

## LAS MUWAŠŠAHAS DE IBN SADDIQ

G. DEL OLMO LETE

El poeta judeo-español Yosef ibn Saddiq (o Yosef ben Sadoq ben Saddiq; en árabe Abu Omar Yusuf ibn Siddiq<sup>1</sup>) desarrolló su actividad en época especialmente delicada de la vida de Al-Andalus (1075?-1149). La invasión y dominio almorávide (+/- 1056-1147), que puso fin a los 'reinos de taifas', que tanto esplendor proporcionaron a las letras andalusíes, sobre todo la taifa sevillana, así como la subsiguiente invasión y dominio almohade (+/- 1121-1269), crearon una situación socio-política ardua, pero por ello mismo apta para espolear la creación artística y literaria, pasados los primeros momentos de crisis. Los rudos bereberes dominadores, heraldos de cierta intransigencia religiosa, no resultaban en principio los mejores promotores ni los más adecuados destinatarios de una expresión tradicionalmente plena de sensualidad y simbolismo heterodoxo. Pero una vez asentados en el poder, supieron atraerse a la gente de letras y ésta fue lo suficientemente sagaz como para acomodarse a las nuevas circunstancias.<sup>2</sup>

---

1. Sobre esta cuestión del nombre cf. T. Alsina Trias - G. del Olmo Lete, *El diwán de Yosef ibn Saddiq* (en prensa). Otra tradición le llama Yosef ben Ya'aqob ibn Saddiq (en árabe Abu 'Amer/'Omar ben Ya'aqob ibn Saddiq); cf. K. Heger, *Die bisher veröffentlichten Ĥarġas und ihre Deutungen*. Tübingen 1960, p. 55; J.M. Solá-Solé, *Corpus de poesía mozárabe (Las ĥarġas andalusíes)*. Barcelona 1973, p. 48.

2. Para la actividad literaria durante el período almorávide-almohade en Al-Andalus cf. A. González Palencia, *Historia de la Literatura arábigo-española*. Madrid 1945, pp. 175ss; E. Terés Sádaba, en F.M. Pareja, *Islamología*. Madrid 1952-1954, pp. 992-997;

En este contexto la vida cultural de la comunidad judía sufrió inevitablemente serias dificultades y algunos de sus más eximios representantes hubieron de exiliarse. En su conjunto, sin embargo, se acomodó también a las nuevas circunstancias y consiguió sus mejores cotas de creación.<sup>1</sup>

Entre ellas se encuentra la obra de Yosef ibn Šaddiq, dayyán de Córdoba durante los últimos once años de su vida (1138-1149), experto reconocido en *halaḡah*, filósofo autor del *Sefer 'Olam ha-qatan* y eximio poeta.<sup>2</sup> Aquí nos vamos a ocupar de esta faceta de su actividad, que desgraciadamente no ha tenido en la historia de la literatura hebrea medieval el reconocimiento que le corresponde, debido sin duda al hecho lamentable de haber llegado hasta nosotros sólo una parte muy exigua de su producción.<sup>3</sup> Y aun de ésta una porción sólo es conocida desde hace poco, descubierta entre los fragmentos manuscritos de la *geniza'* del Cairo.

Ibn Šaddiq practicó de hecho todos los géneros y formas de la poesía hebrea, tanto sagrada como profana.<sup>4</sup> Dentro de ésta sobresalen sus poemas amorosos y panegíricos, compuestos según las pautas tópicas de la poesía árabe (*šir*), centradas en la descripción/exaltación simbólica de la persona amada, el canto al vino embriagador y el elogio desmedido de los amigos y mecenas.<sup>5</sup> Contenido que

S.M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*. Oxford 1974, pp. 66, 100ss; L.F. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry and Old Spanish Love Songs: The Muwashshah and its Kharja*. New York 1976, p. 130.

1. Cf. E. Ashtor, *The Jews of Moslem Spain*, vol. 2/3. Philadelphia 1979/1986, pp. 190ss.

2. Cf. A. Altmann, "Zaddiq, Joseph ben Jacob ibn", en *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1974, t. 16, col. 911-913; Y. David, *Širé Yosef ibn Šaddiq*. New York-Jerusalem 1982, pp. 9ss.; Alsina-Del Olmo, *El diwán*, a.l.

3. Cf. a este respecto, entre otras historias de la literatura hebrea, M. Waxman, *A History of the Jewish Literature*, vol.1. New York 1960, pp. 332-333 (no se estudia su obra poética).

4. Cf. Alsina-Del Olmo, *El diwán*, a.l.

5. Cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 42ss., 125, 158ss. (Ibn Šana' al-Mulk; el texto también en Heger, *Harḡas*, pp. 182ss.); Compton, *Andalusian Lyrical poetry*, pp. 45ss., 59ss.; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 21ss. Para nuestro estudio nos basamos fundamentalmente en estos cuatro autores. No me ha sido, en cambio, posible tener en cuenta la obra de T. Rozen-Moqed, *Lē-'ezor šir. 'āl širat ha-'ezor ha-'ibrit bi-yeme-ha-benayim*, Haifa 1985.

se traspasa íntegro a la nueva forma lírica, que se origina y aclimata definitivamente por aquella época en Al-Andalus: el muwaššah (hb. šir 'ezor), género en el que sobresaldrá nuestro poeta. De hecho, de los treinta y seis poemas que se nos han conservado de Ibn Šaddiq, veintiuno son muwaššahas.<sup>1</sup> Precisamente sobre éstas vamos a centrar nuestra atención.

Estilísticamente las composiciones de Ibn Šaddiq siguen las pautas del género árabe, como puede apreciarse por el elenco de metáforas y símbolos, similar al que nos ofrece la colección de muwaššahas andalusíes transmitidas por Ibn Sana' al-Mulk en su *Dār al-Tirāz*.<sup>2</sup> el amado es la 'gacela/corzo',<sup>3</sup> por cuyo amor se da el alma en rescate/prenda;<sup>4</sup> el poeta se demora<sup>5</sup> en la pormenorizada contemplación y descripción de su belleza: la exaltación estética del rostro se desborda al alcanzar la descripción de los ojos y

1. Cf. Alsina-Del Olmo, *El diwán*, a.l. Las colecciones citadas en la nota precedente ignoran varias de ellas.

2. Cf. E.García Gómez, "Estudio del *Dār aṭ-Ṭirāz*", *Al-Andalus* 27 (1962)28-104. La obra de Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, es en realidad la versión y comentario del tratado de Ibn Sana' al-Mulk. En sus capítulos 3 y 4 analiza y sistematiza el elenco de 'temas y motivos' desarrollados en las muwaššahas, así como el 'stock' de sus metáforas y símbolos. También Stern y Sola-Solé siguen de cerca el tratado-antología de Ibn Sana' al-Mulk.

3. La ambigüedad 'homo-heterosexual' del símbolo es constante y reconocida ya desde antiguo; cf. Heger, *Ḥarǧas*, p. 167, n. 13; Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 67, 84, 88, 91; Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, p. 143; R.Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid 1973, p. 60; J. Stetkevych, "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of animal nomenclature in Early Arabic Poetry", *JNES* 45 (1986) 89-124.

4. El tema es constante en Ibn Šaddiq (cf. n.º VII, 9; XV, 27), unido a la noción bíblica de 'redención'. El poeta árabe llega hasta ofrecer la vida del propio padre en rescate, lo que para el hebreo resulta totalmente inadmisibile; cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 28, 60 62s.

5. Cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, p. 67; Sola-Solé, *Corpus*, p. 23. La 'descripción/exaltación de la amada' es un tema de toda poesía lírica. En Oriente, en concreto, está testimoniado desde la época sumeria. Para la tradición cananea al respecto puede verse G. del Olmo Lete, *Mitos y Leyendas de Canaán*. Madrid 1981, p. 51.

mejillas, hirientes como espadas o dardos o mortíferos áspides; de la boca, cuya refrescante saliva se espera poder sorber;<sup>1</sup> de los dientes, hileras de perlas. La encendida pasión que acompaña a esta exaltación simbólica suele desplegarse en una situación de rechazo y separación que quita el sueño al amante, perenne errante del sueño, y hace brotar incesantes y amargas lágrimas. El llanto es de hecho la bebida que sorbe natural y habitualmente el despreciado amante; el agua de sus lágrimas brota arrastrando la sangre de su corazón y aviva, en vez de apagar, el fuego que le devora.<sup>2</sup> En esta situación sólo el vino es alivio de su desgracia, cuyas excelencias y brillo rutilante se cantan también en el contexto de la exaltación festiva y gozosa de una fiesta entre amigos.<sup>3</sup> Estos, en los poemas de elogio, son exaltados sin medida y el tema de su incompatibilidad y superioridad es inevitable entonces.<sup>4</sup> Todo este exaltado simbolismo encuentra su referente más normal en el reino de la naturaleza: mar, astros (sol, luna y estrellas), flores de toda especie, amén de los animales-símbolo propios del género (gacela, corzo, ciervo, paloma, etc.), constituyen el marco simbólico de un universo significativo intenso y estereotipado al mismo tiempo.

El poeta hebreo añade al mismo el acervo de su propia tradición simbólica, la bíblica, en la que se encuentran ya muchos de

1. Cf. los poemas nº XII, 11s; XIII, 17; XV, 14 de Ibn Saddiq. El motivo es propio de la *muwaššaha* árabe; cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 16, 28, 33, 73; Sola-Solé, *Corpus*, p. 115; Heger, *Harğas*, 79.

2. Cf. los poemas nº VII, 16, 24; VIII, 7; XII, 1s., 16ss.; XV, 3, 9 de Ibn Saddiq; Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, p. 53; Heger, *Harğas*, p. 115; Sola-Solé, *Corpus*, p. 23.

3. Cf. los poemas nº III, 1; VI, 1ss.; VII, 6 de Ibn Saddiq. El motivo del vino (*hamriyya*) es tópico en la lírica árabe; cf. Sola-Solé, *Corpus*, p. 24.

4. Cf. los poemas nº I, 21ss.; II, 9ss.; III, 14ss.; IV, 3ss., 25; VI, 11ss.; VII, 4ss.; VIII, 12ss.; IX, 11ss.; X, 2ss.; XIII, 8ss.; XIV, 17ss.; XXXII, 10 de Ibn Saddiq. Corresponde al tema árabe del *madih*. En Ibn Saddiq es, en cambio, menos aparente el motivo del 'espía' y del 'censor' (ar. *raqīb*), aunque no falta el del 'enemigo' o 'contrincante'; cf. el poema nº II, 2; VII, 1; XV, 1, 4, 12; XVI, 20; XXVI, 20, XXVI, 8; XXVII, 1; XXXV, 2 (?); Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 69s., 90s.; Heger, *Harğas*, p. 117, 123, 150; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 23s.; Menéndez Pidal, *Poesía árabe*, p. 57.

estos elementos literarios y que él acomoda al nuevo marco significativo. La poesía de Ibn Šaddiq resulta de hecho un empedrado de citas y reminiscencias bíblicas (remez), como es típico de toda la hebreá medieval.<sup>1</sup> Un elemento importante que la distingue de la árabe, y que apreciaremos igualmente en nuestro autor, es la referencia al pasado histórico del pueblo hebreo, referencia escasa en la poesía árabe, si prescindimos del arcaico recurso al 'campamento abandonado',<sup>2</sup> como rememoración de la vida en el desierto en la época preislámica y heredada de su lírica.

En realidad esta lírica medieval, árabe y hebrea, se presenta en gran manera como un inmanente ejercicio de lenguaje, de combinatoria simbólica, al margen de todo referente concreto, a modo de taracea de símbolos en la que las líneas de significación se fuerzan y distorsionan hasta el límite extremo de perder casi todo 'sentido', originando una especie de espejismo alucinante que se sostiene por sí mismo. Se produce así una estética cuyo análisis y sistematización debe partir del estudio detallado de cada pieza poética en cuanto nueva 'variación' combinatoria, dentro de un elenco de elementos formales y simbólicos ya fijo. Su mejor convalidación es la lectura inteligente, que conoce de antemano el sentido de los mismos y puede percibir la originalidad y eficacia simbólica de la nueva construcción.<sup>3</sup> Ninguna crítica externa puede suplir esta percepción empírica del texto en sí mismo.

No es nuestro intento ejercitarnos ahora en el análisis estilístico de estos elementos estéticos de la obra poética de Ibn Šaddiq. Pretendemos sólo fijar la atención en dos aspectos, uno formal y otro semántico, que resultan significativos de la adaptación que los poetas hebreos hicieron de una forma lírica, la muwaššaha tomada de la poética árabe con su organización formal y simbólica propia. El primero se refiere a la estructura y función de la *ḡarḡa* en las muwaššahas hebreas frente a su modelo árabe, del

---

1. Cf. D. Pagis, *Change and Tradition in the Secular Poetry: Spain and Italy* (heb.). Jerusalem 1976, pp. 51ss.

2. Cf. a este respecto los poemas n.º XVIII, 2; XXVII, 10; XXXIII, 10, de Ibn Šaddiq. Alguna reminiscencia 'histórica' se aprecia en las muwaššahas árabes de elogio a un personaje del que puede mencionarse alguna hazaña. Pero ésto poco tiene que ver con la 'conciencia' histórica que manifiesta la Biblia Hebrea.

3. Cf. Sola-Solé, *Corpus*, pp. 22s.; L. Giffen, *Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre*. New York 1971.

que sin duda deriva. El segundo considera el sentido 'nacional' e histórico de alguna de esas composiciones, aparentemente de género amoroso, en las que tenemos el 'salto' temático, típico de esta literatura,<sup>1</sup> que permite introducir al 'pueblo' como su referente bajo un simbolismo de honda raigambre bíblica: la relación esponsalicia entre Yahweh e Israel.

\* \* \* \* \*

De las 21 muwaššahas que se nos han conservado de Ibn Saddiq, 9 tienen ħarġa no hebrea: 7 reproducen un texto en árabe vulgar y 2 en romance mozárabe. El resto posee ħarġa en hebreo. Este elemento no puede faltar en tal composición y designa simplemente, del punto de vista de su estructura, el último qufl ('ezor) de la última estrofa (bayit).<sup>2</sup> El hecho de que normalmente deba aquélla estar redactada en lengua vulgar, árabe o mozárabe, ha inducido a algunos autores a no considerar ħarġas las escritas en lengua clásica, homogénea con el resto de la composición, que en esto se distingue básicamente del 'zejel'. Pero ello es inexacto, como se desprende del análisis del género trazado por Ibn Sana' al-Mulk<sup>3</sup> y del uso de los poetas árabes posteriores que utilizaron este tipo de poema estrófico. Aquel autor señala dos casos (cuando se menciona la persona elogiada o se usó un lenguaje amoroso muy subido) en que está legitimado el uso de la lengua clásica, casos que se extenderán luego por analogía hasta predominar en las épocas tardías del gé-

---

1. Cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 10, 45, 49, 54, 78, 81, 102s.; Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 32, 35s., 56s.; Heger, *Ĥarġas*, pp. 45s., 47ss.; R. Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*. Madrid 1968, pp. 92ss. (no en los amatorios).

2. Sobre el problema de la nomenclatura cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 13ss., 167s., 207ss.; Sola-Solé, *Corpus*, p. 10. Aquí seguimos la corriente entre los autores hebreos, introducida entre paréntesis. Adviértase, con todo, la inexactitud que supone Y. David, *Širé*, pp. 87ss., al considerar 'carentes' de ħarġa las muwaššahas que no la tienen sēfardit o 'āraḃit (por error se dice 'ibrit).

3. Cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 33, 37s., 39, Heger, *Ĥarġas*, p. 186 (texto de Ibn Sana' al-Mulk), y la crítica de M. Hartmann, *Das arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššah*. Weimar 1896/1897, p. 249.

nero y de su imitación.<sup>1</sup> Estas ya no serían auténticas muwaššaĥas para Ibn Sana' al-Mulk, aunque formalmente lo sean. Lo que sí puede faltar, en cambio, es el maṭla' (madrik), produciéndose entonces el muwaššaĥ aqra', 'calvo' (qalaĥ).

Ibn Šaddiq, maestro en la adaptación del género al hebreo y viviendo en la época de su apogeo, se atuvo estrictamente a su estructura formal y compuso muwaššaĥas con ĥarĥas en árabe vulgar, mozárabe y hebreo. Conocido es, por lo demás, el hecho de que este género, peculiar en su forma, en su contenido no difiere de la clásica poesía árabe (šir) y desarrolla sus diversos temas.<sup>2</sup> En esta misma línea nuestro autor compuso muwaššaĥas de elogio (8), de tema amoroso (5) y de contenido religioso-sacro (8).

Prescindiendo del aspecto temático, vamos a fijarnos en las características formales relativas a la estructura lingüística de la ĥarĥa, para apreciar hasta qué punto se transformó el género y hasta qué punto mantuvo sus convenciones.

Al asumir ĥarĥas vernáculas, algunas clásicas y comunes a varios poetas, árabes y hebreos,<sup>3</sup> reconoce Ibn Šaddiq lo fundamental que es este elemento en la elaboración y estructura de la muwaššaĥa. Las que tienen ĥarĥa en lengua vernácula pertenecen por de pronto a los dos primeros y principales de los tipos temáticos mentados: poemas de alabanza (5) y amorosos (4). Es claro, por otra parte, que para sus muwaššaĥas religiosas no disponía de ĥarĥas vernáculas adecuadas (!), ni siquiera 'acomodables',<sup>4</sup> teniendo en cuenta la peculiar ortodoxia judía y su temática normal, que gira en torno a la situación de la diáspora hebrea y la esperanza de restauración. Difícilmente sus 'herejes opresores' le podían proporcionar modelos poéticos que le sirvieran de base para 'construir' una muwaššaĥa religiosa, teniendo en cuenta que ésa es la función de la ĥarĥa, según Ibn Sana' al-Mulk. No consta, por otra parte, que existiera una lírica popular vernácula hebrea, pues

1. Sobre este problema de la imitación de las muwaššaĥas (ar. mu'arada) cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 45ss., 129, 171ss.; id., "Ĥiqquye muwaššaĥot 'arabiym bé-širat Šəfarad ha-'ibrit", *Tarbiz* 18 (1946-1947) 166-186.

2. Cf. supra p.18, n.5.

3. Cf. los poemas n.º 7 y 12 de Ibn Šaddiq; su uso de la ĥarĥa en este caso, común a Yehudá ĥa-Leví y Todros Abul'afia, no es recogido por Stern (pp. 139-141) ni por Sola-Solé (pp. 245-250).

4. Como era el caso de la poesía religiosa árabe; cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 81ss.

las lenguas de uso entre los judíos de la España medieval eran el árabe y el mozárabe; el hebreo era sólo lengua literaria y del culto. Por tanto, sus *ḥarḡas* hebreas son todas de su propia elaboración y, como veremos, resultan perfectamente integradas en la *muwaššaha*, como un todo, impecable del punto de vista formal. Nosotros nos vamos a fijar en las características funcionales de éstas y demás *ḥarḡas*, dejando de lado las cuestiones de metro y rima (interna y final).<sup>1</sup> Ibn Sana' al-Mulk señala como propio de la *ḥarḡa* su carácter de 'cita', introducida por un verbo de 'decir' en el *bayt* ('anaf) último, que trata de soldarla con la composición previa, con la que no manifiesta una conexión temática clara. Aparece puesta normalmente en boca de una muchacha.<sup>2</sup> Teniendo en cuenta estas características, analizaremos las diversas *muwaššahas* de Ibn Šaddiq, repartidas en los tres grupos más arriba mencionados.

#### Muwaššahas sacras:

XVII: cuatro estrofas (3 + 2) con *madrīḡ*. La *ḥarḡa* incluye en sí misma una cita puesta en boca (*qol*) del alma/esclava y limitada al final de su segunda línea. La cita es una expresión litúrgica ("¡Alabad al Creador de todas las almas!"), equivalente a una cita bíblica.<sup>3</sup>

---

1. Sobre el particular cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 18-32, 167ss.; Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 3ss., 106ss., 118s.; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 11ss., 337-343; David, *Širé*, pp. 87-89; R. Menéndez Pidal, *España, eslabón* pp. 87ss. Un estudio detallado de las rimas de los poemas de Ibn Šaddiq lo ofrece T. Alsina i Trias, *Diwán poético de Yosef ibn Šaddiq*. Memoria de Licenciatura 1984 (Universidad de Barcelona), pp. 248ss.; J.B. Latham, "New Light on the Scansion of an Old Andalusian *Muwaššaha*", *JSS* 27(1982) 612-75.

2. Cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 36ss.; Heger, *Ḥarḡas*, pp. 48s., 187 (texto de Ibn Sana' al-Mulk); Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 6s., 49, 77ss., 83ss., 94s.

3. Cf. Jer 10, 16; 51, 19; Sal 150, 6, y los salmos aleluyáticos en general.

XXI: cuatro estrofas (3 + 1) sin *madriġ*. En este caso no hay cita directa, pero la misma *ĥarġa*, que tiene una sola línea,<sup>1</sup> incluye un verbo impersonal de decir (*mĕhalĕlim*) con un complemento que corresponde a una cita bíblica ("Alabamos al que hizo las grandes luminarias").<sup>2</sup>

XXII: cuatro (?) estrofas (3 + 2) con *madriġ*, indicada su repetición, anómalamente sólo de su segunda línea, después de cada estrofa, a modo de 'estribillo' (*pizmon*), conforme al uso de la entonación de las *muwaššaĥas*, precisado esta vez en el manuscrito y dado por supuesto normalmente.<sup>3</sup> Lamentablemente el texto es fragmentario y no poseemos una *ĥarġa* clara.<sup>4</sup> Es posible que esta *muwaššaĥa* tuviera alguna estrofa más.

XXIII: cuatro estrofas (3 + 2) con *madriġ*. De nuevo la *ĥarġa* incluye ella misma, con los correspondientes verbos impersonales de decir (*'amar* y *'omĕru*), dos citas bíblicas ("¡Venid y subamos al monte de Yahweh!/¡Magníficamente ha obrado con ellos Yahweh!").<sup>5</sup> También en este caso el manuscrito indica el estribillo por su primera palabra, pero no después de la *ĥarġa*.

XXIV: cinco estrofas (3 + 2) con *madriġ*. La estrofa última aparece en su integridad como cita, tomada en realidad de varios lugares bíblicos combinados y puesta en boca de Dios; un verbo de

---

1. Sobre la estructura interna de la *ĥarġa* cf. supra p.24, n.1; y más en concreto sobre las 'líneas' de la *ĥarġa* Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 19ss., 167ss.

2. Cf. Gen 1, 16; Sal 136, 7.

3. Cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 16s., 208, n. 3; Menéndez Pidal, *Poesía árabe*, pp. 17ss. En este caso el 'estribillo' o segunda línea del *madriġ* es una cita bíblica también; cf. Gen 32, 11. En todo caso, es claro que la *muwaššaĥa* estaba destinada a la recitación 'coral'.

4. El último 'ezor podría estar relacionado con Sal 111, 9; 119, 160. Pero el hecho de que se señale a continuación la repetición del *pizmon* indica que tal 'ezor no es la *ĥarġa*. La composición tiene un marcado aspecto 'zejelesco'; cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 52ss., 167ss., 188; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 11ss.

5. Cf. Miq 4, 2; Sal 126, 2.

'decir' (tiqra') en el 'ezor precedente la introduce. La *ḥarṣa* se integra en aquella por encabalgamiento ("y excelso/en el consejo") y no se presenta como unidad independiente. Se compone asimismo de elementos bíblicos e incluye una cita interna, pronunciada por el propio Dios interlocutor (wa-'e'ēnek) ("Yo soy el creador de la Osa, del Orión y de las Pléyades. A mi morada haré volver a los corazones, y vivirán, y te responderé: ¡levántate y resplandece!").<sup>1</sup>

XXV: cuatro estrofas (3 + 1) con *madriḳ* de una sola línea (f. n<sup>o</sup> XXI). La *ḥarṣa* se configura toda ella como una cita, introducida por el verbo correspondiente (qera') en el 'anaf precedente. Está puesta en boca de Dios y reproduce pasajes bíblicos o 'palabras divinas' ("El que te levantó te respondió cuando le escuchaste y Dios se compadeció de tí").<sup>2</sup>

XXVI: cuatro estrofas (3 + 2) con *madriḳ*, alternantes (Dios/alma). La peculiaridad de esta *muwaššaha* es que la segunda línea del *madriḳ* se repite como segunda línea a su vez de cada 'ezor, incluida la *ḥarṣa*. En sí proviene de una cita bíblica doble combinada. En consecuencia, aquélla queda desmembrada sintácticamente: su primera línea forma unidad con el 'anaf precedente en boca del 'alma', mientras la segunda la pronuncia 'Dios', pero sin verbo introductorio ("Levántate y alégrate como la primera de las naciones").<sup>3</sup> Tenemos así, a pesar de la preservación del aspecto formal estrófico, una mezcla de funciones estructurales: el *madriḳ* extiende la suya de 'estribillo', entrando a formar parcialmente parte de cada 'ezor, y usurpa a la *ḥarṣa* su carácter de elemento 'singular' e independiente. O bien se puede entender esto a la inversa. En todo caso nos hallamos ante una *muwaššaha* sui generis, que ha sufrido una profunda transformación estructural y que la aleja del sentido originario del género.

XXVII: tres (?) estrofas (3 + 2) con *madriḳ*. El texto es incompleto, pero por lo conservado se aprecia una estructura similar a la de la anterior *muwaššaha* con repetición en cada 'ezor de la

---

1. Cf. Job 9, 9; Is 60, 1.

2. Cf. Is 30, 19; Am 7, 3, 6.

3. Cf. Cant 2, 10; Jer 31, 6.

segunda línea del madriġ ("Rey de Israel y su Redentor").<sup>1</sup> Es de suponer que la ħarġa tuviera la misma estructura.

Dejando aparte las dos incompletas (n.º XXII y XXVII), en las demás muwaššaĥas sacras de Ibn Saddiq se aprecia el carácter de 'cita' de sus ħarġas, introducidas por un verbo o expresión de 'decir' en cinco casos (n.º XVII, XXI, XXIII, XXIV, XXV) y asindéticamente en uno (n.º XXVI). Tales 'citas' están tomadas, como es de suponer, de la Biblia, que viene a cumplir así la función de cuerpo 'popular' de poesía del pueblo judío; el hecho de que se 'cite', nos indica que no se trata de mero remez. No se ha mantenido, sin embargo, el peculiar sujeto femenino como su pronunciador, como es normal en la muwaššaĥa clásica, fuera de un caso en que habla el 'alma-esclava' (n.º XVII); en los restantes quien las pronuncia es Dios o la comunidad. No se puede perder de vista a este respecto que los interlocutores normales de las palabras bíblicas son Dios y el pueblo.

Pero la adaptación/transformación de la ħarġa ha ido aun más lejos. En dos casos se ha reproducido la segunda línea del madriġ en el 'ezor y la ħarġa, perdiendo ésta su singularidad (n.º XXVI y XXVII), y una vez se ha producido encabalgamiento en la última estrofa entre 'anaf y ħarġa, lo que supone la pérdida de independencia de ésta como realidad poética (n.º XXIV). El género, pues, en manos del poeta hebreo ha sufrido una profunda transformación, al ser adaptado a un peculiar ámbito de expresión ideológica: la liturgia judía, que le ha hecho perder alguna de sus más claras características funcionales por lo que a la ħarġa se refiere. Estamos en pleno proceso de imitación acomodadora: se mantiene la estructura prosódica (metro, rima y unidad estrófica), pero se diluyen los aspectos típicamente profanos y culturales del género (citas de versos vernáculos, interlocutor femenino, salto temático). Como sucederá tantas veces en nuestro ámbito cultural, nos hallamos ante la utilización 'a lo divino' de un género profano. El poeta lo dominaba suficientemente como para poder acomodarlo a su nueva funcionalidad.<sup>2</sup> Las muwaššaĥas sacras de Ibn Saddiq son la expresión del triunfo de una forma poética y de su concomitante desdoblamiento y transformación.

---

1. Cf. Is 44, 6.

2. Cf. supra p.23, n.1, a propósito de la utilización e 'imitación' religiosa del género.

**Muwaššahaş profanas con ħarġa vernácula:**

I: cinco estrofas (3 + 2) con *madriġ*. La ħarġa en árabe vulgar se halla puesta en boca de la 'corza' ('ofra), que 'responde' ('a-nġtaġ), en el 'anaf precedente.<sup>1</sup> Tenemos, pues, una exacta estructura de *muwaššaha* clásica al respecto, en la que aparece a la vez el normal salto 'temático' del marco inicial 'amoroso' al desarrollo 'panegírico', para volver a reaparecer el tema amoroso en la ħarġa.

II: cinco estrofas (3 +1) sin *madriġ*, es decir, *muwaššaha* 'calva'. La ħarġa árabe está puesta en boca del 'alma' de la amada por medio de un verso de 'decir' (*wa-ta'āneh, qol natġnah*), en el 'anaf precedente.<sup>2</sup> Se queja de la ruptura de la alianza que su amante ha llevado a cabo. También en este caso tenemos el salto temático.

III: cuatro estrofas (3 + 2) con *madriġ*. La 'cita' alcanza en este caso a la segunda parte del último 'anaf y a ella se une la ħarġa árabe, que en realidad es una glosa del sentido de aquélla, o al revés.<sup>3</sup> La cláusula de introducción supone un sujeto indefinido ('imġeru) y es pronunciada por el propio poeta. De nuevo tenemos salto temático de amor/vino a panegírico.

VII: cinco estrofas (3 + 2) con *madriġ*. La ħarġa mozárabe está puesta, en su 'anaf, en boca de la 'corza' ('ofrah), que grita (*qa-rġ'ah*).<sup>4</sup> Es respuesta a otra cita previa, a la que comenta (*ġalah*

1. Cf. H. Brody, *Diwan R. Yehudá ha-Leví*. Berlin 1894-1930, n.º 123.

2. El Ms. Silveyra, del Jewish Theological Seminary of America (Mc. 8386, 30a), difiere del texto ofrecido por el Ms. de la *geniza* T-S 275/12; cf. David, *Širé*, p. 90.

3. Está tomada del poeta Ibn al-Labbāna; cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 38, 96.

4. Fue usada también por Yehudá ha-Leví y Todros Abul'afia (cf. supra n. 25); cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 119, 140-141; Heger, *Ĥarġas*, pp. 83-86; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 247-254; Menéndez Pidal, *España, eslabón*, pp. 114s. Nosotros seguimos básicamente la versión que propone F. Cantera, "Versos españoles en las *muwaššahaş* hispanohebreas", *Sefarad* 9 (1949) 219. No obstante, la variante que ofrece el texto de Ibn Šaddiq (*lġbyb*) frente al de

dodek), como en el caso precedente. Los temas de amor y elogio se 'entrelazan' a lo largo de toda la composición.

VIII: cinco estrofas (4/2 + 2) sin madriḳ, 'calva'. La ḥarḡa árabe es puesta en su 'anaf en boca (šalēḥah...mafḡia') de un emisorio de la 'Sabiduría'.<sup>1</sup> Este tipo de sujetos abstractos de la ḥarḡa es también clásico en el género, como dice expresamente Ibn Sana' al-Mulk y se comprueba en las composiciones de los autores árabes.<sup>2</sup> El inicio de la muwaššaha ofrece un leve marco amatorio-báquico como introducción al panegírico.

XI: cinco estrofas (3 + 1) con madriḳ. El texto ofrece en este caso la repetición de la línea del madriḳ (estribillo) después de cada 'ezor, pero no después de la ḥarḡa; dato que no se explicita normalmente en los manuscritos.<sup>3</sup> La ḥarḡa árabe no aparece en este caso como 'cita', puesta en boca de alguien, y se une asindéticamente al 'anaf. En su sentido aparece como una glosa suya y así se la puede ver dependiente del predicado que lo introduce (katub).<sup>4</sup> Es, de todas las maneras, un caso un tanto excepcional. El tema amatorio de ésta y sucesivas muwaššahas excluye el 'salto' temático apreciado en las de tema laudatorio.

XII: seis estrofas (3 + 1) sin madriḳ, 'calva'. Su ḥarḡa mozárabe está puesta en boca de la 'doncella' ('almah...tišša' bē-qol) dentro del último 'anaf, cuyo hemistiquio final es ya una cita

---

Yehudá ha-Leví (llḥbyb) y el de Todros Abul'afia (lḡryb) autorizaría la versión: "...el ḥabib está enfermo...", en exacta correspondencia con el 'anaf precedente (ḥalah dodek), con encabalgamiento entre versos.

1. Cf. Stern, "Ḥiqquye muwaššahot 'āraḡiyim bē-širat Šēfarad ha-'iqrit", *Tarbiz* 18 (1946-1947) 168.

2. Cf. supra p.24, n.2.

3. Cf. supra p.25, n.3.

4. La ḥarḡa es una variación casi literal de la famosa sentencia rimada del autor árabe R. al-Antakī: "Esquivar las caricias es preferible al contacto". En uno de los manuscritos de esta poesía (T-S NS 92/26) aparece otro verso en árabe aljamiado añadido a la ḥarḡa; cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, p. 120: "the separation of the locks (=woman) is sweeter than the union of the soft beard (=man)"; David, *Širé*, p. 44. 90.

("¡No me puedo contener!"),<sup>1</sup> expresión de un estado de ánimo que traduce la *ḥarḡa*. En la misma se dirige aquélla a su 'madre', reproduciendo una situación literaria frecuente y tónica en la *muwaššaha* clásica.<sup>2</sup>

XIV: seis estrofas (4 + 1/2) con rima interna alternante y *madrik*. La *ḥarḡa* árabe se supone en el 'anaf puesta en boca de la 'amante' (*ḥošḡah*),<sup>3</sup> aunque no se explicita con un verbo de 'decir', sino que se emplea una metáfora (*ta'ir...lě-šahḡah*).<sup>4</sup>

XV: cinco estrofas (5 + 2) con múltiple rima interna y *madrik*. La *ḥarḡa* árabe aparece puesta en el último 'anaf en boca de la 'cierva' (*ya'ālah*), que 'grita' (*tiqra' bē-šepher qol wē-teḡiq ma'āneh*),<sup>5</sup> de acuerdo, por consiguiente con la estructura clásica del género en la literatura árabe.

Como puede apreciarse, las nueve *muwaššahas* con *ḥarḡa* vernácula, árabe o mozárabe, compuestas por Ibn Šaddiq, se atienen a las más clásicas características del género. Se mantiene en todas ellas el carácter de 'cita' de la *ḥarḡa*, puesta en boca de la 'doncella/amante' o sujeto femenino, con excepción de la n.º III (sujeto indefinido, en boca del poeta) y n.º VIII, en la que habla la 'Sabiduría', lo que representa, no obstante, una variante admitida en el mismo género árabe. El caso más excepcional al respecto lo representa la n.º XI, como vimos, donde la *ḥarḡa* es unida asindéticamente al 'anaf sin predicado introductorio explícito; pero su mismo carácter lingüístico diferenciado (árabe vulgar) y su dependencia del predicado *katuḡ* preservan el carácter de 'cita'. Se aprecia igualmente de manera constante el formalismo del 'salto' temático y la utilización del marco 'amatorio' en los poemas de 'panegírico'.

Ibn Šaddiq manifiesta, pues, en la composición de este grupo de *muwaššahas* con *ḥarḡa* vernácula una clara conciencia y un claro

1. Cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 120, 144-145; Heger, *Ḥarḡas*, pp. 95-96; Sola-Solé, *Corpus*, pp. 251-253.

2. Cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, pp. 87ss.; Menéndez Pidal, *España, eslabón*, pp. 111, 12ss.

3. Cf. M. Schmelzer, *Yiḡhaq ibn 'Ezra, Širim*. New York 1981, p. 153.

4. Cf. *infra* p.35, n.1.

5. Cf. Schmelzer, *Yiḡhaq ibn 'Ezra*, p. 153.

dominio de la estructura formal del género y de la función que en el mismo cumple esta última.

**Muwaššahas profanas con ħarġa hebrea:**

IV: tres estrofas (3 + 2) con *madrīġ*. La ħarġa está puesta en boca de la 'Sabiduría' (*ħoġmah ta'ānehu le'mor*), como en la n.º VIII. La cláusula de 'decir' se introduce parcialmente en la misma ħarġa, lo que supone la ruptura de su unidad como 'cita', aunque en realidad lo es de la Biblia: "Tu eres mi corona, que te alzaste para instaurar desde antiguo mi territorio y mi diáspora hacer regresar".<sup>1</sup>

V: cinco estrofas (3 + 2) con *madrīġ*. No tenemos 'cita' de ningún tipo. La ħarġa se integra en su 'anaf como en cualquier otro bayit. Se aprecia una 'inclusión' temática (amorosa) y verbal (*šahar*) entre ħarġa y *madrīġ*, en el que se menciona 'el son del canto de la doncella' (*qol širé ha-na'rah*). No obstante, también en este caso la ħarġa es una 'cita' bíblica: "La aurora salió a su encuentro, Aldebarán con sus hijos, y la preciosa lámpara iluminó por delante de ella".<sup>2</sup>

VI: cinco estrofas (3 + 2) sin *madrīġ*. De nuevo no aparece la 'cita' ni el consiguiente sujeto que la pronuncie, así como tampoco el predicado que la introduzca. La ħarġa, como en el caso anterior, está integrada en su 'anaf como cualquier otro 'ezor. En su segunda parte resulta una cita bíblica: "Ensalce Dios el nombre de Salomón más que tu nombre".<sup>3</sup> En esta *muwaššaha* se aprecia el clásico 'salto' temático de lo báquico a lo laudatorio.

XIII: tres estrofas (3 + 2) con *madrīġ*. Tampoco tenemos aquí 'cita' y la ħarġa se integra igualmente en su 'anaf. El carácter de citación bíblica de la ħarġa es más impreciso en este caso: "Quien anhele saciarse con el néctar de tu dulzura no precisará ser un profeta de Dios. Sábete que mi vida está en los hilos de tu saliva y sé buena (conmigo)".<sup>4</sup>

---

1. Cf. Jue 5, 7.

2. Cf. Job 38, 32; Ex 25, 37.

3. Cf. 1 Re 1, 47.

4. Cf. Sal 132, 13; Dt 12, 20...; 1 Re 22, 7; supra p.20, n.1.

Es manifiesta la diferencia que ofrece este grupo frente a los anteriores por lo que se refiere a la función de la *ḥarḡa*, que sólo una vez aparece como 'cita', en boca de la 'Sabiduría' (nº IV). En este grupo de *muwaššaḥas* profanas sin *ḥarḡa* vernácula Ibn Šaddiq se encuentra sin 'corpus' literario al que acudir: no hay en el Medievo una lírica popular hebrea, o mejor, en hebreo; la lengua 'vernácula' de los judíos era el árabe vulgar o el mozárabe, o bien ambas.<sup>1</sup> En el caso de las *muwaššaḥas* sacras había, como vimos, un 'corpus' de donde tomar la *ḥarḡa*: la lírica 'sacra' de la Biblia, que se puede considerar como 'popular' en Israel, mientras en el caso de las profanas ésta es sólo utilizada por 'alusión' (remez), como cliché lingüístico o acervo de frases hechas de una lengua literaria y no viva, no como 'cita' que defina estructuralmente la *muwaššaḥa*.

\* \* \* \* \*

Según la distribución propuesta por Yonah David, los poemas nº XIV, XV y XVI del diwán de Ibn Šaddiq pertenecen al género 'amatorio' (*širé ḥešeḡ*, en árabe *ḡazzal*). Se trata de dos *muwaššaḥas* y un poema en rima *mibrāḥat* en estado fragmentario.<sup>2</sup>

Por su forma el poema nº XIV es un ejemplo claro y clásico del género. Posee seis estrofas (4 + 1/2) y *ḥarḡa* árabe, como vimos más arriba.<sup>3</sup>

¡Duro es el andar errante y la cárcel de la enfermedad  
de amor!; Y no tengo hermano dispuesto a redimirme!

¡Responde grácil corza a mis ojos suplicantes,  
que desde la inquietud de la separación y la consunción  
esperan hallar un camino  
y dejan correr y fluir como un río las lágrimas!

¡Tal vez ordene el Señor una paga por mi labor  
y la gacela asustadiza haga volver a mi tienda!

---

1. Este bilingüismo es la base de la intervención judía en las traducciones de la 'escuela toledana'; cf. Menéndez Pidal, España, eslabón, pp. 39, 161; J.M. Millás Vallicrosa, Estudios sobre la historia de la ciencia española. Madrid 1949, pp. 349ss.

2. Cf. sobre el particular Y. Bacon, *Peraqim bē-hitpattēḡut ha-mišqal šel ha-širah ha-ivrit*. Jerusalem 1968, pp. 24s.

3. Cf. supra p.30. El modelo métrico no resulta claro.

¿Quién se va a ocupar de mí y me responderá  
dónde padece mi corzo y acampa?

En pos de él erraré abrumada y afligida  
y con dolor gritaré hasta ver el rostro  
del amado que se demora. Y entonces mi Creador  
un mensajero de gracia me envió, que a mi respuesta respondió:

"En medio del jardín de las delicias se deleita, en las  
| moradas  
íntimas del Padre de las multitudes. Cuando venga en  
| carro  
poderoso, todos los príncipes temblarán y las estrellas  
luminosas en sus moradas se ocultarán.

El lucero se sorprenderá y el Orión hacia la Osa, perdido  
el aliento, se inclinará al ver cómo tú eres ensalzada".

¡Es la maravilla de los mancebos, camino veraz, cofrecillo  
de plata lleno de bondades, caña y mirra silvestre!

En el corazón de los amigos tiene él nido como el de un  
| gorrión,

por eso sus siervos no quieren la libertad.

Día tras día aparece más excelso, da a beber en cáliz  
vino resinado y a chorros de su cántaro

la semilla noble, rubicunda y graciosa.

Sus palabras son orvallo, su paladar, miel y maná.

Sin jactancia se muestra justo y es fiel

a la alianza de amor, incluso en tiempos difíciles.

Su inteligencia ilumina a quienes le aman. Es para mí  
su rostro el amanecer del alba y un collar de aderezo.

Hálito de vida infundió a la amante

que besa en la noche la manzana de su mejilla

y abraza el fruto de su pecho,

a la que el hálito de gracia suscita la sonrisa:

"¡Oh Señor! ¡Oh Dios! ¿Qué me hiciste  
al juntar la manzana con el membrillo?".

La primera estrofa plantea la situación: la amante se halla abandonada y llorosa al sentirse alejada (en el exilio) y anhelando encontrar su camino (de vuelta), tal y como lo preanunciaba ya el

madriḳ con lenguaje amatorio tópico (prisión/redención). Su 'ezor representa un grito de esperanza en la ayuda divina para salir de tal situación, haciendo volver a su 'amado' (antes la 'corza', ahora la 'gacela')<sup>1</sup> al que se dirigía su demanda anterior. Quién sea éste no se explicita, inmersos como estamos en la simbología tópica de la poesía amorosa. A su búsqueda apasionada y desorientada (segundo 'anaf) responde (segundo 'ezor) la palabra divina (tercer bayit): está en el Edén y su venida tendrá una repercusión cósmico-histórica que supondrá su restauración. Entramos ahora en una simbología escatológica y decididamente el 'amado' se configura como la 'salvación' de su amada. Se canta (cuarto y quinto bayit) su prestancia, generosidad, fidelidad, que le aseguran el amor de su 'amante'. Aunque lejano, se hace presente por su 'palabra' vivificadora y mantiene su fidelidad a pesar de las apariencias difíciles. En la 'noche' se une a él su 'amante' (sexto 'anaf), que a su contacto prorrumpe regocijada y asombrada en una expresión de maravilla ante el misterio de tal unión (ḥarḃa).

Este desarrollo simbólico, perfectamente inteligible como expresión retórica de la relación amorosa según el módulo tópico del género, nos autoriza, sobre todo a partir del tercer bayit, a ver aquí una alusión figurada al Israel abandonado en el exilio y suspirando por la venida de su 'amante/salvador', el Mesías. Tendríamos así un caso más del 'salto' temático, peculiar de este género,<sup>2</sup> del encuadre amoroso (primer y segundo bayit) al sentido político-religioso (bayit tercero, cuarto y quizá quinto), para volver de nuevo a aquél (bayit quinto (?) y sexto).

El 'anaf de esta última carece aparentemente de la característica básica que define su función: no presenta predicado de introducción de cita, ni sujeto/cantor femenino de la ḥarḃa, a no ser que se tenga en cuenta el general del poema en el que 'habla' la 'amada'. El predicado estaría entonces implícito. El sentido de aquella es, con todo, oscuro y su conexión con el 'anaf precedente manifiesta el normal 'decalage'. Este estado de cosas se acentúa con la lectura ša'ir, 'joven, mancebo', que supone el texto del código Silveyra y que reproducen Schmelzer y Y. David.<sup>3</sup> Tal designación, atribuida al 'amante', no es imposible dentro del contexto temático amoroso en absoluto, pero resulta extemporánea en nuestro

---

1. No se debe buscar correspondencia estricta entre el sexo del animal-símbolo y el de la persona aludida; cf. supra p.19, n.3

2. Cf. supra p.22, n.1.

3. Cf. Y. David, Širé, p. 50.

poema. Todas estas dificultades se alivian notablemente si aceptamos la lectura del texto de la *geniza*, hoy perdido, y que reproduce Schirmann:<sup>1</sup> *ta'ir*, 'suscita, despierta (a la sonrisa)'. Esta expresión equivaldría a la cláusula introductoria con claro sujeto femenino, desapareciendo la dificultad inducida por la mención del 'mancebo'; adviértase, por otro lado, la clara 'inclusión' *ruah/ruah* que enmarca a este 'anaf.

La *ḥarḡa* dice en árabe: *ya rab ya-llah maḡa ḥalaqta li ḡami' 'al-tufah ma' 'al-safarḡal*. Su sentido simbólico se nos escapa, pero verosímilmente en el ámbito amoroso dice relación a la diferencia de los amantes, figurados en los dos frutos que no 'ligan' fácilmente y que representan la dificultad de la relación amorosa y, en el caso de la interpretación religiosa, la dificultad del destino de Israel entregado al amor y fidelidad a un Dios tan benévolo como exigente. De esta manera la *ḥarḡa*, última y primera en la génesis de la *muwaššaha*,<sup>2</sup> se vería 'traducida' en el *madriḡ*: duro amor/esperada redención. Tendríamos así un canto de esperanza bajo el manto de una queja de enamorada con el pueblo como último referente, no una mera pasión personal.<sup>3</sup> El eco de las 'sionidas' del contemporáneo y amigo Yehudá ha-Leví resuena claro,<sup>4</sup> como en general el de la esperanza imperecedera del Israel histórico.

El poema nº XV, una nueva *muwaššaha*, tiene una estructura formal más compleja: cinco estrofas (4 + 2) con líneas de rima múltiple interna y *madriḡ* de líneas desiguales. Su *ḥarḡa* está redactada en árabe vulgar como la precedente.<sup>5</sup> Dice así:

---

1. Cf. H. Schirmann, *Širim ḥādašim min ha-gēnizah*. Jerusalem 1966, pp. 341-342.

2. Cf. Compton, *Andalusian Lyrical Poetry*, p 6; Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, pp. 33ss. (texto de Ibn Sana' al-Mulk).

3. A imitación de las poesías *madḡ al-nabī*; cf. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry* pp. 86s.

4. Cf. J.M. Millás Vallicrosa, *Poesía sagrada hebraicoespañola*. Madrid 1948, pp. 101ss.

5. Cf. supra p.30, n.3.

¿Cuándo será compañeros míos? ¡Libradme del poder del de  
 | mirada torba,  
 que prolonga mi horror y mi cautiverio!

El manantial de mis lágrimas saca fuera la sangre de mi  
 | corazón  
 y revela el secreto de mi pecho a mis adversarios.  
 Y en compañía de mis enemigos todos mis instantes consumo.  
 Si el gozo me arrebataron, ¿cómo hallaré la paz?  
 Ceñiré los bordes de mi manto, enfermo como estoy por mi  
 | señor;  
 descenderé por mor de mi corzo a la ceniza.

Dentro de mis entrañas un fuego mis riñones devora.  
 Más pobre es mi fortuna que el peso de mis suspiros  
 y a causa del insomnio se prolongaron mis noches.  
 Aceptad mi mano, contrincantes míos,  
 y a mi morada haced regresar a mi pichón. Que me bese  
 (y) extraiga yo de su boca mi miel, mi nardo y mi mirra.

Desde el momento en que cayó mi pie en el lazo de sus amores,  
 sublime y maravilloso es mi mal, más que (todos) los males  
 y no hallo en los libros receta de curación.  
 Con gritos de parturienta a la nigromante (dice) mi voz:  
 "Hazme un presagio y consulta por mí a los espíritus  
 a ver si hay para mi llaga remedio o bálsamo".

"¡Despacio, mi Señor y dueño de toda criatura!  
 ¡Apártate de mí, calmado en tu ira!  
 ¿Pues cómo vienes a juzgarme y arremetes como contra un  
 | enemigo,  
 mientras mi orgullo se abaja y me fallan las fuerzas?  
 No hay en mi esperanza arrogancia. Los ardores de mi torrente  
 | y la sangre de mis ojos  
 son el cobijo de mi pasión".

"Yo seré la redención de la cierva que sufre agravio  
 y besando la mano del ciervo se somete.  
 Cuando transgrediendo la ley su alianza altere,  
 gritará con dulce voz que consiga favorable respuesta:  
 'Muéstrate generoso y sé tierno conmigo. Une ambas cosas  
 y repara mi infidelidad, ¡oh mi Defensor!".

El tema y los motivos del primer bayit son los clásicos de la descripción del dolor de la amada abandonada y apartada de su amante ('señor' y 'corzo'), causado por un entorno hostil y opuesto al mismo. Situación que se prolonga en la segunda, completada con una propuesta de tregua que ponga fin a tanto dolor y haga retornar al amante ('pichón'), en cuyo abrazo halle la amada su plenitud, expresada con todo el repertorio de símbolos clásico del género.<sup>1</sup> El amor se ha tornado una enfermedad incurable (tercer bayit) y le obliga a recurrir a la adivina<sup>2</sup> y prorrumper en una súplica a Dios (cuarto bayit), en realidad su traducción 'ortodoxa', en la que se aprecia de nuevo el 'salto' a la situación político-nacional. La plegaria desvela tal situación: el dolor del amor abandonado es en realidad un castigo divino por su infidelidad, para la que se pide indulgencia y se ofrece arrepentimiento. En tales circunstancias consigue una respuesta de gracia (quinto bayit), que promete 'redención' a la 'cierva' (ya'alah), humillada ante su 'corzo' ('ofer; cf. 1. 8), y pone en su boca la ḥarṣa final según el más clásico estilo de 'cita dentro de cita',<sup>3</sup> que le garantiza favorable acogida y perdón en caso de transgredir la alianza. Se trata en realidad de una iteración de la idea precedente: fa-ṣud li wa-ruq li wa-ṣma'an-na iṭnayni wa-ṣbur kufr ya naṣiri.<sup>4</sup> Su sentido es transparente y proporciona el tema a toda la composición, haciendo 'pendant' con el madrik, que clamaba ya por la 'liberación' del cautiverio infringido por el 'opresor', frente al que ahora se alza el 'defensor'.

De nuevo la simbología es del tipo ḡazzal, pero el 'salto' temático del cuarto bayit nos translada a un sentido que revela quienes son en realidad los 'amantes' aludidos a lo largo del poe-

---

1. Cf. supra p.19, n.2.

2. Este tema aparece curiosamente en una ḥarṣa mozárabe de Yehudá ha-Leví; cf. Stern, Hispano-Arabic Strophic Poetry, pp. 131s.; Heger, Ḥarṣas, pp. 58ss.; Sola-Solé, Corpus, pp. 215-218; Menéndez Pidal, España, eslabón, 110.

3. Cf. supra p.24, n.2.

4. Sobre la lengua de la ḥarṣa cf. Stern, Hispano-Arabic Strophic Poetry, pp. 39, 127; Sola-Solé, Corpus, pp. 25s., 31ss.

ma: Dios y su pueblo,<sup>1</sup> sumido en situación de exilio y esclavitud, a causa de sus culpas de las que espera, no obstante, redención, pues no ha abandonado a su 'amante', antes bien pone de manifiesto su 'pasión' por él, a pesar de sus posibles infidelidades. Ese amor y renovada obediencia tiene garantizada la redención.

Una referencia similar a la situación de Israel en el exilio cabe apreciar en el poema nº XVI, también catalogado entre los 'amorosos'. Es de tipo formal monorrimo (mibrəḥat) y metro marnin. Su texto nos ha llegado defectuoso e incompleto, pero cabe apreciar en el mismo un desarrollo temático uniforme y claro. Citaremos sus secciones mejor conservadas:

¿Acaso estableció la noche conmigo una alianza  
 para que no se viera estela de luz en su morada?  
 Sus tinieblas cubren mi corazón  
 y se extingue mi lámpara, y yo mismo me hallo sumido en  
 | su oscuridad.  
 No hay astro capaz de investigar sus secretos  
 ni aurora capaz de humillar su majestad.  
 Si ésta se alzase, resultaría abatida,  
 como si las colinas estuviesen allí para increparla.  
 Mi rebelión contra el andar errante ella sacia de insomnio,  
 con corazón triste yo he de alzar mi voz por encima de su  
 | tumulto.

.....

¿Y cómo podré yo ahora permanecer ante él,  
 que me puso como diana para sus dardos  
 y apuntó con sus piedras a lo oculto de mi corazón?  
 La chispa de su destrucción prendió en mi corazón  
 e hizo subir a mis mejillas su humo.  
 "¿Qué vais a decir al corazón del hermano  
 preso en el crisol del destino, a quien el sino probó  
 | siete veces?  
 ¿Cómo será absuelto si sus avatares le acusan?  
 ¿Y cómo saldrá inocente, siendo su adversario su propio  
 | destino?"

---

1. Así, este Israel exiliado en Sefarad sería el 'occidental' ('eḥad me-ha-ma'arabiyim), al que el título supone dedicado el poema.

Los días corren presurosos a desvanecer el deseo del hombre,  
 los tiempos no cumplen su anhelo".

.....

Confía, por tanto, en el Muro en que te apoyas  
 y entrégate al Dios vengador y celoso.  
 Y basta ya del contrincante, cuya envidia es polilla en sus  
 | huesos  
 y veneno, que ha sido incapaz de enterrar  
 en mi alma al hermano, cuyo nombre es llevado de boca  
 en boca desde el confín del Extremo Occidente, y de  
 | alejar  
 a aquél que deseaba morar en mi pecho  
 como un pajarillo presuroso por cobijarse en su nido.  
 Buscaremos un refugio para las almas allí,  
 en su palacio, y ondearemos en su mástil.

El poema comienza con la descripción de la negra noche impenetrable que envuelve al poeta y la morada de su 'amado', se supone. Oscuridad que no permite conciliar el sueño a quien se rebela contra tal situación (ll. 1-5) y le hace gritar su pena. Después de un fragmento confuso en el que parece aludirse a la infructuosa búsqueda del amigo, oculto tras la negra nube (ll. 6-9), éste se desvela a continuación como su principal adversario (ll. 10-12), que ha causado su total desgracia. Pero esta situación tiene un motivo ahora claro: su propia historia acusa al culpable. Se inicia así una especie de 'diatriba' desesperanzada (ll. 13-15), en la que se excluye todo consuelo y salvación para el 'hermano', presa del destino. Esta (después de un fragmento defectuoso en que parece contraponerse la suerte del pecador y la del justo; ll. 16-18) sólo puede lograrse apoyándose en el Dios justo (l. 19). El acabará con el enemigo envidioso cuya pretensión fue la de anular la presencia y vigencia del 'hermano', que como en l. 13 es el Israel glorioso de la diáspora de Occidente, con posible referencia a la persecución y conversión forzada (época almohade), y que se mantuvo inmovible en el corazón del poeta (ll. 20-23). Aunados todos en la esperanza final, se vuelve la mirada al 'palacio', en inclusión temática con el inicio del poema ('morada del amado'), como referencia muy probable al retorno a la 'tierra' y al 'templo'.

Estos tres poemas, pues, bajo la simbólica del género amatorio, un género del que Ibn Šaddiq tiene muestras egregias (nº XI-XIII), desvelan, a través del 'salto' temático aludido, un significado e intención 'político-religiosa' de restauración nacional, aproximándose así claramente a otros en los que este tema es desarrollado con toda nitidez: los denominados poemas 'sacros', compuestos varios de ellos, como hemos visto, en forma de *muwaššaha*. Esta 'imitación' a lo divino de la poesía profana, en sus formas y símbolos, tuvo una larga tradición en el ámbito religioso musulmán, judío y cristiano. Y entre los dispersos hebreos ningún otro tema acaparaba tanto la inspiración poética como el de su inquebrantable esperanza de restauración. No es de extrañar, pues, que Ibn Šaddiq lo glosara como drama de amor.