

ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN ORAL Y DECLAMACIÓN
DE ALGUNOS TEXTOS HEBREOS MEDIEVALES: UN ANÁLISIS
DE LA *MAQAMA* RETÓRICA (*MAḤBERET* 41 DEL *SEFER*
TAḤKĒMONI POR YEHUDA AL-ḤARIZI)

Aspects of oral interpretation and declamation in some Hebrew medieval
texts: An analysis of rethorical *maqama* (*maḥberet* 41 of *Sefer Taḥkēmoni*
by Yehuda Al-Ḥarizi)

REVITAL REFAEL-VIVANTE
Universidad de Bar-Ilán, Israel

BIBLID [1696-585X (2009) 58; 159-179]

Resumen: El propósito de este artículo es estudiar algunos aspectos de las posibilidades de interpretación oral y declamación que ofrece la *maqama* retórica número 41 de la obra *Taḥkēmoni*, escrita por Yehuda al-Ḥarizi. Nos concentramos en un análisis del texto que sigue los métodos utilizados por la crítica literaria actual, la cual se propone ofrecer una nueva forma de lectura de los textos medievales. Esas tendencias se esfuerzan por encontrar elementos teatrales dentro de los textos escritos.

Abstract: The aim of this article is to study some possible aspects on oral interpretation regarding the retoric *maqama* (number 41) in *Taḥkemoni*'s book by Judah Alharizi. Through using updated literary methods, that may provide some new reading of medieval texts, we shall try to follow on the performance traices in the written text and to discover the theatrical elements in it.

Palabras clave: al-Ḥarizi, debate, declamación, interpretación oral, *ḥikaya*, juegos cortesianos, *magid*, *maḥberet*, *maqama*, narrador, poesía secular, teatro.

Key words: Alharizi, *maqama*, court emusments, debate, *ḥikaya*, *magid*, *maḥberet*, *maqama*, narrator, oral interpretation, performance, secular poetry, theatre.

Recibido: 17/05/2009 **Aceptado:** 14/09/2009

El texto escrito constituye la materia prima principal que se utiliza para investigar la literatura de la Edad Media. Dicho texto puede adoptar distintos géneros: poesía secular, poesía litúrgica, prosa rimada, *maqamas*, cuentos y fábulas. También son variados los lugares donde puede encontrarse: los hay en manuscritos o pliegos sueltos, divanes poéticos o, incluso, obras científicas. En el caso de los escritos en hebreo, estos textos pueden analizarse según los criterios que se aplican tradicionalmente a la

MEAH, sección Hebreo 58 (2009), 159-179

poesía árabe, ya sea secular o religiosa. Un texto escrito, en principio, es un documento pasivo, pero puede contener voces, colores, gustos y sabores; sobre todo, encierra indicios de una realidad que fue viva y exuberante en mundos lejanos y hoy desaparecidos. Las obras escritas en la Edad Media muestran, además, que en potencia podían ser interpretadas y declamadas oralmente y este aspecto, generalmente ignorado por la crítica literaria, merece un lugar apropiado en la investigación para contribuir así a una mejor comprensión de esos antiguos textos.

Las obras literarias seculares de la Edad Media son, en su mayoría, producto de una cultura cortesana. En efecto, en esa época la corte no sólo era el epicentro del gobierno y la economía, sino que también servía, al mismo tiempo, de centro neurálgico para reuniones, tertulias y otras formas de entretenimiento acordes a los deseos del soberano, ya fuera éste un rey, un califa o sultán, un ministro o algún poderoso e influyente terrateniente.

Nuestra investigación acerca de los juegos reales propios de las culturas árabe y europea se basa en fuentes históricas, artísticas y literarias. Por ellas sabemos que en ambas culturas se practicaba una variada gama de juegos cortesanos que reflejan un mundo de diversión, una forma de cultura, de entretenimiento y empleo del tiempo libre cuyo principal objeto consistía en deleitar a la elite intelectual de la corte y, aun más importante, proporcionar placer al patrón o figura central de la misma así como, quizá también, halagarla y lograr su favor.¹

Los juegos cortesanos se dividen en diferentes categorías. Así, por ejemplo, encontramos juegos deportivos (lucha, equitación, polo, esgrima, caza con falcones o perros); juegos de mesa (cartas, ajedrez); fiestas y banquetes; actividades destinadas a despertar los sentidos (música, canto, comida, bebida, baños, paseos por los jardines); espectáculos de ejercicios

1. A lo largo de la historia los propios monarcas participaron activamente muy a menudo en esos entretenimientos: el rey Alfonso X el Sabio de Castilla (siglo XIII), por ejemplo, fue poeta y mantuvo en su corte una actividad artística y científica sumamente intensa (Véase por ejemplo Doron, 1989: 25-29); Mismas características se encontraron también en la corte de Enrique VIII de Inglaterra (Véase por ejemplo Loades, 1986; Starkey, 1991). Más tarde, ya en el siglo XVIII, Maria Antonieta de Austria, reina de Francia, mantenía en Versalles una corte hedonista, elegante y derrochadora que, probablemente, fue uno de los motivos que le llevó a la guillotina (Véase Zweig, 1938).

acrobáticos, payasos, actores, declamación, competiciones de canto y narración de cuentos.²

La literatura y la poesía también tuvieron su origen en la cultura cortesana. Su interpretación oral y narrativa entraña una gran importancia para el investigador. La antología *Performing Medieval Narrative*, editada por Nancy Freeman Regalado, Evelyn Birge Vitz y Marilyn Lawrence, señala la importancia de ese aspecto interpretativo y narrativo de las obras medievales. Según declaran las mismas editoras, lo que se proponen con su trabajo es contestar a la siguiente pregunta:³

Why is it not enough to study medieval narrative as written works of literature? What is gained by considering them in performance?

La respuesta que ofrecen es:⁴

First, and most important, is pleasure. We all know that narrative comes to life in performance, since we have all at some time enjoyed the experience of an engrossing book read aloud, a well-told story, a dramatic recitation, or a filmed based on a favorite novel. Question of performance can revitalize our scholarly reading of medieval narrative. [...] Indeed, many characteristics of medieval narrative texts can be best understood in terms of their performance potential. Moreover, performance studies theory has shown how analysis of narrative in performance can reveal social, political, and ideological forces around a work as it was performed and received. Study of performance can yield precious information about the circumstances of creation, patronage, reception, circulation, and —especially— about the value and significance of the work as it was performed for and received by medieval audiences.

El presente artículo intenta analizar las posibilidades que las obras hebreas de la Edad Media, particularmente la *maqama* hebrea, tenían de ser interpretadas. Para ello nos concentraremos en una sola obra, la *maqama* retórica del *Sefer Taḥkēmoni* de Yehuda al-Ḥarizi. De ella,

2. Véase por ejemplo Hasson, 2006.

3. Vitz, Freeman, Lawrence, 2005: 3.

4. Vitz, Freeman, Lawrence, 2005: 3-4.

tomaremos como ejemplo la *maqama* o *mahberet* 41, titulada מחלקת האיש והאשה: מי הוא יותר קיום העולם ואשה.⁵

Los modos de interpretación y narración de los textos literarios medievales pueden analizarse, como es sabido, desde dos puntos de vista: el de la poesía y el de la prosa rimada. Como poesía, resulta más fácil identificar el potencial de interpretación, debido a la dimensión musical del género. La poesía litúrgica forma parte del texto religioso interpretado en la sinagoga. Está creada para que el cantor, junto con la congregación, la recite o declame durante los oficios en la sinagoga y contiene un ritual particular.⁶ Además, ciertas ceremonias litúrgicas van acompañadas de canciones y baile, como por ejemplo la ceremonia del compromiso matrimonial, la de la alheña y la nupcial. En esta última existe un precepto especial: los contrayentes deben disfrutar, cantar y bailar.⁷ En este sentido vale la pena mencionar el estudio realizado por Gabriel Ben Simjon sobre los aspectos teatrales en la vida diaria de las comunidades judías del norte de África.⁸ El autor explica que en todos los rituales religiosos de la comunidad existe un elemento teatral,⁹ ya que la esencia del teatro consiste en un tipo de expresión por la que el ser humano representa sus sentimientos mediante acciones.¹⁰ También en la poesía secular,

5. Al-Harizi, 1952: 317-321. Véase además la edición en inglés, Segal, 2001: 307-310.

6. Una parte del texto se recita en voz alta o baja, otra parte se declama mientras los fieles están de pie o sentados. Los textos de los poemas pueden haber sido compuestos, consiguientemente, bien para ser leídos, bien para ser cantados. En muchos de ellos aparecen claves que señalan la melodía o tono musical que hay que utilizar para cantarlos; esas indicaciones son, en realidad, instrucciones para interpretarlos y recitarlos correctamente. También hay que señalar que una parte del oficio sinagoga se realiza mediante rituales o ceremonias que contienen aspectos teatrales. Por ejemplo, la bendición de los sacerdotes, llamada *Birkat Kohanim* o el acto solemne de la presentación de los rollos de la *Tora*, la oración de *Qidush* y otras ceremonias, se ejecutan en la sinagoga conjuntamente con los fieles. Sobre la función de la música en la sinagoga véase Seroussi, 1990, 2007.

7. La bibliografía acerca de las costumbres, ceremonias sinagogaes y rituales en el hogar judío es muy abundante. Véanse por ejemplo: Fridhaber, 1982: 347-353; Kafaj, 2002: 153-244; Marcus, 1996; Sabar, 2006.

8. Ben-Simjón, 1982.

9. Ben-Simjón, 1982: 339.

10. Ben-Simjón, 1982: 339-342. Por ejemplo las ceremonias que acompañan el acto de tomar el té, rituales de nacimiento y muerte, costumbres de boda. Ben-Simjón interpreta la vida judía como un conjunto de rituales teatrales religiosos.

particularmente la cortesana que cumple una misión social, es posible encontrar textos que incluyen un elemento teatral.¹¹ Estos poemas reflejan un aspecto central de la vida diaria del palacio o la casa del patrón. Temas como el vino, el amor y el jardín son resultado de los multitudinarios banquetes que tenían lugar en los jardines del palacio o en el interior de este último.¹² En esencia representan distintas formas de expresión, como la lectura, el canto con acompañamiento musical o el baile. En la poesía estrófica árabe, *muwašahat*, ciertos temas debían interpretarse por medio del canto, con acompañamiento de instrumentos musicales y baile.¹³ Las anotaciones que introducen las composiciones poéticas (*kětobet*) nos ilustran en ocasiones acerca de esas actividades interpretativas, detallando las razones que llevaron a la composición del poema, el género a que pertenece y la forma de declamarlo e interpretarlo; o bien nos aportan datos sobre la situación concreta en que se recitó.¹⁴ Otros ejemplos que pueden ayudar a entender el potencial de interpretación que tiene un texto son los relacionados con el contexto social en el que fue declamado, ya fuera en un banquete, en una fiesta celebrada en un jardín o en el marco de un *mağlis* («tertulia»), y así encontramos proverbios, adivinanzas o competiciones entre poetas (como las quince famosas «Poesías sobre manzanas» de Samuel Ha-Nagid).¹⁵ A veces, el intérprete declamaba él solo el texto; en otras ocasiones lo hacía acompañado por otros artistas, músicos, cantantes o actores, según se deduce de las canciones sobre el vino, etc. Hay textos de los que podemos asumir que fueron interpretados con la colaboración activa de los presentes a dicho acontecimiento, como sucede con la poesía estrófica (*muwašahat*) que contiene un estribillo que se repite. Estos textos se crearon para entretener y, al parecer, reflejan una sección del programa artístico propio de los acontecimientos sociales de la corte.

11. Cf. Weis, 1952; Pagis, 1976: 16-42; Hazan, 2006. Además véase Scheindlin, 1998.

12. Sobre estos géneros consúltese Pagis, 1970, Capítulo 10; Levin, 1995, II, Capítulos 8-9.

13. Sobre la *muwašahat* Cf. Ratzaby, 1994: 15; Rosen-Moked, 1985.

14. La importancia de estos *kětobet* fue analizada por Ratzaby, 1942.

15. Cf. Yarden, 1985: 273-278, números 114-128. Dov Yarden catalogó las poesías sobre las manzanas como *Šire Ša'ašu'im*. Consúltense las *Kětobot* que dan una explicación sobre la composición de dichas poesías. Cf. Sáenz-Badillos y Targarona Borrás, 1988: 145-159 números 114-128. Este tema fue analizado por Katz, 1992: 181-202.

El análisis de los aspectos retóricos se hace mas complicado cuando se analiza la prosa hebrea rimada. Trataremos ahora de analizar los aspectos retóricos teatrales que se esconden en la *maqama* hebrea, llamada también *maḥberet*. Este género se desarrolló bajo la influencia de la *maqama* árabe.¹⁶ La *maqama* es un texto escrito procedente de la predicación religiosa,¹⁷ que luego derivó en un tipo de teatro callejero. Los clérigos ambulantes contaban cuentos, declamaban y representaban la *maqama* en los mercados de la ciudad, cobrando incluso por su actuación. También se interpretaba en el palacio del rey o del califa formando, al parecer, parte de los entretenimientos cortesanos medievales. La última etapa de la *maqama* es la que conocemos hoy en día, es decir, un texto escrito, completo y consolidado. Para entender el paso de la fase oral a la escrita es preciso analizar si en el texto redactado en hebreo se han mantenido vestigios, aunque sean mínimos, que puedan reflejar algún indicio interpretativo de la *maqama* original. A continuación estudiaremos esos vestigios interpretativos y narrativos de la *maqama* en hebreo a través de un análisis de la *maqama* 41 del *Sefer Tahkēmoni*, de marcado carácter retórico.

Las posibilidades de interpretación de un texto escrito se examinan mediante el análisis de los aspectos que lo emparentan con este género, como son el arte dramático y la narración. El estudio del potencial interpretativo de la *maqama* debe analizar también, por lo tanto, su conexión con el teatro en sí. Shmuel Moreh ha investigado la presencia del teatro en el mundo islámico en su libro *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*,¹⁸ donde establece una plataforma desde la que analizar el tema.

16. El género de la *maqama* ha sido muy estudiado; entre las obras dedicadas al tema, véanse las de Nicholson, 1930; Brockelmann, 1936; Beeston, 1971; Pagis, 1976: 199-212; Beeston, 1990; Hameen-Anttila, 2002.

17. Como es bien sabido la *maqama* comenzó como sermón. También el drama dio sus primeros pasos como texto litúrgico-didáctico. Este fenómeno se dio en Oriente, en Europa y en al-Andalus. Véanse Hartnoll, 1967: 900; Banham, 1995: 697.

18. Cf. Moreh, 1992.

Moreh mantiene que los árabes no sólo conocían el teatro de sombras,¹⁹ sino también un teatro vivo, en el que había actores que escenificaban sobre un escenario utilizando accesorios y vestimentas especiales. El texto se basaba en diálogos y la actuación se acompañaba de música y números de baile. Moreh alega que la imitación y la mímica son concomitantes a la naturaleza humana y por esta razón, es imposible que una cultura desarrolle un género como es el teatro de sombras chinas sin que exista en ella, a la vez, un teatro vivo; para probarlo, presenta testimonios que datan de los comienzos del Islam.²⁰

En el quinto capítulo de su libro, Shmuel Moreh se refiere tanto a la palabra *ḥikāya* «relato, cuento»,²¹ como a *ḥayāl* «actuación», refiriéndolas a una obra o una farsa (ya sea acerca de un acontecimiento real o imaginario) que se representa sobre un escenario con actores acompañados de accesorios y otros medios comunes al mundo del teatro, como el diálogo, el movimiento, ciertos instrumentos etc. La obra se representaba frente a un auditorio y su objetivo era una combinación de entretenimiento y adoctrinamiento religioso. En la literatura árabe antigua, la palabra *ḥikāya* se utilizaba para designar la interpretación de una obra. En el sexto capítulo de su libro, Moreh explica la conexión entre la *ḥikāya* (teatral) y la *maqama* (literaria). En un apartado subtítulo «Genres: Maqama and Literary Hikaya and Risala»,²² el investigador explica que la *maqama* se desarrolló a partir del teatro árabe y recibió la influencia de su estructura y diálogo dramático, así como de su rima, pura y elaborada. El estilo retórico dramático de la *maqama* es, pues, producto de la influencia del teatro árabe lo cual, por una parte, permitió que fuera aceptada en la literatura árabe canónica y, por la otra, hizo que la *maqama* se integrara dentro de las obras teatrales debido a su estilo y estructura, propios del arte dramático.²³

19. El teatro de sombras llegó al mundo islámico desde el Extremo Oriente en el siglo X. En esa época nació el término árabe *ḥayāl al-zill* que significa, literalmente, «teatro de sombras».

20. Cf. Moreh, 1997: 205.

21. Cf. Moreh, 1992: 87.

22. Moreh, 1992: 104-122.

23. Cf. Moreh, 1997: 205-206.

En su artículo «La contribución de los judeo-españoles al teatro del mundo musulmán antes de la expulsión de España»,²⁴ Moreh sostiene que los judíos sirvieron de puente entre las culturas judía, cristiana y musulmana.²⁵ El autor también indica una presencia manifiesta de los judíos en el teatro durante el periodo islámico en Oriente y en al-Andalus. Al analizar la conexión entre *maqama* y teatro, Moreh incluye también la *maqama* hebrea clásica.

Yehuda Al-Ḥarizi declara en la introducción al *Taḥkēmoni* que está presentando al lector una obra con una larga lista de los temas que aparecen en las cincuenta *maḥbarot* o *maqamas* que lo componen. Este inventario o lista de los «productos» que la obra contiene, constituye un «escaparate» multicolor y tentador cuyo objetivo es atraer a los potenciales compradores.²⁶

Distintos investigadores²⁷ han tratado de elaborar una división o categorización temática de los cincuenta *maḥbarot* del *Taḥkēmoni* con arreglo a la siguiente clasificación temática de *maqamas*: viajes, discusiones, referidas a las mujeres, literatura y poesía, sabiduría y otras. Judith Dishon²⁸ llega a la conclusión de que todas las *maqamas* incluidas en el libro contienen una base narrativa, pero no en todas se desarrolla dicha base narrativa para formar una trama completa. Dishon divide las *maqamas* del *Taḥkēmoni* en cuatro categorías:²⁹

1. Veintiuna *maqamas* compuestas de un relato corto que sirve de base y en el que se encuentran tópicos retóricos. Se trata de relatos sobre las circunstancias del encuentro entre el narrador y el protagonista. Este último muestra sus habilidades y talento retórico en la utilización de distintos recursos como, por ejemplo, sermones, amonestaciones, oraciones, adivinanzas, disputas, exhortaciones y canciones.³⁰

24. Moreh, 1997: 203-214. Sobre el teatro judío véanse los estudios de Belkin, 2002: 11-65; Krasney, 1998: 9-110.

25. Moreh ha probado la existencia de un teatro judío en tiempos antiguos, influido por el teatro griego helenístico, a pesar de la oposición religiosa.

26. Al-Ḥarizi, 1952: 13: במני מליצות, ועניינים ערבים, הזה משלים רבים, וחידות נמרצות ודברי תעודות ושירי ידירות ומשלי נכוחות ומלי תוכחות.

27. Cf. Reichert, 1965-1973, II: 13-24; Ratzaby, 1974: 24; Segal, 2001: 417-427.

28. Cf. Dishon, 1982: 21-27.

29. Dishon, 1982: 21. Además véase Maree, 1995: 70-77.

30. *Maqamat* 2, 5, 8, 9, 11, 13, 14, 17, 19, 26, 27, 32, 33, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50.

2. Catorce *maqamas* compuestas de un relato corto, fundamentalmente técnico, que trata esencialmente temas retóricos. En esta categoría la trama del relato se desarrolla, aunque es la base retórica la predominante y ocupa un lugar central dentro de la *maqama*.³¹

3. Seis *maqamas* compuestas de un relato teórico. Estas obras describen objetos, vistas y paisajes, representando una categoría literaria muy antigua que se da tanto en la literatura árabe como en la hebrea.³²

4. Nueve *maqamas* compuestas de un relato completo y desarrollado.³³ Estas *maqamas* pueden, en mi opinión, adscribirse al subgénero de la narración.

Esta clasificación refleja los dos aspectos temáticos principales de la *maqama*: la retórica y la narrativa. Hay que señalar que en la *maqama* árabe clásica, la base retórica está más desarrollada que la narrativa (como sucede, por ejemplo, en las *maqamas* de Al-Ḥariri), al contrario de lo que sucede en la *maqama* hebrea donde la base narrativa es la más desarrollada.³⁴ El *Taḥkēmoni*, por su parte, esconde un potencial interpretativo que requiere ser estudiado más a fondo. En la introducción a *Performing Medieval Narrative*,³⁵ las editoras explican la conexión entre la narrativa medieval y el arte de la interpretación:

Narrative swings the doors of performance open wider than any other medieval genre. Whereas song cannot exist without music, stories may be sung, spoken, acted out, or played in wordless mimicry. Readers of drama have long been accustomed to considering performance as a staple of interpretation. Paradoxically, the very multiplicity of ways of performing medieval narrative may have obscured the significance of narrative as a performance genre.

En un artículo acerca de la sexta *maqama* del *Taḥkēmoni*, actualmente en prensa, he estudiado el potencial dramático de la *maqama* que contiene un relato completo. En dicho estudio mantengo la tesis de que se debe leer

31. *Maqamat* 1, 3, 4, 15, 16, 18, 23, 28, 29, 35, 36, 40, 42, 48.

32. *Maqamat* 7, 24, 25, 30, 34, 49.

33. *Maqamat* 6, 10, 20, 21, 22, 31, 37, 38, 42.

34. Cf. Maree, 1995: 71.

35. Vitz, Freeman, Lawrence, 2005: 3.

la *maqama* narrativa bien como una obra teatral o bien como texto redactado de acuerdo a los principios del género de la narración oral.³⁶

Ahora trataré de analizar el potencial interpretativo y declamatorio de la *maqama* que se basa marginalmente en un relato, si se atiende a su contenido retórico, más importante, es decir la *maqama* retórica.

Según ya indiqué más arriba, en *Tahkemoni* existen *maqamas* retóricas desarrolladas en forma de preguntas y respuestas, poesía y debates. Los temas son variados, como por ejemplo: preguntas y respuestas relacionadas con la sabiduría y el buen juicio (por ejemplo las *maqamas* 36 y 44);³⁷ competiciones de poesía entre poetas (*maqamas* 4, 5, 9 y 32);³⁸ *maqamas* en cuyo título aparecen generalmente las palabras «en alabanza» o «en elogio», en contraste con las *maqamas* de discusión o debate (*maqamas* 13, 17, 19, 39, 40, 41, 42, 43),³⁹ en cuyo título aparecen sobre todo las palabras argumento, disputa, desacuerdo o guerra. En este contexto, hay que señalar que el término debate es complejo y puede utilizarse en el plano artístico como género literario o como recurso literario en textos escritos. En la Europa medieval sin embargo, especialmente en España, los debates orales expresan la dolorosa confrontación religiosa entre judíos y cristianos.

Las *maqamas* retóricas de *Tahkemoni* poseen gran una virtuosidad lingüística así como terminología y estilos de gran riqueza. Su formato y su esencia reflejan un ambiente de pugnas y juegos, riñas y discusiones, que formaban parte de los entretenimientos cortesanos, pero que el historiador puede utilizar también como un espejo que refleja los juegos propios de la corte. La *maqama* retórica incluye partes de contenido serio enmarcado en un contexto de entretenimiento con el objeto de despertar la curiosidad y el interés, sorprender y dar placer. La intriga, la pugna y la argumentación forman también parte de las representaciones cortesanas

36. Véase Yeffet-Refael, (en prensa).

37. Por ejemplo *maqama* 36 במלים ערבות זה שואל וזה משיב ערבות; *maqama* 44 ברב השואל את תלמידיו שאלות להבחין תלמידיו בתשובות העולות.

38. Por ejemplo *maqama* 4 (שיר הנמלה) שיר יקרים יותר יקרים; *maqama* 9 בשבח ייב משוררים אשר כל אחד על חודש אחד קולו ירים 5 *maqama* (והפרעוש) בבחור בשירים חיילים גבר 32 *maqama*; בשלושים משוררים מתהללים מי יעשה שירים יותר מעולים והזקן משיב סלעים ישבר.

39. Cf. Dishon, 2006. Dishon cuenta 11 *maqamat*: 4, 13, 16, 17, 19, 39, 40, 41, 42, 43, 47 y una parte de la *maqama* 24.

que, generalmente, tenían lugar ante un público. El vencedor siempre recibía un premio. Por ejemplo, la victoria de Yehuda Ibn Šabbetai tras su batalla imaginaria contra las mujeres en su obra *Minḥat Yehuda*,⁴⁰ le valió una importante dádiva de manos del noble al que se la dedicó.

La plataforma interpretativa y competitiva de los textos retóricos escritos muestra el potencial de interpretación expresado en varios elementos que aparecen en el propio texto. A continuación analizaremos detalladamente la *maqama* 41 del *Taḥkēmoni*, sobre quién es más necesario en el mundo: el hombre o la mujer.⁴¹

A. PRÓLOGO Y EXPOSICIÓN: COMIENZO DE LA MAQAMA, PRESENTACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

A.1. El discurso: Las palabras que inician la *maqama* נאום הימן האזרחי indican la posibilidad de que ésta fuera interpretada en público. Un cuento puede leerse en voz alta o baja, pero un discurso tiene que pronunciarse en público y en alto. Se sabe que la *maqama* árabe se interpretaba en la calle o en los palacios frente a un público general. En cambio, cabe asumir que la redactada en hebreo se interpretaba en espacios cerrados, como la casa del patrón, en un círculo integrado por eruditos judíos pero no en la calle, donde los judíos se expresaban en el idioma local.

A.2. El relato de base: Heman explica el origen de su relato contando que estaba de viaje con unos comerciantes cuando llegaron a un lugar donde había un grupo de personas reunidas. Picado por la curiosidad, dejó a los comerciantes para unirse al público congregado, penetrando en el corro que formaba la gente. En su centro tenía lugar una discusión entre un viejo y una mujer.

A.3. La presencia del público: La gente estaba en el lugar de forma semejante a la de un auditorio que asiste a un espectáculo.⁴² Heman se agrega al círculo por curiosidad e invita a los lectores u oyentes a participar y asistir a la discusión, en la que ocurre algo similar a lo que pasa en un teatro callejero: hay un público exterior formado por los

40. Navarro, 2006.

41. Un estudio de género de la *maqama* 41 del *Sefer Taḥkēmoni* en Rosen, 2003: 124-148 y Rosen, 2006: 97-124.

42. Sobre la presentación oral y aspectos de la narración oral en el cuento popular véase Alexander-Frizer, 1999: 429-449.

oyentes que escuchan el relato de la *maqama* y que sirve de refuerzo al círculo de público imaginario que forma el círculo interno. Unos y otros se fusionan para pasar a constituir uno solo.

A.4. Heman relata lo que sucede y, similarmente a lo que pasa en el género de la narración de cuentos,⁴³ lo hace en primera persona. Por ejemplo: נתחברתי עם אנשים סוחרים, ובעודנו הולכים, ראיתי אנשים נאספים. El uso de la primera persona del singular es un medio que se emplea para dar más validez y credibilidad al personaje que relata la historia, como si hubiera asistido personalmente al acontecimiento; de esa manera adquiere la confianza del público y establece la comunicación entre el emisor y el receptor.

A.5. Los actores principales y la dirección de escena - Al comienzo de la *maqama* se presentan tres personajes principales: el primero es Heman, un narrador-testigo, un personaje itinerante que por casualidad se encuentra en el lugar donde se desarrolla la acción. El segundo, el viejo, no recibe descripción alguna; la tercera es una mujer malvada, descrita con rasgos demoníacos: אשה עזה וקשה, לבוש רשע לבושה, ופניה כנחושה. Se trata de una descripción plástica en la que podemos, quizás, detectar la dirección de escena: ¿Cómo tienen que ir vestidos los actores? ¿Cómo se deben maquillar? El viejo y la mujer que discuten entre sí, son, en realidad, los intérpretes principales de la acción teatral.

A.6. La presentación de los personajes se lleva a cabo por medio de descripciones parciales y no permite suponer quién saldrá victorioso en el debate, si el viejo o la mujer demoníaca. Es en esta etapa, una vez el autor ha captado la atención del público, cuando se «alza el telón» y comienza la discusión.

B. LA ESTRUCTURA DE LA *MAQAMA* ES EL DEBATE FRENTE AL PÚBLICO

B.1. La discusión adopta la forma de diálogo escrito propio de una representación teatral: אמר האיש, אמרה האישה. La *maqama* está basada en el género dramático y consiste en un diálogo entre dos personas que discuten: el viejo y la mujer. El diálogo es también una herramienta importante en manos del cuentacuentos ya que, en esencia, crea comunicación, incrementa la intriga y capta la atención de los oyentes, o

43. Alexander-Frizer, 1999: 387-428.

sea del público que se incorporó al círculo convirtiéndose así en testigo de lo que está sucediendo.

B.2. El diálogo o la discusión pueden versar sobre temas serios⁴⁴ o sobre temas retóricos sin importancia alguna.⁴⁵ En ambos casos, el diálogo o la discusión son irónicos e incluso divertidos. Presentar un contenido serio dentro de un envoltorio atractivo y entretenido sirve siempre para hacerlo placentero, despertar la curiosidad y el interés y sorprender, a la vez que incrementa la comunicación entre el público y el narrador. El debate presentado en la *maqama* es un tipo de competición que ocurre en el centro de un círculo o en un escenario en presencia de un público. Cada uno de los dos personajes presenta alegaciones provocativas, irónicas y exageradas, algunas ciertas y otras ficticias, acompañándolas de insultos. El debate entre el hombre y la mujer es vigoroso, efervescente, dinámico, agresivo y desafiante y el lector puede incluso escuchar las voces acaloradas que el texto requiere y absorberse dentro de la realidad ficticia de la discusión. En la *maqama* 41 hay alegaciones retóricas, provocativas, irónicas y divertidas que incluyen verdades y mentiras, por ejemplo: el hombre alega que las mujeres están exentas de cumplir los preceptos religiosos porque son impuras⁴⁶ y que sin el hombre, la mujer no hubiera sido creada. Mantiene asimismo que la profecía se origina en los hombres, a lo que la mujer responde que también hay profetisas. El hombre contesta que la mujer sólo consigue ser profetisa cuando el pueblo peca y pone el ejemplo de Débora, que auguró la dispersión del pueblo de Israel. La mujer menciona la natalidad como una ventaja del sexo femenino y asegura, en forma metafórica, que las mujeres son la raíz del árbol y los hombres, sus ramas; más adelante señala que los hombres necesitan a las mujeres sólo para satisfacer un deseo físico, y siempre terminan siendo humillados por ellas.

44. Por ejemplo la última parte de la *maqama* 24 בשליה ציבור ותפילותיו וסיפור שיבושיו וטעויותיו donde aparece un debate sobre el uso de los *piyutim* en Sábado. Otro ejemplo en la *maqama* 17 ויכוח המין והמאמין זה על שמאל וזה על ימין.

45. Por ejemplo la *maqama* 39 מריבת הים והיבשה מי היא יותר חשובה ודרושה ויכוח הלילה והיום מי הוא יותר נורא ואיום; *maqama* 43 ויכוח המין והמאמין זה על שמאל וזה על ימין.

46. Las mujeres están liberadas de muchos preceptos en el judaísmo, pero el motivo no es la impureza.

B.3. La virtuosidad lingüística: el lenguaje y la retórica ocupan una posición central en la *maqama*, y su finalidad es sorprender y divertir al lector.⁴⁷ La *maqama* hebrea abunda en citas textuales de fuentes bíblicas cuyo propósito es entretener a los lectores que ya conocen el texto original y sorprenderlos ante la nueva función que cumple en el nuevo contexto. La rima crea un ritmo y la ingeniosidad lingüística y dinámica ayuda a crear una acción teatral efervescente y una interacción que captan y acrecientan la atención del público.

C. CIERRE DEL DEBATE: CANCIÓN DE CONCLUSIÓN POR UN CORO GRIEGO O LA POESÍA DEL NARRADOR ÁRABE

C.1. La poesía de la *maqama* es métrica y con un objetivo claro. La que cierra la *maqama* 41 es un poema triunfal, que resume los argumentos del viejo y subraya la victoria del hombre sobre la mujer, demostrando la condición humillante y la inferioridad de esta última. Es posible que el poema haga reír o actúe como catarsis en los oyentes masculinos, aun cuando su contenido es inmoral. Yehuda Ratzabi hace referencia en sus investigaciones a la forma de interpretar un relato o una *maqama* ante el público. Este autor mantiene que la poesía en el marco del relato previve hasta la actualidad en la cultura de los árabes beduinos. En los momentos más importantes, el narrador canta el relato frente al público, acompañado en ocasiones de algún instrumento.⁴⁸ Las poesías métricas pueden utilizarse asimismo en lugar del coro dramático griego.

D. EPÍLOGO: UNA SORPRESA: EL NARRADOR DESCUBRE AL PROTAGONISTA DISFRAZADO

D.1. Aparece el *magid* es decir, el personaje que relata la historia - cuando el narrador cierra el relato de base, aparece de repente un personaje adicional, el *magid*, que cuenta la historia al público en voz alta. El *magid* aparece en las *maqamas* de al-Ḥarizi en los momentos más importantes del relato o en su conclusión.⁴⁹ El uso del término *magid* (en

47. Cf. Pagis, 1976: 201.

48. Cf. Ratzaby, 1974: 15.

49. Véase Huss, 1996.

árabe *ar-rāwī*)⁵⁰ también indica la posibilidad que la *maqama* tiene de ser interpretada. Un testimonio más en este sentido lo constituye la existencia misma del personaje del narrador-*magid*. Según parece, al-Ḥarizi tradujo el término árabe *rāwī* con la voz hebrea *magid*.⁵¹ En la *maqama* 41, el narrador es el *magid*.

D.2. El narrador descubre al personaje principal disfrazado: el narrador del relato descubre que el viejo de la discusión es su antiguo amigo Ḥeḇer el quenita, el protagonista de la *maqama*. El *magid* o narrador sabe previamente que Ḥeḇer es un farsante y, por lo tanto, está claro que todo lo que ha dicho son mentiras y rumores sin fundamento. El narrador no tiene tiempo de averiguar el verdadero significado de todo lo que ha sucedido con su amigo el farsante y, a pesar de haber sido testigo del debate, no logra resolver el misterio: ¿quién era la mujer que discutía con el presunto viejo? Con la misma pregunta sin respuesta se queda también el público. En este punto, cae el telón.

ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

En la investigación general de la literatura de la Edad Media, se analizan los procesos de narración de los textos escritos. El término *performance* equivale a narración teatral-escénica. El *magid*, el narrador o el actor interpretan un relato ante un auditorio. Cualquier mensaje en el que la narración reciba una expresión corporal puede ser definido como *performance*. Esta palabra sirve para designar una serie de formas interpersonales, es decir, una relación entre un emisor y un receptor, a la manera de lo que sucede en la actividad teatral donde la narración incluye la utilización del cuerpo, ciertos elementos visuales y musicales y otros elementos relacionados con el público. El investigador tiene que profundizar en el análisis del texto escrito para hallar en él señales que den una pauta de las posibilidades que ofrece para ser representado ante

50. En hebreo el verbo *הגיד* significa «hablar, recitar» en voz alta. Algunos investigadores, como Klar y Ratzaby han usado la figura árabe del *rāwī* (el que narra la *maqama* árabe o recita poesías ante un público) para definir al *magid* o narrador. En la *maqama* árabe el *rāwī* puede ser el héroe o el narrador. Véase Klar, 1939-1940: 250; Al-Dahari, 1965: 11, nota 11; Pagis, 1976:43; Hameen-Anttila, 2002: 40, 133, 170. Cfr. Wacks, 2007: 74-77.

51. Segal tradujo las palabras hebreas *אמר המגיד* «Said the teller of the tale». Véase Segal, 2001: 29-30.

un público. En lo que se refiere a los textos medievales, las únicas señales que nos pueden dar dicha pauta son la gesticulación, los movimientos físicos del personaje y el comportamiento del público. Son esas señales que quedan en el texto, las que podemos asumir como interacción entre el remitente y el receptor.⁵²

La *maqama* árabe, que conocemos como género literario escrito, fue en sus comienzos un género oral. La definición amplia del término *maqama*⁵³ refleja las distintas facetas del género hasta su fórmula actual. En efecto, *maqama* designa, como es bien sabido, el lugar donde se reunía el público; un tipo de foro llamado en árabe *nadwa* o que en árabe recibe el nombre de *mağlis*, palabra que, durante la época preislámica, se utilizaba para describir a un grupo de gente reunida. *Maqama* designa además un discurso religioso en el cual el predicador desea convencer al auditorio. También significa una cierta posición o estatus, ya que los participantes en estas reuniones eran eruditos de alto nivel social que se reunían para oír hablar de poesía y literatura. Finalmente, *maqama* sirve asimismo para definir una obra divertida que contiene un mensaje didáctico y está compuesta en forma de relato. De los distintos significados de la palabra, se puede concluir que la presencia del público formaba parte integral del género. El pasado oral de la *maqama* escrita explica la existencia de los fundamentos dramáticos e interpretativos que se esconden en ella.

El propósito que guía nuestra investigación consiste en ver a la *maqama* no sólo como una obra literaria destinada a ser leída, sino como un texto basado en las características de la *maqama* clásica (al-Ḥarizi y al-Ḥariri). Es bien sabido que la *maqama* clásica, además de tener ciertas características como el empleo de la prosa rimada, dos personajes (el protagonista y el narrador) y una trama por mínima que sea, posee también una peculiaridad importante: es breve. Esto nos lleva a plantearnos la cuestión de si la brevedad de la *maqama* clásica no podría constituir una señal de su potencial interpretativo. ¿Encierra algún significado en ese sentido la agrupación de 50 *maqamas* cortas? ¿No

52. Además Cf. Wacks, 2007: 44-53.

53. Cf. Pagis, 1976: 201; Maree, 1995: 7, nota 26; Hameen-Anttila, 2002: 64-66.

estaremos ante 50 escenas o actos independientes de una obra completa? ¿O ante capítulos de un relato contado por un solo narrador?⁵⁴

La forma en que la *maqama* se presentaba ante el público era, sin duda alguna, una representación artística. Pero, cómo se llevaba a cabo exactamente. Probablemente las *maqamas* fueran relatadas de acuerdo a los principios del arte de la narración de cuentos y es también posible que se interpretaran como una representación teatral.⁵⁵ La *maqama* cumple, en efecto, con los criterios que definen a un buen cuento: el personaje del narrador, su caudal léxico, las distintas modulaciones de la voz, la mímica, la brillante estructura de episodio y escena, las repeticiones que se graban en la mente del público, los motivos que se repiten, una buena dinámica y la interacción entre el narrador y el público.⁵⁶ Hay un buen narrador que además desempeña el papel de actor principal. Ejecutada como obra teatral, se la puede clasificar como un monodrama⁵⁷ en el que el narrador está de pie en el centro e interpreta los papeles de protagonista y de todos los demás personajes, tal y como ya indiqué en mi artículo sobre la *maqama* 6, que es una *maqama* con relato.⁵⁸ Lo mismo sucede con la *maqama* 41, de carácter retórico.⁵⁹ La mayor parte de la *maqama* 41 esta consagrada al parlamento del viejo disfrazado, que es el verdadero protagonista. Es él quien comienza el debate y pone en movimiento la trama mientras que la mujer es, en cierta forma, la actriz secundaria y está representada de manera negativa y parcial. Otra posibilidad es considerar

54. Esta cuestión se puede plantear también al tratar la *maqama* hebrea no clásica (es decir los subgéneros de la *maqama* árabe clásica). Estas últimas son largas; las hay que están divididas en capítulos y cabeceras como por ejemplo: *Sefer Ša'ašu'im* de Yosef Ibn Zabarra o *Mešal ha-qadmoní* de Isaac Ibn Sahula. Cabe preguntarse si estos capítulos son indicativos en alguna medida de un potencial de representación oral y recitación de estos textos a cargo de narradores profesionales. Quizás la *maqama* clásica tenga un potencial de representación oral mucho mayor que la *maqama* no clásica. Sobre estos asuntos Cf. Wacks, 2007: 62-65 (*Storytelling and Literature*); 77-85 (*Storytelling and Performance in the Jewish context*).

55. Cf. Vitz, Freeman, Lawrence, 2005: 1-11.

56. Véase Davies, 2005.

57. Cf. Hartnoll, 1967: 651.

58. Yeffet-Refael (en prensa).

59. Quizá para poder presentar a los personajes, el narrador pudo utilizar su voz acompañada de ciertos accesorios teatrales limitados.

la *maqama* como un tipo de duo-drama⁶⁰ en el cual los personajes centrales son el protagonista y el narrador. En ese caso, la *maqama* se representaría en forma de obra teatral, utilizando accesorios teatrales aunque fueran pocos.

Un análisis de los fundamentos interpretativos de la *maqama* retórica nos muestra otro detalle importante. El fundamento del relato en la *maqama* retórica resulta muy significativo cuando se lee la obra como si estuviera escrita para ser representada, a diferencia de lo que sucede con el análisis literario convencional, que suele considerar el aspecto narrativo de la *maqama* como algo marginal. El narrador o el intérprete, por medio de su voz o su forma de modular las palabras del texto, convierten el relato en una obra que vive y respira, pero para que su intervención logre ese objetivo, necesita el concurso activo del público. La participación de este último en los textos medievales de la Edad Media es, como ya se ha dicho, un enigma en el que sólo las hipótesis son posibles.

Hay que señalar también que, a pesar de que al-Ḥarizi afirma en la introducción de la obra que es un libro compuesto de cincuenta *maqamas* siguiendo con ello el modelo clásico de al-Ḥariri, el hecho que se trate de una obra escrita no impide que se puedan tomar en consideración los elementos interpretables que el texto esconde. Las huellas del arte de la interpretación y la narración que forman el fondo histórico de la *maqama* son, en la poesía cotidiana árabe y hebrea escrita en España durante la Edad Media, como los ecos del desierto árabe y sus camellos de la época preislámica. El análisis de la conexión entre la interpretación y la narración del libro escrito puede servir para iluminar aspectos inéditos de los textos y ofrecernos una nueva forma de lectura de los textos medievales, según hemos explicado en este artículo dedicado a la *maqama* retórica, basándonos en el contenido de una *maqama* hebrea retórica y clásica.

60. Cf. Hartnoll, 1967: 651.

BIBLIOGRAFÍA

- AL-DAHARI, Z., 1965, *Sefer ha-Musar*, Jerusalén.
- ALEXANDER-FRIZER, T., 1999, *Ma 'aše 'ahuḅ wa-ḥeši: ha-sipur ha-'ammami šel yehude Sēfarad*, Jerusalén - Ber Sheba.
- AL-ḤARIZI, Y., 1952, *Sefer Taḥkēmoni*, edición Y. Toporovsky, Tel-Aviv.
- BANHAM, M., 1995, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge.
- BEESTON, A. F., 1971, "The Genesis of the maqamat Genre", *Journal of Arabic Literature* II, pp. 1-12.
- 1990, "Al-Hamadani, Al-Hariri and the maqamat Genre", *The Cambridge History of Arabic Literature*, Cambridge, pp. 125-135.
- BELKIN, A., 2002, *Ha-purim še-pil: 'iyunim ba-ṭeatron ha-yehudi ha-'ammami*, Jerusalén.
- BEN-SIMJÓN, G., 1982, "Elementim teatronim bē-ḥaye ha-yom yom šel ha-qehila ha-yehudit bi-šfon afriqa", *Morešet yehude Sēfarad we-ha-mizraḥ: meḥqarim*, Jerusalén, págs. 339-345.
- BROCKELMANN, C., 1936, "Maqāma", *Encyclopaedia of Islam*, Vol. III, Leiden-London, pp. 161-164.
- DAVIES, S., 2005, "He Was the Best Teller in the World: Performing Medieval Welsh Narrative", *Performing Medieval Narrative*, Great Britain, pp. 15-26.
- DISHON, J., 1982, "Ha-sipur bē-sefer Taḥkēmoni lē-Yehuda Al-Ḥarizi", *Yeda 'am 21*, pp. 7-21.
- 2006, "Maḥbarot ha-biquaḥ bē-sefer Taḥkēmoni lē-Yehuda Al-Ḥarizi", *Bikoret u-faršanut* 39, pp. 73-95.
- DORON, A., 1989, *Todros Ha-Levi Abulafia: mešorer bē-ḥašar ha-melek*, Tel-Aviv.
- FRIDHABER, Z., 1982, "Ḥaye ha-maḥol bi-qhilot ha-yēhudim ha-sēfaradim bē-ha-spaklaria šel takanot ha-qehilot be-sifrut hašut", *Morešet yehude Sēfarad we-ha-mizraḥ: meḥqarim*, Jerusalén, pp. 347-353.
- HAMEEN-ANTTILA, J., 2002, *Maqama - A History of Genre*, Wiesbaden.
- HARTNOLL, P., 1967, *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, Oxford, London, New-York, 1967.
- HASSON, R., 2006, *Court Amusements: Games, Sport, Pleasures in Islamic Art*, The L.A. Mayer Museum for Islamic Art, Jerusalem.

- HAZAN, E., 2006, "Ha-omnam mešorere hašer we-šira hašranit?", *Bikoret u-faršanut* 39, pp. 9-15.
- HUSS, M., 1996, "Ha-magid ba-maqama ha-qlasit: li-bruro šel munah", *Tarbiz* 65, pp. 79-129.
- KAJAJ, Y., 2002, *Halikot Teman*, Jerusalén.
- KATZ, S., 1992, *Pituḥim pētuḥim wa-haturim: 'iyune meḥqar bi-yširat Šelomoh Ibn Gabirol*, Jerusalén.
- KLAR, B., 1939-1940, "Arba' šemot sefarim", *Qiryat sefer* 16, pp. 241-258.
- KRASANEY, A., 1998, *Ha-badḥan*, Ramat-Gan.
- LEVIN, I., 1980, *Me'il tašbeš* (tres volúmenes), Tel-Aviv.
- LOADES, D., 1986, *The Tudor Court*, Batsford.
- MARCUS, I. G., 1996, *Ritual of Childhood: Jewish Acculturation in Medieval Europe*, Yale.
- MAREE, A. R., 1995, *Hašpa 'at maqamot Al-Ḥariri 'al maḥbarot Tahkēmoni*, Ph. D. Thesis, Universidad Bar Ilan, Ramat-Gan.
- MOREH, S., 1992, *Live, Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*, Great Britain.
- 1997, "Tērumatam šel yēhude Sēfarad la-ṭeatron ba-'olam ha-muslemi lifne geruš Sefarad we-'aḥaraw", *Hebra we-tarbut: yēhude Sēfarad le-'aḥar ha-geruš*, Jerusalén, pp. 203-214.
- NAVARRO PEIRO, M. A., 2006, *Yehudá Ibn Sabbetay, La Ofrenda de Judá, Introducción, traducción y notas*, Granada.
- NICHOLSON, R. A., 1930, *A Literary History of the Arabs*, England.
- PAGIS, D., 1970, *Širat ha-ḥol we-torat ha-šir lē-rabi Mošeh ibn 'Ezra u-bne doro*, Jerusalén.
- 1976, *Ḥiduš u-masoret be-širat ha-ḥol: Sēfarad we-Italia*, Jerusalén.
- RATZABY, Y., 1942, "Ha-diwanim u-mē'asfehēm", *Yavne* III, pp. 136-152.
- 1974, *Yalquṭ ha-maqama ha-'ivrit*, Jerusalén.
- 1994, *Leqeṭ širim mi-tēqufat ha-zohar ha-sēfaradit*, Tel-Aviv.
- REICHERT, V. E., 1965-1973, "A Literary Analysis of the Tahkemoni", *The Tahkemoni of Judah Al-Harizi. An English Translation by V.E. Reichert* (dos volúmenes), Jerusalem, Vol. II, pp. 13-24.
- ROSEN-MOKED, T., 1985, *Le-'ezor šir: šir ha'ezor ha-'ivri bi-yme ha-benayim*, Haifa.
- ROSEN, T., 2003, *Unveiling Eve: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, Philadelphia.

- 2006, “Ha-’obyeqṭ ha-mēdaber: vikuah ben iš wē-iša ba-maqama šel al-Harizi”, *Biqoret u-faršanut* 39, pp. 97-124.
- SABAR, S., 2006, *Ma’agal ha-ḥayim*, Jerusalén.
- SÁENZ-BADILLOS, A. - TARGARONA BORRÁS, J., 1988, *Semu’el ha-Nagid: Poemas II En la corte de Granada; edición del texto hebreo, introducción, traducción y notas*, 1988, Córdoba.
- SCHEINDLIN, R. P., 1998, “La situación social y el mundo de valores de los poetas hebreos”, *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, pp. 53-69, Cuenca.
- SEGAL, D. S., 2001, *Judah Alharizi: The Book of Tahkemoni, Jewish Tales from Medieval Spain, Translated and Explicated by David Simha Segal*, London, Portland, Oregon.
- SEROUSSI, E., 1990, “Judeo-Spanish contrafacts and musical adaptations: the oral tradition”, *Assaph - A* 10, pp. 164-194.
- 2007, “Music in medieval Ibero-Jewish society”, *Hispania Judaica Bulletin* 5, pp. 5-67.
- STARKEY, D., 1991, *Henry VIII: A European Court in England*, Collins and Brown.
- VITZ, E. B.; FREEMAN, R. N.; LAWRENCE, M. (editoras), 2005, *Performing Medieval Narrative*, Great Britain.
- WACKS, D.A., 2007, *Framing Iberia: Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain*, Leiden - Boston.
- WEIS, Y., 1952, “Tarbut ḥaşranit we-šira ḥaşranit”, *Sefer ha-kinus ha’olami le-mada’e ha-yahadut*, Vol. I, Jerusalén, pp. 396-403.
- YARDEN, D., 1985, *Divan Semuel ha-Nagid: Ben Tehilim*, Jerusalén.
- YEFFET-REFAEL, R., (en prensa), “The Maqama: Between a Tale and a One-Man Show: In Search of Its Form of Performance”.
- ZWEIG, S., 1938, *Marie Antoinette*, Wien.