

LA MU'ĀRAḌA EN LA MUWAŠŠAḤA
«METAMORFOSIS» O «REENCANACIÓN» DE PERSONAJES
Mu'āraḍa in Muwaššaha
Metamorphosis or reincarnation of characters

MERCEDES ÁLVAREZ CASTREJÓN
Universidad Complutense de Madrid

BIBLID [1696-585X (2010) 59; 61-73]

Resumen: Este trabajo trata sobre el tema de la *mu'āraḍa* o «contrafactura» que es, por definición, la imitación del metro de un poema. Tradicionalmente se ha definido el concepto de *mu'āraḍa* como una imitación meramente formal. En estas líneas pondremos de relieve que el poema que imita mantiene además con su fuente conexiones de carácter «textual» y «temático» dando lugar a la llamada «inter-textualidad».

Abstract: This work deals about the *mu'āraḍa* that is, by definition, the imitation of the metre's poem. Traditionally has been defined the concept the *mu'āraḍa* like some formal imitation. In these lines we show the poem that imitates also presents «textual» and «thematic» connexions with its source.

Palabras clave: *mu'āraḍa*, imitación, *muwaššaha*, *xarja*.

Key words: *mu'āraḍa*, imitation, *muwaššaha*, *xarja*.

Recibido: 02/09/2010 **Aceptado:** 10/01/2011

INTRODUCCIÓN

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.¹

Tradicionalmente se ha definido el concepto de *mu'āraḍa* en la *muwaššaha* como una imitación meramente formal. Es decir, el poeta que imita adopta la estructura del modelo, su metro, su rima, su melodía y su *xarja*, y sobre esta base construye una nueva composición.² Si bien, así

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. Véase en esta línea Stern, 1947 y Fleischer, 1988.

mismo, existe además una conexión de carácter textual entre la fuente y su imitación, siendo habitual la repetición de palabras, la resonancia de frases, los paralelismos sintácticos, y el traspaso de motivos, imágenes y metáforas que tienen su origen en el modelo inicial.³

En estas líneas trataremos de mostrar que las nuevas versiones se adhieren, asimismo, al original desde un punto de vista temático. Es decir, el material primitivo es reelaborado adoptando un sentido distinto acorde con el nuevo contexto. En este proceso de adaptación utilizaron los poetas una serie de usos o técnicas. En este artículo centramos nuestra atención en una de ellas, la «transformación» de los personajes. Esta práctica es frecuente en el paso de un modelo secular a su correspondiente versión sacra. En efecto, los *payyēṭanim* que imitan modelos profanos adoptan en sus composiciones los personajes de carne y hueso del original y los sustituyen en la nueva versión por figuras sobrehumanas elevadas a la esfera de lo divino. Es decir, en el traspaso del modelo secular a su imitación litúrgica se produce una «metamorfosis» o «reencarnación» de los personajes. Entre las figuras de la composición sacra y secular existe —como se verá más adelante— cierta conexión ya sea fonética o semántica, pero la figura «reencarnada» adquiere en la nueva versión una dimensión espiritual esencialmente distinta del original.

A continuación presentamos dos grupos o «familias» de poemas que hacen uso de esta práctica o destreza. El primero está constituido por un poema amoroso de Yēhudah ha-Levi, *Ḥammah bē-‘ad rēqi‘a*, y una composición litúrgica de tipo *tokeḥah*, *‘im taḥpēši Ḥākamah*, obra de El‘azar ben Ḥalfon. El siguiente grupo lo forman un poema panegírico *Mi yittēneni kofer* y una composición litúrgica de tipo *muḥarraḳ*, *Mi yittēneni ‘eḥed*, pertenecientes ambas al poeta hispano-hebreo, Yēhudah ha-Levi. Más adelante, ofrecemos el texto hebreo de las distintas composiciones, acompañado de su correspondiente traducción al castellano y un comentario sucinto que resume su contenido.

Algunos investigadores han tildado la *mu‘āraḍa* de manera peyorativa como «plagio» o «robo», o la han calificado como una tarea sencilla que muestra falta de originalidad a la que sólo accedían los poetas menores

3. Véase Álvarez, 2001. En este trabajo se realiza un estudio detallado de doce grupos o «familias» de poemas estróficos de procedencia sefardí que comparten entre sí idéntico esquema estrófico.

incapaces de crear sus propios modelos.⁴ En nuestra opinión, la estrecha conexión que los poetas que imitaban mantenían con su fuente —a nivel formal, textual y temático— prueba que la *mu'āraḍa* no era una práctica ignominiosa que los poetas trataran de ocultar, sino por el contrario, un difícil reto que llenaba de orgullo al que lo superaba con éxito.⁵

1. PRIMER GRUPO O «FAMILIA» DE POEMAS

En la imitación litúrgica, el *toḳeḥah* de El'azar ben Ḥalfon, *'im taḥpēši* se denomina al alma, la destinataria del poema, *Ḥāḳamah* «espíritu sabio», evocando así desde el punto de vista fonético el nombre de la amada del modelo secular obra de Yēhudah ha-Levi, *Ḥammah* «Sol». El nombre de las dos heroínas se menciona de forma destacada al inicio de ambas composiciones, si bien, en la nueva versión sacra la figura secular es «culturizada» y convertida en símbolo del Intelecto humano.

Modelo secular

Ḥammah *bē-'aḏ rēqī'a ṣammah 'or leḥēyeḳ gēlī*
¡Sol!, a través del firmamento del velo, muestra la luz de tu mejilla [v.1]

Imitación litúrgica

'im taḥpēši ḥāḳamah ḥoḳmah diršī wē-ša'ālī
¡Oh, sabio espíritu!, si ansías la sabiduría busca y pide [v.1]

Modelo secular: Ḥammah bē-'aḏ rēqī'a

Es un poema amoroso perteneciente a Yēhudah ha-Levi.⁶ Cuenta en su estructura con cinco estrofas precedidas de *maṭla* o preludio inicial. Cada una de las mudanzas consta de tres versos, y todas las vueltas tienen dos. 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 - ; y la rima avanza como sigue: ab/cb. de/de/de//ab/cb. fg/fg/fg//ab/cb, etc.

Contenido

4. Véase en esta línea Hartmann, 1857: 227-228 y 145.

5. En esta dirección, véase Stern, 1974: 45-59 y Rosen-Moked, 1985: 65-79.

6. Ed. en Brody, 1894-1930: II, 324-5.

Es un poema amoroso secular elaborado en forma de monólogo dramático. El que habla es el poeta para dirigirse a la amada a la que apoda metafóricamente *Hammah* «Sol» (vv. 1,5). La estructura «simple» del poema, que presenta como único tema el amor, contribuye a crear una atmósfera de unidad, si bien son múltiples las situaciones que se recogen a lo largo del mismo, como los reproches (vv. 8-9), las promesas (v. 6), las preguntas (v. 13) y los juramentos (v. 11).

A lo largo del texto son abundantes los motivos característicos de la poesía amorosa secular. Las imágenes del área de la «luz», del «jardín» y las «joyas» se utilizan para describir la belleza de la amada (vv. 13,17,22), las imágenes del campo del «fuego», la «guerra» y las «armas» sirven para describir su crueldad (vv. 9, 15,16), y la «prisión», la «servidumbre» y la «enfermedad» simbolizan el sufrimiento del amante vejado (v. 2).

En el prelude 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 pide acercarse a ella; él, no obstante, se consuela con su recuerdo y promete que nunca la olvidará (v. 6). Más adelante se describe el carácter contradictorio de la amada, siguiendo las convenciones del *gazel*: 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). A continuación se detalla su apariencia física mediante la «oposición de contrarios»: en su mejilla se mezclan la luz y la tiniebla, y se explica el prodigio a través de la «hipérbole fantástica», pues cuando Dios la creó aproximó el Oriente al Poniente (v. 18).

La última estrofa es una paráfrasis del tema central de la *xarja*. En estas líneas alcanza la composición la cima de sensualidad y erotismo: el poeta hace ver a su amada que el collar que la adorna impide a sus admiradores que puedan acercarse para besarla (vv. 21-23). En el verso final un narrador presenta a un nuevo personaje, el mirto de Sarón, quien personificado recita la cancioncilla árabe del final (v. 25): «deja los collares de tu cuello, puesto que te perjudican las joyas: tú eres la joya, y ésta es toda mi cuita».

Imitación litúrgica: 'im taḥpēši Ḥākamah

Es un poema litúrgico de tipo *tokeḥah*, perteneciente al poeta El'azar ben Ḥalfon,⁷ firmado con el acróstico 'E-l-'a. La *muwaššaha* se nos ha transmitido de forma fragmentaria y sólo se conserva completa la primera estrofa, precedida del preludio inicial. Las mudanzas de todas las estrofas constan de tres versos y las vueltas de dos. Cada verso se divide en dos hemistiquios de desigual longitud, siendo el primero más largo que el segundo. El esquema métrico se amolda al siguiente patrón: - - v - v - - - - / - - v - v -; y la rima sigue el siguiente esquema: ab/cb. de/de/de//ab/cb, etc.

Contenido

El poema, perteneciente al género de la admonición o *tokeḥah*, está formulado en estilo directo a modo de discurso didáctico dirigido al alma para mostrarle el buen camino por el que ha de marchar. A lo largo del texto son frecuentes los encabalgamientos donde las unidades de sentido rebasan las barreras métricas, creando un ritmo rápido y una atmósfera emotiva llena de autenticidad.

En el trasfondo del poema subyacen las ideas filosóficas de corte neoplatónico que imperaron en la Edad Media sobre el origen divino del alma. Se la recomienda instruirse en la ley de Dios y obrar con prudencia (v. 2), despertar del sueño de la ignorancia en el que está inmersa y no dejarse seducir por las inclinaciones de la carne para no hundirse en la existencia material baja e indigna (v. 4), a fin de que al morir el cuerpo pueda regresar a la fuente divina de que procede.

Más adelante, el poeta insta al alma a servir a Dios con amor y temor, y a ascender por la escala de la sabiduría hasta elevarse a los círculos sublimes de donde procede identificados con el «paraíso» (vv. 6-7). Allí podrá contemplar a Dios (v. 3) y vivir dichosa junto a las «almas puras» o «ángeles» (v. 5). En los versos finales se menciona el temor ante la muerte por el terrible juicio que la sigue (vv. 8-9).

7. Ed. en Scheiber, 1954: 186.

Transformación de los personajes

El *payyētan* sustituye el personaje de carne y hueso del original por otra figura sobrehumana elevada a la esfera de lo divino. Entre los personajes sacro y secular existe cierta conexión fonética, pero la figura reencarnada adquiere en la nueva versión una dimensión espiritual esencialmente distinta del original. En las líneas siguientes presentamos las dos primeras estrofas del modelo secular y su imitación litúrgica, acompañadas de su correspondiente versión al castellano.

Modelo secular

חמה בעד רקיע צמה / אור לחנה גלי
כי בחזות הדרה תפדי / עבד אסיר חלי.

אם הזמן למנעה חשב / ויצפנה כמן
הא לה בתוף לכבי מושב / איתו ונאמן.
עת אלפדה בחבלי מחשב / מה יעשה זמן ?
אם אשפחה דמותה, חמה, / אשפח מחוללי !
את אחלי ואת מקמדי / מה לזמן ולי ?
חמה בעד רקיע צמה / אור לחנה

¡Sol!,⁸ a través del firmamento del velo,⁹ muestra la luz de tu mejilla,
pues al ver tu esplendor liberas al siervo prisionero del mal.¹⁰

Aunque planea el destino retenerte y guardarte como maná,¹¹
¡aquí, dentro de mi corazón tienes morada firme y segura!¹²
5 Al tomarte con las sogas del pensamiento, ¿qué puede hacer el destino?
¡Sol!, si olvido tu imagen, ¡olvide al que me engendró!¹³
Eres tú mi anhelo, mi delicia, ¿qué tengo yo con el destino?

8. Apodo de la amada que iguala en esplendor al sol.

9. La luz de la mejilla de la amada se esconde tras el velo, como la luz del sol se oculta tras el firmamento.

10. «Prisionero del mal» o «enfermo de amor».

11. «Guardarte como maná»: es decir, como un objeto de gran valor, según Ex 16,33.

12. «Morada firme»: el recuerdo de la amada está siempre presente en el corazón del poeta, cf. Nu 24,21.

13. «Al que me engendró», Dios, al que olvida el pecador según De 32,18.

Imitación litúrgica

אם תתקציי תקמה תקמה / דרשי ושאלי
 דת אל ומדברו למדי / מוסר ותשקלי

לראות פני אדונך עורי / מנוס ותאנה
 מגור ומקבליו סורי / אל טוב ותקנה
 עם מלאכי זבול תגורי / בקרית ואתנה
 על מעלה כבודה רמה / תשבי ותעלי
 ובאהבה ויראה עבדי / האל ונתלי

5

¡Oh sabio espíritu!,¹⁴ si ansías la sabiduría busca y pide
 la ley de Dios, aprende de su palabra el consejo y se prudente.

Para ver el rostro de tu Señor despierta del sueño,¹⁵ y de los placeres
 del cuerpo y sus vanidades apártate al bien y la esperanza.

5 Con los ángeles del cielo habita en alianza y hermandad,
 en la sublime escala de la gloria mantente y sube;
 sirve a Dios con amor y temor,¹⁶ y aguarda.

SEGUNDO GRUPO O «FAMILIA» DE POEMAS

El poema secular que sirve de modelo está dedicado a un personaje llamado David, que debió ostentar el cargo de *dayyan* «juez» según se desprende de la *xarja* romance que lo culmina. En efecto, la tesitura lúdica final describe la figura de *ad-dayyan*, patronímico cuyo sentido etimológico está relacionado con el área semántica de la justicia y el derecho. Yēhudah ha-Levi adoptó la figura profana del *dayyan* y la sacralizó en el *piyyut* posterior para representar la imagen del Juez divino Todopoderoso al que se teme por la dureza de sus castigos. A Él dirige su plegaria implorando el favor divino, su compasión y su perdón en el día terrible del juicio que se avecina.

14. «Sabio espíritu» lit. «sabia», alude al alma superior humana cuyo principal atributo es la sabiduría.

15. «Despierta del sueño»: hemos corregido *manos* «refugio» en *mi-num* «del sueño», siguiendo la lectura del ms. Kaufman n° 147.

16. «Sirve a Dios...»: cf. Sal 2,11.

Modelo secular

*Ben sidi beni, el querer es tanto beni
dexa al-zemani, kon filio ben al-Dayyani*

¡Ven, mi señor, ven! ¡el amor es un gran bien!
¡afloja, oh destino, con el hijo de Ibn *al-Dayyan*! [vv.26-27]

Imitación litúrgica

ul-'aṭ nēhenī ḥa-dīn wē-'al tarši'enī
¡se benigno conmigo en *el juicio*!, ¡no me condenes! [v.12]

Modelo secular: Mi yittēneni kofer

Es un poema panegírico perteneciente a Yēhudah ha-Levi.¹⁷ Se trata de una *muwaššaḥa* «completa» de cinco estrofas. En las mudanzas de todas las estrofas hay tres versos, y en las vueltas y el preludio, dos. Todos los versos se dividen en dos miembros, el segundo más largo que el primero. El patrón métrico del poema responde al siguiente esquema: - - v - - / - - v - - - - ; y la rima avanza como sigue: aa/aa. bc/bc/bc// aa/aa. de/de/de//aa/aa, etc.

Contenido

Es un poema de alabanza de estructura «compuesta». Las tres primeras estrofas recogen la obertura erótica, más adelante se extiende el panegírico, y la última estrofa se identifica con la «unidad final» que introduce la *xarja*.

Siguiendo las convenciones propias de los poemas de amor se describe la «belleza» del amigo mediante figuras del área de las «piedras preciosas» (v. 5). Las expresiones de «ausencia» (hebr. *nēdod*) se reiteran a lo largo del texto para reflejar la soledad del poeta apartado del amado. Especial desarrollo adquieren las imágenes del llanto que se describe hiperbólicamente mediante figuras tomadas del área del «agua» y el «mar» (vv. 13,16,17).

El poeta recuerda desde la desdicha y la soledad del momento presente el pasado feliz de antaño, cuando vivía en compañía del amado (vv. 3-5). El intenso amor les mantenía unidos, y nada se interponía entre ellos (vv.

17. Ed. en Brody, 1894-1930: 89.

6-7). Pero una fuerza superior, el destino cruel, obligó a los amantes contra su voluntad a separarse (vv. 11-12). El poeta expresa muy vivamente el dolor que sintió al tener que alejarse de la morada del amigo, y aunque tiene el corazón maltrecho no le hace a aquel responsable de su aflicción, pues de encontrarle seguro que le haría regresar (vv. 8-10). En su vagar por tierras extrañas el poeta dolido llora desconsoladamente, hasta el punto de que el mar Rojo es un erial frente al mar de su llanto, y las lágrimas que vierten sus ojos le impiden la visión (vv. 13-16). Su aflicción y su soledad extrema, le hacen temer que se anegue en el mar de su llanto y que no haya nadie para salvarle (v. 17).

El poeta trata de hallar consuelo en la figura de David, por quien siente un profundo respeto y una gran admiración. A él le dedica sus elogios a fin de dar a conocer ante todos su nombre (vv. 18-19). La presencia del *nadiḥ* infunde valor al poeta que compone un poema de queja contra el hostil destino, para denunciar públicamente las engañosas artimañas que éste usa para hacerle errar (vv. 20-22). La fuerza expresiva de sus palabras, su carga emotiva y el efecto de sorpresa que producen, hacen que en este punto alcance la composición su cima de dramatismo.

En la última estrofa se introduce un nuevo personaje para recitar la cancioncilla romance del final. La paloma,¹⁸ personificada bajo la imagen de bella cantora, tras escuchar el canto del poeta, expresa aleccionada sus inquietudes de que el hostil destino la aparte de su amado (vv. 23-24): «¡ven, mi señor, ven! ¡el amor es un gran bien!, ¡afloja, oh destino, con el hijo de Ibn al-Dayyan!».

Imitación litúrgica: Mi yittēneni 'eḇed

Es un poema litúrgico de tipo *muḥarraḳ* perteneciente a Yēhudah ha-Levi, sellado con el acróstico *Y-h-u-d-h*. Tiene en su estructura cinco estrofas precedidas de un prelude inicial. Las mudanzas de todas las estrofas constan de tres versos, y las vueltas, de dos. Todos los versos del poema se dividen mediante rima interna en dos miembros de desigual longitud, el primero más corto que el segundo. El metro de la composición sigue el siguiente esquema: - - v - - / - - v - - - - -. La rima se ajusta al siguiente patrón: aa. bc/bc/bc//aa. de/de/de//aa, etc.

18. Esta figura resulta muy querida para Yēhudah ha-levi, especialmente en sus *muwaššahāt* litúrgicas donde pasa a simbolizar la imagen de Israel en el exilio.

*Contenido*¹⁹

Es un poema de carácter universal exento de motivos específicos pertenecientes al mundo cultural judío. Está elaborado al modo de los «poemas penitenciales» que describen la experiencia íntima y personal del creyente que se dirige a Dios a través de la oración. A lo largo del poema se marca la oposición extrema que existe entre el hombre, débil y pecador, y Dios que todo lo puede. Para exaltar su grandeza le canta el poeta un himno de loa y alabanza: Él es el Creador, el que conoce los pensamientos y determina las obras (vv. 3-5), sus designios son irreversibles sin que nadie pueda cambiarlos o modificarlos (vv. 6-7). El que habla, en cambio, se describe a sí mismo como un hombre pecador al que sus aflicciones han apartado de los caminos de Dios (vv. 9-10), y que ha sido débil desde su mocedad para cumplir la voluntad de El (v. 13).

El miedo al castigo que merece le hace temblar, pues sabe que no puede esperar nada bueno (vv. 14,18). Reconoce su culpa y su debilidad, pero suplica al juez divino que no le condene (v. 12), que no le abandone a sus escasas fuerzas en el tiempo de su vejez (vv. 16-17), que cure sus enfermedades y de remedio a su dolor (vv. 15-25). El poeta arrepentido de sus muchas faltas desea la corrección de Dios y le pide que le muestre sus caminos de rectitud y verdad (v. 11), que disponga su corazón para servirle, y purifique su mente para que pueda conocerle. Herido y magullado por sus muchos delitos (v. 20), se encuentra solo y no puede ver la luz de su Creador (vv. 21-22). Le pide que atienda a su plegaria y le responda, que le halle cuando le invoque que vuelva junto a él, que no oculte su rostro, pues su silencio es una aflicción demasiado dura de sobrellevar (vv. 23-27).

En el texto se crean dos climas opuestos, por una parte, la imagen de Dios como juez, el temor al terrible castigo, y la súplica desesperada del que se sabe culpable le dan un carácter lúgubre y tenebroso. Pero la actitud del poeta ante Dios que, a pesar del miedo, da constantes muestras de cariño y afecto, hace que el trasfondo del poema sea tierno y peculiar.

Reelaboración de los personajes

El poema secular está dedicado a un personaje llamado David, que debió ostentar el cargo de *dayyan* «juez» según se desprende de la *xarja* romance que

19. El comentario en Levin - Sáenz Badillos, 1992: 53-55.

lo culmina. Yēhudah ha-Levi adoptó la figura profana del *dayyan* y la sacralizó en su *piyyuṭ* para representar la imagen del Juez divino Todopoderoso. A continuación ofrecemos las estrofas correspondientes de ambas versiones y su versión en castellano, para poner de relieve dicho paralelismo.

Modelo secular

יונה תקנו / בין הקדס בי תתבונן
עת שיר אשנן / או על זמני אַתאונן
קולה תחנן / אלי קעלמה תתרונון 25

באן סידי באני / אלקרדש תנתבאן
דשת אלזמאן / בן כלוד בן אלדיאן

25 La paloma que anida entre los arrayanes me atiende cuando recito mi poema o me quejo de mi destino.
Dirige su voz hacia mí cual doncella que canta:
*Ben sidi beni, el querer es tanto beni,
Dexa alzemani, kon filio ben ad-Dayyani.*²⁰

Imitación litúrgica

המו קרבי / להיות קרובים אליה,
אולם עצבי / ירחקום מעליה,
יטו נתיבי / מעל נתיב מעגליה,
יה, למדני / באמתה הדרכיכני,
ולאט נחני / בדין, ואל תרשיני! 10

10 Conmuévense mis entrañas por estar cerca de Ti, aunque de ti las aparten mis pesares.
Desviáronse mis sendas del trazo de tus caminos.
¡Enséñame, oh Señor!, ¡con tu verdad condúceme!,
¡se benigno conmigo en el juicio!, ¡no me condenes!²¹

20. La traducción castellana en Sáenz-Badillos - Targarona: 1990.

21. La versión castellana en Levin - Sáenz-Badillos, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMBLADH, K., 1992-93, «Ma Laḍḍa Lī Sharbu R-Rāhi. An Arabic *Muwashshah* and its Hebrew *Mu'āraqāt*», *Orientalia Suecana* 31.32, pp. 5-16.
- ÁLVAREZ, M., 2001, *La Mu'āraḍa en la Muwwaššaha*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- , 2002-03, «La *mu'āraḍa* en la *muwwaššaha*: definición del concepto», *Anuari de Filologia. Estudis Hebreus i Arameus. Homenatge al Dr. Jaime Vándor*, XXIV-XXV. Secció E., Número 11, pp. 19-42.
- , 2008, «La Reelaboración sacra de *xarajāt* profanas», *MEAH* (Sección Hebreo) 57, pp. 15-32.
- BENABU, I. - YAHALOM, Y., 1986, «The Importance of the Geniza Manuscripts for the Text of the Hispanoromance *Kharja*», *Romance Philology* 40, pp. 139-158.
- BRODY, H., 1894-1930, *Dīwān des Abu-l-Ḥasan Jehuda ha-Levi*, Berlin (Reimpresión 1971. England: Gregg International Publishers).
- CORRIENTE, F., - SÁENZ-BADILLOS, A., (eds.), 1991, *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe, Hebrea y sus paralelos romances*. (Madrid, diciembre de 1989), Madrid: Facultad de Filología. Universidad Complutense. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe.
- , 1996, «Apostillas a las *xarajāt* árabes en *muwaššahāt* hebreas», *Romania Arabica* 70, pp. 281-298.
- FLEISCHER, E., 1976, «S. M. Stern, Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies, (biqoret '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/Brill, Leiden: Akadémiai Kiadó, pp. 137-153.
- HARTMANN, M., 1857, *Das Muwassah. Das arabische Strophengedicht. Eine Studie der Geschichte und der Dichter einer der Hauptformen der arabischen Verskunst mit Formenlisten, Versmassen, und Namenregister* (Reimpresión: Amsterdam: APA-Philo Press 1981).
- LEVIN, I. - SÁENZ-BADILLOS, A., 1992, *Si me olvido de ti Jerusalén... Cantos de las sinagogas de Al-Andalus. Edición del texto, introducción, traducción y notas*, Córdoba: El Almendro.
- PADVAH, V., 1986, «Šayyad ho šayyad: Gilui ḥadaš min ha-Gēnizah», *Mehqare Yērušalaim ba-sifrut ha-'ibrit* 9, pp. 323-341.
- ROSEN-MOKED, T., 1985, *Lē-'ezor šir. 'Al širat ha-'ezor ha-'ibrit bi-yeme ha-bēnayim*, Haifa: Haifa University Press.

- , 1971, «Kos ha āleh: šir 'ezor ḥadaš lē -Yēhudah ha-Levi», *Ha-sifrut* 3, pp. 150-156.
- , 1983, «Lē-toldot mišpaḥah 'aḥat šel šire-'ezor», *Tarbiz* 52, pp. 523-528.
- SÁENZ-BADILLOS, Á. - TARGARONA, J., 1990, *Poetas hebreos de al-Andalus (siglos X-XIII). Antología*, Córdoba: El Almendro.
- SCHEIBER, A., 1954, «Šērid me-dīwān El'azar ha-kohen», *Sinai* 35, 183-186.
- ŞEMAḤ, D., 1983, «Šēne šire-'ezor 'ibriyim 'im 'otah siyyomet 'āraḇit», *Tarbiz* 51/52, pp. 611-619.
- STERN, S. M., 1947, «Ḥiquye muwaššahāt 'āraḇiyim bē-širat Sēfarad ha-'ibrit», *Tarbiz* 18, pp. 166-186.
- , 1974, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, L. P. Harvey (ed.), Oxford: Clarendon Press.
- YAHALOM, Y., 1980, «Poetry and Society in Egypt: an Examination Based on the Secular Verse of Judah ha-Levi» (en hebr.), *Zion* 45.4, pp. 286-298.
- , 1991a, «The *Kharja* in the Context of its *Muwaššahs*», *Studies on the Muwaššah and the Kharja*, A. Jones - R. Hitchcock (eds.), Oxford, pp. 27-36.
- , 1991b, «The Context of Hebrew Imitations of *Muwaššahāt* in Egypt», en F. Corriente - Á. Sáenz-Badillos (eds.), *Poesía Estrófica*, Madrid, pp. 357-366.