

APORTACIONES A LA PROSODIA DE LA MOAXAJA  
A LA LUZ DE LA LITERATURA HEBREA

YOSEF YAHALOM

1. En la poesía hebrea se han conservado unas doscientas moaxajas de tema secular y alrededor de trescientas de tema litúrgico (1). Esas quinientas composiciones estróficas ofrecen, además de su valor estético singular, una gran variedad de formas y esquemas. Buena parte de esos esquemas presenta interesantes relaciones no sólo con la misma poesía hebrea, sino también con las moaxajas hispanoárabes. El número de tales moaxajas publicado hasta estas fechas es menor que el de las hebreas (2), pero es muy probable que incluso cuando salga a la luz la totalidad de las moaxajas árabes no presente toda la riqueza de formas y esquemas que aparecen durante la edad de oro de la moaxaja (en la época almorávide, 1090 a 1140). También desde ese punto de vista resultan importantes los esquemas conservados en las imitaciones hebreas, que son en buena parte reflejo exacto de sus fuentes, al menos desde el punto de vista de la prosodia.

La investigación de la lengua española medieval se ha fijado en la poesía hebrea en primer lugar por el hecho de que ésta ha guardado en su tradición hasta nuestros días, en el Yemen, en Turquía y en general en Oriente, manuscritos que incluyen copias claras y fiables de moaxajas con versos finales en romance (3).

Hoy puede decirse que un tercio aproximadamente de las jarchas romances que se conocen, precisamente las que se han conservado dentro de la tradición poética hebrea, no presentan problemas de interpretación al menos en lo que se refiere al texto consonántico, cosa que no ocurre en la misma medida en las jarchas romances conservadas en la tradición poética árabe (4). Sin embargo, nadie al parecer ha vuelto a verificar las lecturas que hiciera S.M. Stern en las especiales condiciones de la Jerusalén de 1947 (5). Y si nosotros volvemos hoy a ocuparnos de las moaxajas hebreas no es sólo por las jarchas populares -romances o árabes- que contienen algunas de ellas, sino también a causa de la abundancia de esquemas y formas que encierran. En nuestros días, cuando se sigue discutiendo entre romanistas y arabistas sobre el sistema prosódico que se encuentra en la base del esquema métrico de la poesía estrófica árabe (6), resulta importante comprobar lo que desde este punto de vista pueden aportar quinientas composiciones estróficas hebreas.

Hay que decir desde el comienzo que los poemas estróficos hebreos, lo mismo que los árabes, mantienen el lugar fijo del yated (-v) dentro del verso, compuesto fundamentalmente de vocales largas, ténu'ot (-). Pero hay que admitir que en estos poemas estróficos, lo mismo que en los árabes, el número de yated es más reducido que el que se da en el verso clásico, es decir, que en las moaxajas hebreas el número de vocales murmuradas (šéwa' o ḥaṭef) es menor que el que se encuentra en los poemas monorrimos (7). Además, la combinación de pies, su número y orden no se ajusta en muchos casos exactamente a ninguno de los doce metros clásicos que se emplean en la poesía hebrea. Pero no hay duda de que el verso hebreo es fiel al principio cuantitativo lo mismo que su equivalente árabe, aunque no utilice de hecho ninguno de los esquemas clásicos. Lo que hay que preguntarse es si esa descripción de la prosodia de la moaxaja, por muy exacta y amplia que resulte, es la única perspectiva que se ajusta realmente a los hechos, o si se pueden buscar otros enfoques más fructíferos.

Los romanistas y arabistas occidentales tienden a negar que se dé en la moaxaja una técnica cuantitativa, pensando que estos poemas estróficos están compuestos únicamente siguiendo metros toni-silábicos. Y hay que confesar que esta solución, aunque tiende a simplificar, resulta tentadora bajo dos puntos de vista: no intenta adaptar a la fuerza el esquema métrico de la moaxaja a los metros clásicos cuantitativos, y tiene en cuenta al mismo tiempo el esquema de la última vuelta, la jarcha. La forma métrica de todas las vueltas del poema está

construida generalmente de acuerdo con la de la jarcha, anunciada ya muchas veces desde el comienzo del poema, en la introducción o matla'. Eso ocurre no sólo en las moaxajas árabes con jarcha árabe, y en las moaxajas hebreas con jarcha hebrea, sino también en las moaxajas hebreas con jarcha en árabe popular (8). En todos esos casos, la armonía métrica se basa visiblemente en el principio cuantitativo, pero cuando nos fijamos en las jarchas en romance, que no se ajustan a ese principio, tenemos que preguntarnos cómo puede darse en ese caso la armonía métrica entre el texto romance y los textos hebreo o árabe, que siguen en general el principio cuantitativo. ¿Puede deducirse a partir de las jarchas en romance que acompañan tan sólo a algunos de los textos que todas las moaxajas se escribieron según el esquema silábico?

Los que se oponen a la explicación silábico-acentual subrayan especialmente el hecho de que la métrica árabe es por su propia esencia únicamente cuantitativa, y no silábica, y asimismo, que hay esquemas árabes en los que las variaciones permitidas producen un número desigual de sílabas en las partes correspondientes dentro de un mismo poema. Un ejemplo de ello son los metros en los que el poeta puede utilizar una sílaba larga en lugar de las dos sílabas breves seguidas que se encuentran en el pie original. Entre esos esquemas se cuentan especialmente dos metros muy usados, al-kāmil y al-wāfir (en hebreo, ha-šalem y ha-mērubbeh). Pero todo eso se aplica únicamente a esos dos metros árabes, mientras que en hebreo no es posible encontrar dos sílabas breves seguidas, ya que no pueden ir una detrás de otra dos vocales murmuradas. Por esa razón, al poeta hebreo no le está permitido utilizar por ejemplo el pie original mutafa'ilun (-v-vv) de al-kāmil (ha-šalem), si no es en su forma variante, muy frecuente también en árabe, mustaf'ilun (-v--), que en hebreo se llama mitpa'alim. Y en lugar del pie mufa'ilatun (-vv-v), originario de al-wāfir (ha-mērubbeh), el poeta hebreo emplea el pie mafa'ilun (--v), que se llama en hebreo mēfo'alim. El resultado es que en hebreo se conserva de manera fija el mismo número de sílabas en las partes correspondientes del poema, no sólo en el verso clásico, monorrimo, sino también en los poemas estróficos. Pero se entiende también que el mero hecho de la igualdad en el número de sílabas en las partes paralelas de un poema hebreo no prueba necesariamente que las moaxajas hebreas sigan la técnica silábica, pues en ese caso se podría decir también que los poemas clásicos monorrimos son poemas silábicos. ¿Qué es lo que realmente se puede deducir del

esquema métrico de la moaxaja hebrea?

2. Para lograr una perspectiva adecuada de los procesos y tendencias que se dan dentro de la poesía hebrea, tendremos que ocuparnos un poco de su larga historia, que comienza mucho antes de la época española, a partir de los salmos de David, y continúa en la poesía litúrgica palestinese, difundida luego por los centros más importantes de la diáspora. Gran altura alcanzan los centros europeos en los que la poesía hebrea vive a la sombra de las literaturas romances: además de España, de manera especial Italia. La poesía hebrea que floreció en suelo italiano tuvo una vida más larga que en cualquiera otro de esos centros, desde el siglo noveno en la Italia meridional bajo el imperio de Bizancio, a lo largo de más de mil años, hasta los sonetos escritos a la muerte de Theodor Herzl al comienzo de este siglo (9). En la poesía hebrea se escribieron también los primeros sonetos en Europa después de Dante.

Immanu'el ha-Romi fue quien comenzó a utilizar ese género en hebreo hacia 1300. En sus sonetos se mantuvo fiel al principio del esquema formado a base de yated y tēnu'ot, utilizando incluso pies tradicionales de la métrica cuantitativa hebrea (v.gr. mitpa'ālim), así como esquemas métricos parecidos a ciertos metros clásicos empleados en España. Sin embargo, su contacto real con la tradición se reduce de hecho a conservar el lugar fijo de las vocales murmuradas dentro del verso. Un examen más exacto nos revela que Immanu'el escogía en sus sonetos preferentemente determinados esquemas cuantitativos basados en metros clásicos con variaciones especiales no muy usuales. Su difusión en Italia sólo se puede entender si se las compara con los metros silábicos italianos. Así, por ejemplo, determinada variante de medio verso del metro ha-šalem (mitpa'ālim, mitpa'ālim, nif'alim), corresponde perfectamente con el endecasílabo italiano. El metro ha-šalem, cuya mitad escogió Immanu'el para los versos del soneto, tiene vocales murmuradas en lugares en los que generalmente no recibe el acento en el soneto, las sílabas tercera y séptima. Y el lugar que ocupa el séwa' tampoco recibe nunca en hebreo el acento. Por otra parte, el último pie de tres vocales largas (nif'alim) incluye palabras acentuadas en la penúltima sílaba. Por ejemplo, en el soneto sobre la materia originaria aparecen algunas formas pausales que sirven para la rima: yullādah, šaqādah, baqādah, 'amādah, y también zaqānah, šafānah, ṭamānah. Ese es precisamente uno de los requisitos más claros del soneto, que el acento recaiga sobre la décima

sílaba del verso, y si el verso tiene once vocales largas, en la penúltima sílaba de la última palabra (10). Pero ese paralelo entre el endecasílabo y la mitad del metro ha-salem sólo es posible, desde luego, si se elimina la diferencia entre sílabas breves y largas, y se cuentan las vocales murmuradas como una sílaba más, esto es, si se toma el yated (-v) como dos sílabas (--), considerando todas las unidades como sílabas de idéntico valor. Este hecho tenía su apoyo en la pronunciación del hebreo en Italia, donde el šēwa' móvil no se pronunciaba como vocal murmurada, sino como vocal plena (11). Parece que el paso siguiente, consecuencia de esta situación intermedia bien arraigada, viene casi por sí solo. En una época más tardía encontramos ya en Italia sonetos y otras formas estróficas escritas sólo con vocales largas sin ningún yated. Ese metro se llama mišgal ha-tēnu'ot, y el poema escrito de esa forma, "poema simple", šir pašuṭ (12).

En principio puede decirse que ese metro sin vocales murmuradas es también cuantitativo, lo mismo que los otros. Se basa como ellos en la distinción cuidadosa entre las vocales murmuradas y todas las restantes, si bien renuncia por completo al uso de vocales murmuradas, y naturalmente del yated. Pero desde el punto de vista de su aceptación, el hecho de que se difunda un modelo cuantitativo que prescinde absolutamente de la pronunciación cuantitativa y del ritmo básico que eso supone, significa que el principio cuantitativo ha perdido su lugar en la poesía. Resulta comprensible sin embargo la preferencia por el metro vocálico, ya que evita la artificiosidad de conservar el lugar fijo para las vocales murmuradas pronunciadas ya como vocales plenas. Y el que componía un soneto, una octava o una canzona como "poema simple", se encontraba ya muy cerca del metro silábico, connatural a tales formas. El hecho de que se eviten las vocales murmuradas hay que explicarlo a partir de la norma que trata de mantener la tradición cuantitativa a pesar de sus dificultades y trabas; y en compensación por la pérdida del ritmo cuantitativo recibiría el poema el nuevo ritmo silábico.

3. Creo que el ejemplo de lo ocurrido en Italia puede hacernos ver lo difícil que resultaba para la poesía hebrea conservar la métrica cuantitativa en un entorno en el que no se daba ya una diferenciación lingüística cuantitativa. Desde este punto de vista, resulta aleccionadora la comparación entre Italia y el norte de España durante el siglo XIII. Nos referiremos a un poema que dedica el poeta Todros Abul'afiah a Alfonso X, que gobierna en Toledo (1252-1284) (13):

הנה מה טוב פי המלך לשמור  
 דון אלפונסה מכחיד הוא כל ממך

Este poema, escrito con el esquema romance de la cansó (ABBACCB), prescinde también de las vocales murmuradas y tiene un metro con diez vocales largas por verso. Llama mucho la atención el hecho de que esta cansó se diferencie claramente de todos los restantes poemas estróficos de Todros, en los que no sólo utiliza vocales murmuradas, sino que conserva su lugar fijo dentro del verso. Es lógico que al tratarse de una forma nueva en la literatura hebrea, el poeta se permitiera una cierta libertad en la estructura métrica de ese poema, decidiendo componerlo empleando únicamente vocales largas, en paralelo total con las del correspondiente poema romance, como unidades del metro silábico. No sabemos en qué forma presentaría Todros ese poema a Alfonso el Sabio, que a pesar de su amplia cultura no parece haber sabido hebreo. Pero es posible que al recitarlo le resultara más cómodo apoyarse en vocales plenas a lo largo de todo el poema en lugar de alargar las vocales murmuradas en lugares fijos.

Algo equivalente a lo que ocurre en la cansó de Todros puede encontrarse ya doscientos años antes en un importante grupo de moaxajas andalusíes. La jarcha n.6 según la numeración de Stern:

Ya rabb com vivirayu  
 con este 'l-ḥalaq

está formada por dos versos divididos en dos partes de siete y seis sílabas alternativamente. La jarcha ha llegado hasta nosotros al final del poema rahme 'abim yehmayu, escrito por Yéhuda ha-Levi en honor de Naḥman ben 'Azhar. La concordancia entre el número de sílabas de la jarcha según la interpretación habitual y el de las vueltas del poema hebreo es absolutamente clara; en el poema hebreo no se dan vocales murmuradas, sino solamente vocales plenas. Yéhudah ha-Levi no parece haber sido el primero en utilizar este esquema estrófico y métrico. Así se desprende de la copia del poema en el manuscrito de Silvera, de mediados del siglo XII, que señala la melodía con la que ha de recitarse el poema (14). De ordinario se señala ésta mediante el comienzo de un poema famoso de melodía conocida; en nuestro caso se menciona la melodía de sífte nēšanim sāḥaḡu. Un poema con ese mismo comienzo se encuentra copiado en el mismo manuscrito como atribuido a Mošeh ibn 'Ezra'. El poema, publicado hace algún tiempo (15), tiene jarcha árabe, y se entiende que la melodía con la que se recitaba el texto conservaba un esquema fijo que puede encontrarse en los poemas de Mošeh ibn 'Ezra' y Yéhudah ha-Levi, así

como en los de su coetáneo más joven, Yosef ibn Şaddiq, que incluyó en su poema šur 'im qar'ah bat šaħar una jarcha hebrea (16). A ese grupo hay que añadir otro poema litúrgico, un 'ofan escrito por Yēhudah ha-Levi, yaqdišun hayyom šaloš, escrito también en el mismo esquema métrico de hemistiquios de siete y seis vocales largas alternando (17). Desde el punto de vista de la estructura estrófica, son totalmente iguales también por una parte el poema secular de Yēhudah ha-Levi y el de Yosef ibn Saddiq (ABCB de de de ABCB), y por otra, el poema de Mošeh ibn 'Ezra' y el poema litúrgico de Yēhudah ha-Levi (ABAB cd cd cd ABAB). Esa notable semejanza en el esquema métrico y en la estructura estrófica de cuatro poemas distintos se debe sin duda a la melodía en la que se escribieron. Pero ¿cuál es su origen y de dónde procede la fuerza de su gran influjo?

4. Sobre el lugar que ocupa la melodía en la moaxaja nos informan no sólo las referencias a moaxajas árabes conocidas que sirven de modelo melódico a los poemas estróficos hebreos, sino también las alusiones expresas de los autores de moaxajas hebreas a tonadas extranjeras. Así por ejemplo, Todros Abul'afiah nos dice expresamente en su introducción a la colección de sus poemas estróficos que la costumbre del músico era seguir las melodías de Maħalath, hija de Ismael (18). La interpretación más fidedigna de las alusiones bíblicas contenidas en esas palabras nos la ofrece Abraham ibn 'Ezra' (muerto en 1167), también autor de moaxajas, en su Introducción al primer texto del Comentario al libro de Salmos, escrito en Italia en 1140. En dicha Introducción se ocupa entre otras cosas del problema de los encabezamientos de los salmos, y piensa que no se trata sino de indicaciones sobre las melodías con las que deben recitarse los salmos: "'para el músico con melodías', significa en mi opinión que Israel tenía muchas melodías antes de la época de David, y se menciona la tonada, diciendo al comienzo del salmo 'con melodías'. Y lo mismo 'melodía de David' (Sal 61,1), como prueba el hecho de que esté en estado constructo, con pataħ bajo el taw; igualmente está en estado constructo 'al maħalat lé'anot' (Sal 88,1)" (19). Esas formas constructas que no dependen de un nomen regens probarían, en opinión del poeta comentarista, que los encabezamientos contienen citas parciales de comienzos de poemas famosos cuyas melodías resultaban bien conocidas en tiempo del rey David. Así comenta, por ejemplo, al comienzo del Salmo 22 'al 'ayyelet ha-šaħar', "que es el comienzo de un poema sacro compuesto al modo de palabras de amor". Y al comentar el

comienzo del Salmo 7 alude abiertamente al uso de los que editan diwanes en España: "como suelen hacer los escritores hispanos con los poemas sacros: escriben encima, al comienzo del primer verso, la tonada de un poema conocido". Del mismo modo que la melodía de un poema amoroso secular podía servir de modelo musical para un poema sacro hispano, él pensaba que las tonadas de canciones de amor podían servir para indicar el modo de ejecutar los salmos. Y uno de los salmos, 'eli, 'eli, lamah 'azabtani, tenía que cantarse también con la melodía de un poema amoroso que comenzaba dirigiéndose a una muchacha como ''ayyelet ha-šahar', 'cierva del alba'.

Un testimonio interesante sobre el papel que desempeñaron las melodías en la popularidad de las moaxajas árabes nos ha llegado en la narración de Ibn Jaldún sobre el filósofo hispano Ibn Bayya, conocido como autor de escritos sobre música y de famosas composiciones musicales. Ibn Bayya asistió a una de las recepciones de la corte de Abu Baqar ibn Tifilwit y enseñó a una de las músicas de este gobernador de Zaragoza a cantar la moaxaja que había compuesto en su honor. Cuando el gobernador escuchó la melodía estalló en aplausos y desgarró sus vestidos en señal de alegría (20).

El catalán Profiat Durán y Šělomoh Al'ami nos informan de que en la sinagoga se cantaban cánticos basados en melodías extrañas. Según Profiat Duran, el pueblo de Israel tiene una gran ventaja gracias a los acentos bíblicos, mientras que "si escuchas la recitación de poemas de los demás pueblos, te darás cuenta...de que casi destrozan la forma de la dicción y apenas se les entiende más que sonidos y sílabas, ya que no pretenden sino disfrutar de la audición..."; y el autor nos dice que desgraciadamente también los judíos acostumbra a hacer lo mismo en algunos poemas escandidos, "ya que se han mezclado con los demás pueblos y han aprendido sus costumbres, y destrozan con tonadas y melodías la forma de la dicción..." (21). Y Šělomoh Al'ami, en su 'Iggeret ha-musar, escrita a comienzos del siglo XV, previene contra "las melodías de los que beben y cantan tonterías". En su obra describe a los "cantores estúpidos que interrumpen las Bendiciones introduciendo poemas amorosos entremezclados con las tinieblas del deseo". Esos poemas, según sus palabras, "están compuestos en el metro ridículo de los cristianos y musulmanes", y destinados a "agradar a los hombres de pocas luces y a los enfermos comparables a las mujeres, así como a los muchachos y a los pícaros" (22).

Un análisis muy instructivo sobre la prosodia de

los poemas destinados a la ejecución musical se nos ha conservado en el libro de poética que escribió en Portugal a comienzos del siglo XIV David ibn Biliah. La parte fundamental de su tratado la dedica el autor de la poética a describir detalladamente los metros clásicos destinados a las composiciones poéticas monorrimas, pero al final consagra una breve sección a los "poemas con melodía", relacionando su prosodia con "la actividad poética en lenguas extranjeras". En esos poemas, basados exclusivamente en sílabas plenas (reyes), sin ninguna vocal murmurada (siervos) no hay que tener en cuenta, según dice, más que el número de sus vocales plenas. Lo mismo opina de los poemas melódicos, compuestos también en función del número de vocales plenas exclusivamente según las exigencias de la melodía, y que pueden tener seis, siete, ocho o nueve unidades (23).

Es significativo el hecho de que al ordenar los metros clásicos según el número de vocales, incluye en ese número las vocales murmuradas, comenzando por cinco vocales, siguiendo por seis, siete, ocho, diez, once, doce, y llegando hasta dieciséis. Destaca sobre todo justamente los metros ha-mérubbeh y ha-šalem (11-12 vocales), que son los más usuales. A fin de valorar adecuadamente las palabras de Ibn Biliah hay que recordar que en las moaxajas hebreas con jarcha romance los esticos más largos llevan el acento en la novena sílaba, siendo más frecuentes los esticos más cortos (24). En todo caso, en los poemas escritos aparentemente con 12 sílabas, se introducen divisiones mediante rimas internas que no llegan a formar nuevos esticos (25). Por otra parte, la distinción entre los metros cuantitativos clásicos y el "talhin" propio de la moaxaja la estableció ya el autor de poética árabe Ibn Sina al-Mulk (26).

Frente a los poetas que componen poemas melódicos, Ibn Biliah menciona a la mayoría de los poetas que utilizan vocales murmuradas que no se incluyen en el cómputo total del verso. Con ello se refiere sin duda a los poemas litúrgicos en metro silábico, en los que únicamente entran en el cómputo las vocales plenas, mientras que las murmuradas no se cuentan. Esos versos suelen escribirse también en un esquema estrófico especial, de tipo zejelesco con estribillo. Los poemas litúrgicos del tipo sēliḥah, muchas veces compuestos en esquema zejelesco, tienen una larga historia en Sefarad, ya que las muestras más antiguas de poemas de este género se remontan a la segunda generación de poetas hebreos en el siglo X (27). A esas sēliḥot parece referirse también fundamentalmente Profiat Duran, que escribe una crítica contra la poesía cristiana, diciendo

en alabanza de las comunidades que "en los días de arrepentimiento y en los tiempos santos suelen emplear tonadas y melodías que ayudan a la finalidad requerida y mueven el corazón a la conversión sin fijarse en que el poema resulte agradable a costa de destruir la forma de la dicción" (28). Parece que la ejecución musical de un poema con número no fijo de vocales murmuradas destruía el estribillo entre los versos, y también por esa razón alaba el autor a las comunidades que no acostumbran a recitar las *sēlihot* musicalmente (29). Mēnaḥem de Lonzano se irrita también en el siglo XVI por el hecho de que se alargue el *šēwa'* móvil en la ejecución musical, hablando contra aquéllos que "cuando cantan 'ādon 'olam 'āšer malaḵ (bē-ṭerem kol yēšir nibra') se apoyan en el 'alef de 'ādon y en el de 'āšer, en el bet de bē-ṭerem y en el yod de yēšir, sin darse cuenta de que no leen las citadas letras con *šēwa'* de acuerdo con su puntuación, sino que a lo largo del poema pronuncian el 'alef con *gameš*, el bet y el yod con *šere*, etc. de forma vergonzosa" (30).

5. La armonía con la melodía y la música no quedaba reducida, desde luego, a las moaxajas escritas únicamente con vocales plenas, no muy numerosas, sino que afectaba también a las compuestas con vocales murmuradas en lugares fijos. Es verdad que esas vocales aparecen generalmente en número muy reducido en los esticos, y que en general se las puede delimitar según el lugar que ocupan en el verso. Podemos averiguar su condición de manera muy sencilla, comparando el número de sílabas de la jarcha romance con el de las vueltas de la moaxaja que incluye la jarcha al final. De ese análisis se desprende que el número de vocales de la jarcha romance es en general más elevado que el número de las vocales plenas de las vueltas, pero que si las vocales murmuradas de las vueltas se cuentan también como vocales plenas a todos los efectos -también desde el punto de vista prosódico- se equilibran ambos números. Como punto de partida para probar ese hecho con ejemplos, nos van a servir los tonos reseñados en los encabezamientos de unas moaxajas que nos permitirán retroceder hasta la primera mitad del siglo XI.

Una de las melodías más frecuentes que acompaña a un tipo determinado de moaxaja es el de "yigal qeš" (31). Aparece en un fragmento de la Genizah al comienzo de la *sēliḥah* "gizre ha-lēḇabot", escrita por Yēhudah ha-Levi (32). En el Diwan de Yēhudah ha-Levi editado por Yēhosu'fa ha-Levi (ms. Oxford 1971), "gizre ha-lēḇabot" se emplea para indicar la melodía al comienzo de la moaxaja "raše 'am 'et hit'asef", escrita por Yēhudah

ha-Levi en honor de Cidielu, R.Yosef ha-Nasi' ibn Ferruzi'el, médico de Alfonso VI de Toledo (33). Esta moaxaja incluye la jarcha n.3:

Desdo meu Cidielu venid  
tan bona 'l-bišara  
Com raya de šoli ešid  
en wādi 'l-Ḥijara

Es característica de este esquema la estructura estrófica ababab CDCD. Cada verso se divide en esticos de ocho y seis sílabas. En las vueltas hebreas se encuentran regularmente siete y cinco vocales plenas y una vocal murmurada en cuarto lugar en todos los esticos (34). De aquí se desprende que ese esquema de moaxaja existía ya antes de la llegada de los almorávides a España; es famoso el poema báquico "mi zeh ba' bē-gil u-bē-simḥah / 'el tok ha-lēbabot" que escribiera Mošeh ibn Chiqatilla en Zaragoza hacia mediados del siglo XI (35). Este poema, exactamente igual al escrito en honor de Cidielu que termina con el nombre de Guadalajara, emplea la rima -ra, si bien su jarcha está en hebreo. Pero de eso se deduce que tanto el esquema mismo como la ejecución musical que le acompaña, eran ya conocidos entre los judíos en la primera mitad del siglo XI.

La mě'orah "šadday šur mēromem na'ālah / 'al šahaq wē-niša'" la conocemos hoy gracias a dos fragmentos de la Genizah (36). Lleva el acróstico "šēlomoh", y el encabezamiento "li-slomoh ha-qaṭan", apelativo de šēlomoh ibn Gabirol. Desde el punto de vista de la época, este poema estrófico puede concurrir con las más antiguas moaxajas hispanas, y desde el punto de vista de su esquema estrófico y metro, se parece mucho a las moaxajas que se escriben cien años más tarde con jarchas romances. Podemos apreciar la difusión que alcanza esta mě'orah gracias al influjo que ejerce sobre otra mě'orah de un poeta hebreo que vive en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XI, Levi ibn Altabban. También él emplea ese mismo conocido esquema estrófico con idéntico metro, e incluso utiliza la rima -rex de šēlomoh ibn Gabirol en su mě'orah "labaš hod wē-'oz hit'azzer" (37).

La moaxaja de Yosef ibn Saddiq "raḅ laḱem moḱiḥay bē-rib" (38), y su paralelo en Todros Abul'afiah, "ofer yimtaq ki-dbaš rēbib", se escriben sobre la base de la misma jarcha romance, el número 9 de Stern:

Vayse meu corajon de mib  
ya rabb si se me tornarad  
tan mal me doled li 'l-ḥabib  
enfermo yed kuand sanarad

Estos poemas están compuestos con el esquema estrófico ABAB cdcdcd ABAB, en esticos de ocho sílabas, y el šewa' se encuentra en séptima posición en todos los esticos

del texto hebreo. La poesía hebrea indica generalmente la melodía de "raḅ laḅem mokiḅay bē-riḅ" al comienzo de poemas escritos con este mismo esquema. Por ejemplo, en el panegírico que compone Yēhudah ha-Levi en honor de Yosef ibn Migaš "dorše torah yithalleku" (39). Abraham ibn 'Ezra' utiliza este esquema en dos 'ahāḅot (40). Ambas llevan en su diwan el encabezamiento "wazan raḅ laḅem mokiḅay bē-riḅ". Su 'ahāḅah "'ayyelet 'al doḅ 'āgabaḅ" concluye con una cita del Cantar: "mayim rabbim lo' yuḅlu / lē-ḅabbot 'et ha-'ahāḅah", que el poeta pone en boca del Dios lleno de amor como respuesta a las quejas de la doncella, la comunidad de Israel. La rima del poema, -ḅah, y posiblemente también su metro, se fijan de acuerdo con el verso final mencionado, si bien el šēwa' de "lē-ḅabbot" se considera como una vocal plena.

6. La peculiaridad hebrea de la moaxaja y su alejamiento de los marcos clásicos a los que se encontraba regularmente unida se manifiestan no sólo en el hecho de que aparezca una cita del Cantar en lugar de una jarcha popular, sino también en otras características poéticas. Por ejemplo, en la rima de la moaxaja "šēḅi šēne 'orim šillaš", escrita de acuerdo con la jarcha romance n.4:

Garid vos ay yermanellaš  
com contener a meu mali  
Sin 'l-ḅabīb non vivrayu  
ed volarey demandari.

Esta moaxaja hebrea está construida desde el punto de vista estrófico en el esquema ABCD efefef ABCD, pero la jarcha romance emplea rima asonante demandari / mali, y de acuerdo con eso, el esquema de la rima en las vueltas es ABCB y no ABCD, que no está documentado; debido únicamente a sus tendencias clasicistas, Yēhudah ha-Levi vio aquí dos rimas distintas, una en -li y otra en -ri, e hizo rimar con ellas los esticos segundo y cuarto, renunciando a la rima interna en todos los miembros. De idéntica manera lo imitó también Yosef ibn Šaddiq en su mē'orah "lu 'or qēdošy yithaddaš", escrita no sólo según el mismo esquema estrófico, sino hasta con las mismas rimas -li, -ri (41). De manera parecida se comporta Yišḅaq ibn 'Ezra', discípulo de Yēhudah ha-Levi, en una moaxaja con jarcha árabe en la que rima 'allālāt / sātāt, basándose únicamente en el rimema -āt, aunque no lo entendió así el poeta hebreo que a lo largo de todo el poema hizo rimar los esticos impares de las vueltas en -élet y los pares en -émet (42). Parece que a algo similar se refiere Yēhudah ha-Levi en la carta que adjunta a su moaxaja "'aḅar gēlot · sod mah 'aḅmin",

cuando dice que ha imitado el famoso poema de Mošeh ibn 'Ezra' "lel maššebot leb 'a'irah" (43). El esquema rímico de la jarcha incluye cuatro esticos con las rimas -il / -il / -il / -di en el primer verso, y -al / -al / -al / -di en el segundo. Pero el mismo Mošeh ibn 'Ezra' se preocupó de añadir una consonante especial de apoyo en cada miembro de la serie de rimas internas. Yēhudah ha-Levi, que imitó fielmente la magnífica composición de su predecesor, no fue capaz de someterse exactamente a las mismas consonantes especiales de apoyo en todas y cada una de las rimas. Y parece que a eso alude su disculpa en la carta que adjuntó a su poema: "no he conservado todas las primeras rimas, sino que me he ajustado a la comprensión de la lengua; he cambiado algunas rimas, que se añaden a lo que he dejado de su esquema..."

Ese método especial al que se refiere Yēhudah ha-Levi, que hace que todas las vueltas tengan, además de la rima externa común, otra rima especial interna, no era precisamente la norma (44). Así encontramos por ejemplo en la moaxaja de Yosef ibn Šaddiq "raḅ laḅem moḳiḅay bē-riḅ" que, siguiendo a la jarcha romance, sanarad / tornarad, hace rimar en una ocasión bē-bad con teḅerad, en otro lugar sérad con lēbad, y en otra ocasión sē'ad con pēḅad. En cambio, Todros Abul'afiah en su moaxaja "'ofer yimtaḅ ki-dbaš rēḅiḅ", compuesta sobre la misma jarcha romance, se cuida meticulosamente de incluir una consonante de apoyo igual en todas las rimas, haciendo rimar en el prelude neḅmad con ya'amad, y en las vueltas wērad con sérad, wē-'ad con lé-'ad etc. También en la moaxaja "'im ḅešqēka bē-leḅyi šam ḅaḅ / nezem hu' wē-ḅaḅ", compuesta de acuerdo con la conocida jarcha árabe "ḅāḅibi wain 'akalta al-tuffāḅ / yi i'mal li 'aḅ", vemos que Todros al imitarla se cuida de cada una de las rimas, mirando que todas tengan su consonante de apoyo además de la general del poema, como pallaḅ / šēlaḅ, u-rēšaḅ / wē-šaḅ, etc. En cambio, Abraham ibn 'Ezra' en una imitación más antigua basada en la misma jarcha no se preocupa de tal cosa, y escoge rimas similares a las de la jarcha árabe, yizzaḅ / zēraḅ, tiršaḅ / wē-qaḅ, etc. (45) No hay duda de que la norma de la rima variable no tiene raíces en el mundo semítico, y asimismo, que el contacto estrecho que se da en este punto entre la poesía hebrea y la romance, que no busca la consonante de apoyo, es lo que posibilitó la apertura. A pesar de ello, Todros Abul'afiah escribió ya en Toledo la mayor parte de sus moaxajas tardías, que riman en sílabas cerradas según el modelo de la consonante de apoyo dentro de la rima (46). Y en cualquier caso conviene recordar que ni siquiera la

fusión habilidosa de una consonante especial de apoyo en todas las rimas puede hacer olvidar que la rima propia de la moaxaja se basa exclusivamente en la vocal y la consonante que la acompaña, cosa inadmisibles según las normas clásicas, por no hablar de la rima asonante de Yēhudah ha-Levi.

7. Se pueden encontrar también ejemplos interesantes de alejamiento de la norma clásica en el esquema cuantitativo estricto. Uno de ellos es la difusión del uso de las vocales murmuradas en lugar de vocales plenas en distintos lugares del verso. Si recordamos que las vocales murmuradas que se utilizan en lugares fijos equivalen de hecho a vocales plenas y por tanto a sílabas, no nos asombraremos de que de acuerdo con la necesidad aparezcan nuevas vocales murmuradas en lugares en los que de ordinario se emplean vocales plenas. Así la moaxaja "šēbi šēne 'orim šillaš" (47), escrita en esquema rímico basado en la asonancia, se compone de ocho sílabas en cada miembro, con el šēwa' móvil fijo en la tercera sílaba, pero hay otros casos de šēwa' móvil en diversos lugares según la necesidad. Así por ejemplo, al comienzo mismo del poema, "šēbi šēne" (-v-v) hay un yated en lugar de dos tēnu'ot, y más adelante, al empezar el sexto verso, "wē-'en lē-šifonaw" (---v-v), y en el v.7, "u-bahānu" (-v-v); al principio del v.11, "ābal bē-'enaw" (--v-v), o del v.16, "wē-roš pētanaw" (--v-v), y en el v.21, "'ēhi kē-'ebed" (--v-v).

El 'ofan "yēqar 'ādon ha-nifla'ot" de Yēhudah ha-Levi lleva como encabezamiento "laḥan šēbi šēne 'orim", y está escrito según el mismo modelo (48). También en este poema encontramos al menos en nueve casos vocales murmuradas en otras posiciones además de la tercera sílaba. Así, en el mismo comienzo, "yēqar 'ādon" (-v-v), y más adelante, "u-ḥa-lēḥabot" (--v-v) en el v.2, "ha-yirzēmun" (-v-v) en el v.3, "wē-šam mēšarte" (--v-v) en el v.5, "mēlummēde" (-v-v) en el v.11, "wē-'or pēne" (-v-v) en el v.12, "rē'u yēsod" (-v-v) en el v.16, "bē-šem 'ādonay" (--v-v) en el v.20, "'āšer lē-'arba'" (--v-v) en el v.21.

Es conocida la tendencia de las palabras hebreas a comenzar por šēwa' móvil. Aprovechar esa tendencia para las necesidades de la composición de un metro parcialmente silábico parece que resultaba evidente en el caso de los poemas destinados a la ejecución con instrumentos músicos. En una época más tardía, cuando tomaron los metros de los poemas estróficos como si fueran árabes puros, consideraron el šēwa' como si fuera el primer elemento del yated conocido por la métrica cuantitativa. Y en los lugares en los que no se podía

emplear el yated de acuerdo con el esquema general del poema, cambiaron también el šěwa' por una vocal plena. Así procedió H.Schirmann al editar la mē'orah "lu 'or qēdoši yithaddaš", escrita no sólo según el modelo y el metro de "šēbi šēne 'orim šillaš", sino hasta con sus mismas rimas (49). En lugar de "'āni yěšu'atek kallah" al comienzo del v.24, leemos en la edición de Schirmann en contra de los manuscritos, "wa'ni yěšu'atek kallah", eliminando la vocal murmurada, incluso contra las reglas de la gramática. El cambio del waw copulativo por las partículas "gam", "hen", "'az", "'o" es muy frecuente en los manuscritos, como puede apreciarse fijándose en los aparatos de variantes de las moaxajas (50), y lo mismo ocurre con cambios como el de "'el", "'et", "'al" en lugar de la partícula "lē-", o "tok" en lugar de "bě-", etc. (51). Parece claro que los correctores trataban de reforzar de esta manera el šěwa' a comienzo de palabra en lugares donde hacía falta una vocal plena. Y quién sabe cuántos ejemplos más de este fenómeno no habrán desaparecido gracias a las correcciones de los copistas.

Son peculiares los poemas estróficos en los que se emplean libremente las vocales murmuradas sin que entren en el cómputo. La jarcha n.18, que no rima con el resto de las vueltas del poema, no parece haber estado unida originariamente al poema que la incluye en el único manuscrito que nos ha conservado el texto. El mismo esquema métrico de ese poema, silábico, sin tener en cuenta los casos de šěwa' móvil, resulta excepcional (52). Se le parecen sobre todo algunos poemas litúrgicos aislados y peculiares, como la conocida 'ahābah de Yēhudah ha-Levi "yērumun mēsilotay" (53), que tienen como vuelta final la cita bíblica de Pr 3,12: "ki 'et 'āšer ye'ēhab / 'ādonay yokiah / u-kē-'ab 'et ben yiršeh", siguiendo a la cual tienen todas las vueltas las rimas -hab / -iah / -seh y miembros de 6 / 5 / 5 sílabas. De modo similar está compuesto el 'ofan de Yēhudah ha-Levi "šallēšu qadoš 'onim" (54), que termina con la cita de Is 6,3 "wē-qara' zeh 'el zeh / wē-'amar qadoš qadoš", lo mismo que el 'ofan único en su género "yah 'anah 'emša'aka" (55). Pero se trata de un grupo muy poco característico desde el punto de vista de la prosodia típica de la moaxaja, que por regla general se escribió al parecer según un doble patrón, el cuantitativo clásico por una parte, y el silábico popular por otra.

No podemos terminar este artículo dedicado a la nueva técnica silábica de la moaxaja sin referirnos al segundo componente de la técnica silábica, el elemento tónico. El carácter silábico-acental de la moaxaja se

refleja fundamentalmente en la rima llana de los miembros de las vueltas cuando también la jarcha tiene esa misma rima en los lugares correspondientes. Ese hecho es muy significativo, ya que el número de palabras llanas en hebreo es reducido. Por esa razón los autores de moaxajas tienen que utilizar por ejemplo formas verbales pausales (jarchas n.6, 8, 15), y hay que pensar que incluso formas como "ḥayu", "hayu" se pronunciaban como pausales según el modelo de Sal 37,20: "kalu be-<sup>á</sup>śan kalu", o que se consideraban como de una raíz cóncava o geminada. En la moaxaja que contiene la jarcha n.2 hay que pensar en el v.16 en una forma alargada de imperativo: "šam binah", y al comienzo hay que leer con el manuscrito B y el fragmento de la Genizah C: "ha-bě-kos hilbinah", y no con el manuscrito A "ha-bě-kos ha-lěpanah" (que iría además contra el metro), y de esa forma riman todos los esticos acentuados en la penúltima con la palabra de la jarcha "devina". Pero no conviene olvidarse de algunos casos problemáticos que se dan en otras jarchas.

## NOTAS

1. El autor más prolífico de moaxajas en el terreno de la poesía sacra y secular fue Yēhudah ha-Levi, que escribió unas 150 composiciones. Exclusivamente en el campo de la poesía litúrgica, el que más moaxajas escribió es Abraham ibn 'Ezra'; cf. edición de I. Levin, vol. 2, Jerusalem 1980, índice de metros, pp. 660-668, con más de 150 poemas. Sobre la colección más numerosa de moaxajas anónimas de tema secular, cf. H. Schirmann, Širim hādašim min ha-gēnizah, Jerusalem 1966, 295-374.

2. Cf. A. Jones, "Eppur si muove", La Corónica 12, 1983, p.52. Hay que recordar que las cifras incluyen también en este caso las cien jarchas árabes conservadas en moaxajas hebreas.

3. Cf. S.M. Stern, "Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwassah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", Al-Andalus 13, 1948, pp.299-343'. Traducción inglesa dentro de la obra del mismo Hispano-arabic Strophic Poetry, Oxford 1974, pp.123-157.

4. Cf. R. Hitchcock, "Some Doubts about the Reconstruction of the Kharjas", Bulletin of Hispanic Studies 50, 1973, pp.109-119. En otros artículos posteriores Hitchcock se mostraría más escéptico todavía.

5. Cf. ahora I. Benabu and J. Yahalom, "The Importance of Genizah Manuscripts for the Establishment of the Text of the Spanish-Hebrew Kharjas", Bulletin of Spanic Studies, próximo a aparecer.

6. Cf. recientemente A. Jones, "Sunbeams from Cucumbers? An Arabist's Assessment of the State of Kharja Studies", La Corónica 10, 1981-2, pp.38-53, así como la respuesta de J.T. Monroe y S.G. Armistead, ibid. 121-155, y la réplica de A. Jones ibid. 12, 1983, pp.45-70. Véase asimismo G. Schoeler, "Ibn Quzman's Metrik", Bibliotheca Orientalis 40, 1983, pp.312-332; D. Semah, "Quantity and Syllabic Parity in the Hispano-arabic Muwassah", Arabica 31, 1984, pp.80-107.

7. Sobre este fenómeno en la poesía estrófica árabe cf. F. Corriente, "Acento y cantidad en la fonología del hispano-árabe. Observaciones estadísticas en torno a la naturaleza del sistema métrico de la poesía popular andalusí", Al-Andalus 41, 1976, pp.1-13. Sobre los poemas estróficos hebreos de tema litúrgico, cf. E. Hazan, Yēsode ha-šir bē-širat ha-qodeš šel rabbi Yēhudah ha-Levi, Tesis doctoral, Universidad Hebrea, Jerusalem 1979, pp.38-39.

8. Cf. D.B. Semah, "Šēne šire-'ezor 'ibriim 'im 'otah siyyomet 'arabit", Tarbiz 52, 1983, pp.611-621.

9. Cf. Mibhar ha-širah ha-'ibrit bē-Italiah, ed. H. Schirmann, Berlin 1934, y especialmente el artículo de D. Pagis recogido en la nota 12.

10. Sobre el soneto citado, cf. Maḥberot 'Imanu'el ha-Romi, ed. D. Yarden, Jerusalem 1957, p.305. Sobre el tema de la rima, cf. B. Hrushovski, "Ha-šitot ha-rašiyot šel ha-ḥaruz ha-'ibri min ha-piyyut 'ad yamenu. Mašah 'al musage yesod", Ha-Sifrut 2, 1970/71, p.738.

11. Cf. M. Bar 'Ašer, Peraqim bē-masoret lēšon ḥakamim šel yēhude Italiah, Jerusalem 1980, p.83. Pueden encontrarse paralelos interesantes de una pronunciación del tipo ba'alim en lugar de bē'alim, así como nē'arah en lugar de na'arah, etc. en la poesía de 'Imanu'el ha-Romi. Cf. Maḥberot 'Imanu'el ha-Romi (ver nota 10), vol 1, p.38.

12. Cf. sobre este tema D. Pagis, "Haṣṣa'at ha-yambus ha 'ibri u-tēmurot ba-metriqah ha-'ibrit bē-Italiah", Ha-Sifrut 4, 1973/74, pp.

657-662. Sobre la métrica italiana cf. W.T.Elwert, Italienische Metrik, München 1968.

13. Cf. Šire 'ezor lē-Todros ben Yēhudah 'Abu 'al 'Afiah, ed. D.Yellin, Jerusalem 1936, p.56. Sobre la influencia del misqal ha-tēnu'ot de Yiṣṣaq 'Al'ahdab sobre la poesía hispano-cristiana, cf. H.Schirmann, Ha-širah ha-'ibrit bi-Sfarad u-bē-Provence, 3. ed., Jerusalem y Tel Aviv 1970. p.582.

14. Cf. Yiṣṣaq ben Abraham ibn 'Ezra', Širim, ed. M.Schmelzer, New York 1981, p.152. Sobre el texto de las jarchas, cf. I.Benabu y J.Yahalom, The importance... (ver nota 5). Aparte de las correcciones basadas en una nueva valoración de los datos, los textos de las jarchas que aparecen aquí siguen la lectura habitual.

15. Cf. ed. Schmelzer (ver la nota 14), pp.154-5.

16. Cf. Šire Yosef ibn Šaddiq, ed. Y.David, Jerusalem 1982, p.29.

17. Cf. Šire ha-qodeš lē-rabbi Yēhudah ha-Levi", ed. D.Yarden, vol.3, Jerusalem 1982, pp.741-2.

18. Cf. el trabajo citado en la nota 13, p.5, y véase también S.M.Stern, "'Asiqayn I'tanaqa - An Arabic Muwassah and its Hebrew Imitations", Al-Andalus, 28, 1963, p.163, así como su libro citado en la nota 3, p.79.

19. Cf. U.Simon, 'Arba' gisot lē-sefer Tēhillim - mi-R. Šē'adyah Ga'on 'ad R. Abraham ibn 'Ezra', Ramat Gan 1982, p.243, pp.212-13, etc.

20. Cf. el libro de S.M.Stern citado en la nota 3, p.44.

21. cf. Ma'āseh 'efod, ed. Y.T.Friedländer y Y.Kohen, Wien 1965, p.21. Cf. Sefer ha-Kuzari lē-R.Yēhudah ha-Levi, II, 69-78. Cf. también Sim'on Duran, Magen 'Aḥot 1785, p.55 b.

22. Cf. 'Iggeret musar lē-R. Šēlomoh ibn Laḥmis-'Al'ami, ed. A.M.Haberman, Jerusalem 1946, p.25.

23. Cf. N.Allony, "Derek la-'ašot ḥaruzim lē-Dawid ibn Bilyah", Qobez 'al-yad 6(16), Jerusalem 1966, I, p.241. Cf. también M.Haack, "Kesad 'alenu li-qro' 'et širenu ha-sefardiim", Nētibot ha-hinnuk, Tel Aviv 1945, p.74.

24. Cf. n.5, 7, 17; el n.15 necesita al parecer una división interna. Cf. sobre la jarcha árabe J.T.Monroe y D.Swiatlo, "Ninety-three Arabic Hargas in Hebrew Muwassahs: Their Hispano-Romance Prosody and Thematic Features", JAOS 97, 1977, pp. 158-159.

25. Así por ejemplo, Širim ḥādašim (nota 1), pp.336, 357, después de la segunda sílaba. En el primer caso ocurre así según la jarcha árabe, y en todo caso, la estructura de la moaxaja pide al menos dos rimas en las vueltas. En las pp. 259, 347 se trata de dos moaxajas que se escribieron según una misma jarcha árabe. Cf. D.B.Semah (nota 8). En el primer caso, mediante ligeros cambios, podemos pensar que se da la rima en -ot en la quinta sílaba, y en el segundo, se supone la rima -ri en la séptima sílaba.

26. Cf. U.Haxen, "The Mu'arada concept and its musico-rhythmical implications - A preliminary clue", Al-Andalus 43, 1978, pp.120-21.

27. Cf. Y.Yahalom, "Rešitah šel ha-šēqilah ha-mēduyyeqet ba-širah ha-'ibrit", Lēšonenu 47, 1983, pp.56-60. Véase también E.Fleischer, Širat ha-qodeš ha-'ibrit bi-yme ha-benayyim, Jerusalem 1975, pp.403-4.

28. Cf. Ma'āseh 'efod (nota 21).

29. Pero cf. las palabras de Yēhudah ha-Levi en el Kuzari, II, 70. "Hodu la-'ādonay ki ṭob" (Sal 136,1) está escrito en metro de siete vocales plenas y parece ser el "vacío". "Lē-'ošeh nifla'ot gēdolat" (ibid, 4) está compuesto en siete sílabas con šewa' móviles que no se cuentan, y podría ser el "pleno".

30. Cf. M. di Lonzano, Šēte yadot, Venezia 1618, p.80 a. Sobre las libertades en el cambio de la longitud de las vocales en la ejecución de poemas estróficos, cf. M.A.Ghanim, "Verse used in San'ani songs", Al-Abhath 25, 1972, p.37; P.Cachia, "The Egyptian Mawwal: Its Ancestry, Development and its present Forms", Journal of Arabic Literature 8, 1977, p.89.

31. 'Ahābah de R.Yiṣḥaq ibn Gayat, conservada en dos fragmentos de la Genizah en Cambridge, Or.1081/1.66 y T.-S., NS 129.99.

32. Manuscrito de la British Library BM 5557 G fol.78. Esta sēliḥah ha sido editada recientemente en Šire ha-qodeš le-R.Yēhudah ha-Levi, ed. D.Yarden, vol. 2, Jerusalem 1980, p.588.

33. Cf. Y.Baer, Tolēdot ha-yēhudim bi-Sfarad ha-nošrit, Tel Aviv 1965, pp.40, 479.

34. H.Brody, Diwan Yēhudah ha-Levi, I, Berlin 1901, pp.157-8, no conserva el metro exacto del poema. Para un modelo métrico y estrófico similar con la rima -di, cf. Širim ḥadašim (ver nota 1), pp.314, 316, y con la rima -bi (con preludeo), Šire ha-qodeš šel Abraham ibn 'Ezra' (ver nota 1), I, pp.181, 272.

35. Cf. H.Schirmann, Ha-širah ha-'ibrit...(ver nota 13), pp.296-7.

36. Los manuscritos de Cambridge T.-S. H 11.5, y T.-S., NS 124.62. Las muestras más antiguas de moaxajas árabes o hebreas que han llegado hasta nosotros no se escribieron según parece antes de comienzos del siglo XI, pero las jarchas en romance se encuentran generalmente en moaxajas en la época almorávide (a partir de finales del siglo XI). ¿Que testimonios concretos tenemos sobre jarchas en romance a comienzos de siglo? En el poema sacro Šadday šur me'romam de Šēlomoh ibn Gabirol (muerto hacia 1050) se encuentra la muestra más antigua conocida de ese esquema estrófico en el que se compuso una jarcha en romance con un esquema prosódico y musical definido. Podemos rastrear la continuación del empleo de este esquema en otro poema sacro -también del tipo me'orah, escrito en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XI por Levi ibn Altabban. Ese poema está escrito en el mismo esquema prosódico y con la misma rima, -rex. El poema de Yēhudah ha-Levi que contiene la jarcha en romance se escribió también no sólo en el mismo esquema prosódico, sino también con un rimema que tiene la misma base fonética, -ra. Es interesante observar que el motivo del rayo de luz no sólo aparece en la jarcha romance que acompaña el poema de Yēhudah ha-Levi, sino que constituye también el tema central de las me'orot destinadas a bendecir al "Creador de las luminarias". El empleo de este esquema en la primera mitad del siglo XI en un poema sacro nos indica que el poema secular con el esquema originario debía existir ya al menos a comienzos de ese siglo.

Publicamos aquí por primera vez la primera estrofa de la moaxaja de Šēlomoh ibn Gabirol según el fragmento de la Geniza de la Cambridge University Library, T.-S., N.S. 124.62. Al comienzo del manuscrito paralelo, T.-S. H 11.5, se menciona no sólo el género del poema, "me'orot", sino también la melodía con la que debe cantarse, la ya conocida yigal qeš. El análisis filosófico y pesado del poema corresponde bien al carácter del poeta filósofo que firma con su nombre en el acróstico -Šēlomoh- al comienzo de las cuatro primeras estrofas del poema (la quinta estrofa no se nos ha conservado completa):

אחר לשלמה הק(טן)

שְׁדֵי צוּר מְרוֹמָם נִעְלָה / עַל שַׁחַק וְנִשְׂא  
כֹּל רוֹאֶה וְהוּא צוּר נִפְלֵא / מֵעֵינַי וְנִכְסֵה  
מִפְעֻלָּיו יַעֲדוּן סֵלָה / מִי פִעַל וְעִשָּׂה

5 כִּי הוּא הָאֵמֶת הַנִּמְצָא / בְּנַפְשׁוֹת בְּאֵרֶךְ  
הַעוֹלָם אֲשֶׁר יָצַר מֵאִיו הַמִּיּוֹן וְעֶרְךָ

Notas. 3 Kol ro'eh, todas las cosas, según Pr 15,3. nifla', "oculto". El empleo de los dos verbos nifla' y niḵsa' en un mismo pasaje lo conocemos por Sir 3,19, citado en el Talmud Babli, Hagigah 13a ss.

4 selah, "para siempre". mi pa'al wě-'asah, cf. Is 41,4; complemento directo: "sus obras".

5 ha-'emet, puede ser apelativo divino, cf. D.Kaufmann, Geschichte der Attributenlehre, Gotha 1977, p.334. bē-'oreḵ ha-'olam, el macrocosmos, reflejado en el hombre (microcosmos), que da testimonio de él y del creador de ambos. Sobre el origen de estas ideas, cf. A.Altmann, Studies in Religious Philosophy and Mysticism, Cornell 1969, pp.24-25. Asimismo, y concretamente para la poesía hebrea, cf. A.Mirsky, "Hebrew Poems from Spain Based on the Second Gate (Sha'ar Ha-Behina) of R.Bahya Ibn Paquda's Hovot Ha-Levavot", Tarbiz 50, 1981, pp.308-314 (Hebr.)

6 wě-'erek, comparación, como Sal 40,6 "no hay comparable a Ti".

37. Cf. Šire Levi ibn Altabban, ed. D.Pagis, Jerusalem 1967, p.95. Véase también la 'ahābah "libši bat nēdiḅim", ibid. p.79.

38. Cf. Šire Yosef ibn Šaddiq (ver nota 16), pp.33-35.

39. Cf. Diwan Yēhudah ha-Levi (ver nota 32), p.173.

40. Cf. Šire ha-qodeš šel Abraham ibn 'Ezra' (ver nota 1), I, Jerusalem 1976, pp.167-169, y 219-221. Véase también la 'ahābah "mah tiš'al 'oti šo'aly", con el acróstico "Dunaš", escrita en un esquema métrico y estrófico similar, también con la rima -bah. Cf. A.M.Haberman, 'Ateret rēnanim, Jerusalem 1967, pp.94-5.

41. Cf. Šire Yosef ibn Šaddiq (ver nota 16), pp.66-7.

42. Cf. Yišḥaq ben Abraham ibn 'Ezra', Širim (ver nota 14), pp.141-2, y asimismo J.Y.Monroe y D.Swiatlo, "Ninety-three..." (ver nota 24), p.145.

43. Cf. S.Abramson, "'Iggeret R.Yēhudah ha-Levi lē-R.Mošeh ibn 'Ezra'", Sefer Ḥayyim Schirmann, Jerusalem 1970, pp.397-411.

44. Cf. B.Hrushovski (ver nota 10), p.736.

45. Cf. S.M.Stern, "Hiqquye muwaššahot 'araḅim bē-širat Šēfarad ha-'ibrit", Tarbiz 18, 1947, pp.181-3, lo mismo que en su libro (ver nota 3) pp.186-8.

46. Pero cf. Šire 'ezor lē-Todros (ver nota 13), p.35, 46-7, 49-51. Cf. el trabajo reciente de E.Hazan, Yēsode ha-šir (ver nota 7), pp.111-13, y D.Pagis, Hidduš u-masoret bē-širat ha-ḥol ha-'ibrit: Šēfarad wē-Italiah, Jerusalem 1976, pp.139-40.

47. Cf. Diwan Yēhudah ha-Levi, I (ver nota 34), p.163.

48. Cf. Šire ha-qodeš lē-R.Yēhudah ha-Levi (ver nota 17), I, Jerusalem 1978, pp.174-76.

49. Cf. Šire Yosef ibn Šaddiq (ver nota 16), p.66. En la segunda línea hay que leer "li 'ori" con el manuscrito 'alef. Véanse dos poemas seculares más escritos según el mismo modelo en Širim ḥādašim (ver nota 1), p.272, 359.

50. Cf. Šire ha-qodeš šel Abraham ibn 'Ezra' (ver nota 1), I, pp.73, 83 (tres veces), 199, 310; II, pp.223, 246.

51. Cf. ibid. I, p.83; II, pp.308-9. Cf. también observaciones como "no según el metro", "falta algo en el metro", "corrección de acuerdo con el metro", ibid. I p.106 (dos veces), 192 (dos veces), 375-6 (cuatro veces).

52. Cf. E.Fleischer, "f'iyyunin bi-slabe 'aliyatah wě-hitqabbělutah šel šurat ha-muwaššāḥ (šir ha-'ezor) ba-širah ha-'iḇrit šel yěme-ha-benayyim", Mill'et 1, 1983, pp.180-1.

53. Cf. Šire qodeš lě-R.Yěhudah ha-Levi (ver nota 17), I, Jerusalem 1978, p.220.

54. Ibid. III, Jerusalem 1982, p.734.

55. Ibid. I, Jerusalem 1978, p.215.