27-36.