

La poesía hebraicoespañola en la historia literaria de la España medieval

ÁNGEL SÁENZ-BADILLOS

Como consecuencia del mutuo desconocimiento, no es raro encontrar hoy hebraístas que sólo estudian la poesía hebraicoespañola en el marco de la evolución general de la literatura hebrea, o que todo lo más la comparan con la árabe, e hispanistas y romanistas que al hablar de «literatura española» ignoran cuanto se escribió en la Península en lengua hebrea. En este trabajo me propongo examinar algunos puntos de contacto de la poesía de los autores hebraicoespañoles con las demás literaturas peninsulares. La obra literaria de los judíos en Sefarad admite sin duda una lectura desde dentro de la tradición judía, en la que continúa determinadas líneas al tiempo que busca formas nuevas de expresión; pero es preciso contemplarla también desde la atmósfera cultural de su entorno y desde los escritos de sus contemporáneos. Y no se puede prescindir de ella a la hora de exponer la historia literaria de la España medieval.

¿Qué significa la obra de los poetas hebraicoespañoles en el conjunto de las literaturas peninsulares? ¿Dónde pueden darse puntos reales de contacto si es que realmente los hubo? ¿Qué aporta la literatura de los judíos españoles, y concretamente su poesía, al bien común del patrimonio hispano? Esas son algunas de las preguntas que pretendo plantear.

A) POESÍA ÉPICA

La poesía épica europea, el primer género que se desarrolla hasta alcanzar una dimensión literaria¹, se ha analizado como una entidad en sí misma, sin olvi-

¹ Cf. A. D. Deyermond, 1980, 65.

dar las peculiaridades de la épica hispana; no obstante, algunos investigadores han señalado la existencia de estrechos vínculos y relaciones entre la poesía épica francesa y castellana por un lado, y la épica árabe, con raíces en la época preislámica, por otro ². No suele abordarse en cambio la cuestión de si se puede hablar de rasgos épicos en la poesía hebrea andalusí.

El parecido más estrecho podría darse en la poesía de guerra de Šěmu'el ha-Nagid ³, del segundo tercio del siglo XI, aunque se trate de un caso bastante único dentro de la poesía hebrea medieval ⁴. Si se analiza esta poesía a fondo se reconocen más relaciones directas con la antigua poesía bíblica del canto de Déborah, o de algunos Salmos, o con la poesía árabe, tanto clásica como andalusí ⁵, que con la épica europea. Es verdad que hay una coincidencia de carácter general con esta última: se trata de poner de relieve proezas y victorias, «gesta», hazañas. No obstante, características importantes de las canciones de gesta de la Europa occidental no tienen un paralelo claro en esta poesía hebrea; así, el código de valores caballerescos, la idea del honor perseguido a través del riesgo, no se da en igual medida en la poesía hebrea, como tampoco forman parte de ella las aventuras más o menos magnificadas que suelen constituir parte sustancial de aquélla. Pero es posible descubrir en la poesía hebrea coincidencias en buen número de detalles, sobre todo de carácter temático, tanto con la épica dirigida a una audiencia popular, como con la culta o «épica clerical», con su forma métrica más regular ⁶.

Se ha dicho que en la base de todos los poemas épicos europeos suele haber una «fechoría», una falsa acusación, una traición, una afrenta, etc. ⁷, y ese rasgo suele encontrarse también en la poesía bélica del Nagid: la ocasión de cada campaña descrita en sus poemas suele ser una iniciativa del enemigo contra los intereses de Granada, o una ruptura de la alianza hasta entonces en vigor, aunque es más frecuente que se trate de una causa «nacional» y no personal, como suele ocurrir en los cantares de gesta; sólo en casos contados centra Ibn Nagrella la acción en su propia persona ⁸.

Otra característica que suele señalarse en la épica hispana, la narración fiel y objetiva de los hechos tal como sucedieron, sin dejar volar la imaginación e

² Véase, v.gr. A. Galmés de Fuentes, 1978. Frente a la idea sostenida en el siglo XIX de que la poesía árabe no era sino lírica y descriptiva, y que no había cultivado la epopeya, hoy puede mantenerse la opinión contraria, que existió una verdadera épica árabe, aunque con características propias.

³ Véanse los 41 poemas editados y traducidos en Šěmu'el ha-Nagid, 1990.

⁴ Del mismo género son algunas breves muestras en la obra de Yěhudah al-Harizi: véase la *maqama* n.º 7 del *Tđjkěmoni*.

⁵ Por no citar sino los más inmediatos, pueden verse los paralelos con la *arđŭza* de Ibn 'Abd Rabbihí o con los poemas de Ibn Darrađ al-Qastallí.

⁶ Véase, por ejemplo, F. López Estrada, 1985, 85 ss.

⁷ Según M. Alvar, 1981, 9, citando a V. Propp.

⁸ Véase Šěmu'el ha-Nagid, 1990, n. 1; 2; 4; 16; 18, etc.

incluir elementos fantásticos, como en otras muestras europeas del género, la comparte también la poesía hebrea de guerra, que se ajusta totalmente a los hechos que se acaban de presenciar. Ni siquiera ha transcurrido ese lapso de tiempo que permite que crezca el elemento legendario: Ibn Nagrella redacta sus poemas en el mismo campo de batalla en el que han sucedido los acontecimientos, si bien, claro está, destaca cuanto le beneficia, y pasa por alto los aspectos menos brillantes, cargando las tintas contra sus enemigos, no menos que los poemas épicos europeos.

En esa poesía hebrea no hay un verdadero héroe, a no ser, en algunos casos, el propio poeta. Ahí radica sin duda una de las diferencias más importantes entre este tipo de poesía bélica hebrea y las canciones de gesta. En los poemas del Nagid las acciones bélicas que no se atribuyen directamente a Dios suelen llevar un sujeto plural muy ambiguo, y sólo en ocasiones juega él mismo el papel de protagonista. Ese carácter autobiográfico, la exaltación de las propias hazañas, no es habitual en la épica europea ni tampoco en la arábigoespañola más conocida⁹; son también bastante peculiares las consideraciones teológicas que se intercalan en la obra del Nagid.

Si existen en cambio los anti-héroes, los enemigos especialmente malvados, que rompen todos los pactos y tratan de causar la perdición y desgracia de Šemu'el y sus gentes¹⁰, y que también presentan características similares en la épica europea; se dan asimismo los traidores, aunque sean traidores a cara descubierta, como el visir de Almería, Ibn `Abbas¹¹. Se encuentran igualmente los llamados «mesureros»¹², difamadores, delatores o, simplemente, observadores o consejeros que deforman la realidad, como ocurre en la guerra de Granada contra Sevilla¹³.

También el desco de dar el primer tajo, las «feridas primeras», se recoge en el poema de ha-Nagid sobre la guerra con Almería¹⁴, lo mismo que la marcha decidida hacia la posible muerte en el combate, en la que se da una coincidencia con el concepto musulmán de *ŷihād* o «guerra santa»¹⁵. También la idea de que

⁹ Detalles como la astucia o marrullería del héroe, que se suele describir como rasgo común de la épica árabe y castellana (Cf. A. Galmés, 1978, 68 y ss.), no parecen encontrarse tampoco en la poesía de ha-Nagid.

¹⁰ Cf. Šemu'el ha-Nagid, 1990, n. 2, p. 5; n. 24, p. 99, etc.

¹¹ Cf. A. Galmés, 1978, 77 y ss.

¹² Como en el *Poema del Cid*, v. 267. Véase A. Galmés, 1978, 82.

¹³ Comparar con Šemu'el ha-Nagid, 1990, n. 4, p. 21: «Sus observadores corrieron hacia él con palabras como escoria y bebida adulterada. / le engañaron con sus falsedades y mentiras como si contra su vida atentar quisieran»; ver también n. 33, p. 149.

¹⁴ Šemu'el ha-Nagid, n. 2, p. 8: «creían los hombres que ese día de cólera, violencia y venganza. la muerte era un privilegio; / trataban todos de alcanzar la fama, daban su vida a cambio de lograrla».

¹⁵ En palabras como éstas del Nagid:

*Varones valientes perdían el gusto
por la vida y elegían la muerte;
pensaban los leones que las heridas abiertas*

el alma de los enemigos muertos en la batalla es llevada al infierno ¹⁶ la vemos ampliamente desarrollada en un poema de Ibn Nagrella ¹⁷, lo mismo que el reparto del botín después de la batalla ¹⁸.

Un detalle más: la referencia al arcángel Gabriel en el *Poema del Cid*, que se conoce también en la épica francesa, y en la árabe ¹⁹, ocupa un lugar destacado en la poesía de guerra del Nagid. En la *Chanson de Roland* la mención de la función protectora de Gabriel tiene que ver con el anuncio de una próxima batalla o un peligro, o con el encargo de una misión al emperador; en la tradición musulmana suele pretender más bien tranquilizar al héroe, asegurándole la victoria a pesar del peligro, lo mismo que ocurre en el *Poema del Cid*. En el poema de Šēmu'el ha-Nagid con el que se suelen introducir los «poemas de guerra» leemos:

... A tu siervo, mientras dormía aún joven en su lecho, mandaste
serafines que me lo anunciaran por tu gran bondad...
Y su compañero Gabriel me informó de lo que
de mí había oído junto a tu Carroza, a tu alrededor:
«Aunque camines en medio del fuego, no te abrasará;
Yo ordenaré a la llama que jamás te quemé» ²⁰.

*de sus cabezas, eran coronas;
de acuerdo con su fe, lo recto era morir;
seguir viviendo les estaba vedado*
(Šēmu'el ha-Nagid, 1990, n. 2, p. 9)

*Caminaban todos hacia la muerte como quien va
con alegría a recoger la miel de los panales;
corrían a sacrificar sus vidas;
¡despertarán cuando revivan los cuerpos!*
(Šēmu'el ha-Nagid, 1990, n. 25, p. 109)

que recuerdan sin duda la teología islámica, también recogida seguramente en palabras del *Mío Cid*:

El que aquí muriere lidiando de cara,
préndol yo los pecados e Dios le abrá el alma (v. 1705)

¹⁶ A. Galmés, 1978, 110.

¹⁷ Šēmu'el ha-Nagid, 1990, n. 6, p. 33.

¹⁸ A. Galmés, 1978, 113 ss.; compárese con Šēmu'el ha-Nagid, 1990, n. 2, p. 12; n. 13, p. 59; n. 22, p. 92; n. 24, 103, etc.

¹⁹ Cf. A. Galmés, 1978, 118 ss.

²⁰ Šēmu'el ha-Nagid, 1990, p. 2. Recuérdese la última noche que el Cid duerme en Castilla antes de salir hacia el destierro:

*Í se echava mio Çid
un sueño! priso dulce,
El ángel Gabriel
«Cavalgad, Çid,
ca nunca en tan buen punto
mientra que visquíeredes
Quando despertó el Çid.*

*después que fo de noch,
tan bien se adurmió.
a él vino en visión:
el buen Campeador,
calvalgó varón;
bien se fará lo to».
la cara se santigó. (vv. 404-10)*

En este poema del Nagid se juntan sin duda motivos conocidos en la tradición árabe y hebrea, pero no es muy necesario que pensemos en una dependencia directa de fuentes árabes, porque los elementos sustanciales, la revelación en sueños, la promesa de ayuda y la conexión de Gabriel con el fuego pertenecen desde tiempos muy antiguos a la tradición hebrea²¹. En todo caso, se trata de un texto interesante para incluirlo en la comparación de las distintas literaturas romances y semíticas, que no ha sido tenido en cuenta en buenos estudios anteriores. Estamos hablando probablemente de un bien común.

Sin embargo, no cabe duda de que esta poesía hebrea presenta características estructurales y formales muy diversas. Es una poesía de autor, sin nada que se parezca a la anonimidad o al «mito del pueblo poeta» con el que frecuentemente se ha unido la poesía heroica europea (aunque esas teorías estén hoy en buena parte superadas²²). Se trata de una poesía claramente culta, sin una fase de evolución oral previa, en contraste con el tradicionalismo y popularismo que muchos atribuyen a la épica europea más difundida. Emplea además un metro riguroso, que no tiene nada que ver con el procedimiento de cuño popular, amétrico o anisosilábico, empleado por las canciones de gesta. No es tampoco de dimensiones equiparables: los 149 versos que tienen los dos poemas más largos del Nagid no pueden compararse con los miles de versos de las canciones de gesta francesas o los 3.700 versos del *Poema del Cid*. En la poesía hebrea medieval no se conocen ciclos en torno a figuras centrales, heroicas, ni sucesiones de diversos episodios.

De esta forma, puede decirse que la poesía bélica hispanohebrea tiene un carácter peculiar, con contactos indudables con la antigua tradición bíblica y con la poesía árabe; pero sus numerosas coincidencias con la épica europea, en el contenido más que en la forma, nos permite hablar en cierto sentido de una épica hispano-hebrea, no tan lejos del mundo cultural europeo como podía sospecharse; al mismo tiempo es preciso reconocer que las diferencias son notables, y que su forma final está lejos de las canciones de gesta.

Si tenemos en cuenta que la poesía hebrea del Nagid, de mediados del siglo XI, es bastante anterior a los más antiguos cantares épicos peninsulares, podríamos vernos tentados a buscar posibles influjos de una poesía sobre la otra. Pero eso no me parece muy verosímil; el carácter de la lengua hebrea cerraba automáticamente el acceso a esa poesía a la práctica totalidad de los poetas europeos. Es más fácil admitir que los poetas hebreos no sólo estaban inmersos en su propia tradición y en la de la literatura árabe, sino que además recibían por ósmosis elementos de la cultura de su tiempo. Coincidencias como las que hemos analizado pueden muy bien deberse a la unidad básica del ambiente cultural europeo, aun con todas las diversidades que presentan los mapas de la época. En todo caso, nos bastará cuanto hemos dicho para pensar que el contac-

²¹ Véanse nuestras referencias a las fuentes hebreas en Šēmu'el ha-Nagid, 1990, p. 2.

²² Cf. A. D. Deyermond, 1980, 96 y ss.

to del *Poema del Cid* con el mundo judío va probablemente bastante más allá del conocido pasaje de «Raquel y Vidas», los prestamistas burgaleses.

Una última observación en este contexto: las canciones de gesta suelen recitarlas los juglares, pero en la sociedad judía andalusí no oímos hablar de ningún «juglar» judío. Ni siquiera creo que fuera adecuado ese nombre para el poeta «itinerante» Yiṣḥaq ibn Jalfun, que es en realidad un poeta culto que se gana la vida componiendo su propia poesía de lugar en lugar, buscando la protección de diversos palacios y señores. No podemos imaginarnos a un juglar recitando los versos hebreos de Šēmu'el ha-Nagid. Hay que reconocer que en este hecho se da una nueva diferencia importante. Más tarde, es posible que cambiara la situación en las cortes cristianas: en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X aparecen juglares judíos junto a los cristianos o moros²³. Tampoco conocemos en la literatura hispano-hebrea nada parecido a la poesía épica del romancero a pesar de la importancia que tendrá siglos más tarde en la literatura sefardí.

En resumen, creemos que la poesía de guerra hispanohebraica, que no puede desligarse del marco del entorno cultural europeo de la época, merece ocupar un lugar propio dentro de la historia de la literatura peninsular.

B) POESÍA LÍRICA

Se ha dicho que la poesía lírica que se desarrolla en Europa a partir de mediados del siglo IX tiene un carácter internacional, que representa una «tradición unitaria, pero no indiferenciada»²⁴. Sin embargo, cuando un romanista hace esas afirmaciones sólo suele tener en cuenta «los poemas compuestos en latín o en ciertas lenguas vulgares (provenzal, catalán, castellano, portugués, francés, italiano, alemán, holandés e inglés)». La lírica árabe o hebrea, escrita también en tierras europeas, queda fuera de la enumeración. Cabe preguntarse también en este caso si se trata de dos mundos diferentes y estancos, si se puede entender cualquiera de ellos sin contar con el otro.

Durante algún tiempo, tal vez pueda hablarse de una evolución paralela, (casi) totalmente independiente, en la himnología latina que se cultiva en Europa, y la poesía religiosa que se canta en Bizancio, en Siria y en Palestina, esta última entre los poetas sinagogales hebreos, los *payyēṭanim*. Dentro de ese mundo de la lírica religiosa hay sin duda temas comunes, y hasta coincidencias técnicas, como la utilización gradual y sistemática de la rima, que se documenta ya en los textos latinos de Ambrosio (siglo IV) en Occidente, y en los hebreos de Yannay (siglo VI) en Palestina. En cuanto los poetas hebraicoespañoles continúan la tradición palestinense, participan también, aunque de manera indirecta, en ese bien común.

²³ Como pone de relieve P. Dronke, 1978, 87.

²⁴ P. Dronke, 1995, 11.

Desde otro punto de vista muy distinto, hace ya tiempo que se planteó entre los investigadores el tema de la posible relación entre el mundo islámico y las manifestaciones literarias de la Europa occidental²⁵, preguntándose sobre todo si los trovadores provenzales conocieron o no la poesía árabe. Resultando muy difícil de probar que éstos conocieran directamente la lengua y la literatura árabes, queda abierta la posibilidad de que se diera un posible influjo a través de la poesía oral en la España septentrional, que habría permitido el trasvase de motivos y aun técnicas poéticas. En ese contacto pueden haber jugado también un papel los poetas hebreos, aunque no hay pruebas decisivas para probarlo o negarlo.

Al menos, desde el descubrimiento de Samuel Stern en 1948, las jarchas contenidas en los poemas estróficos árabes y hebreos comenzaron a interesar profundamente a los romanistas, que los vieron ante todo como uno de los restos más antiguos de la lírica romance, y estudiaron inmediatamente su posible conexión con otras manifestaciones similares de la poesía amorosa europea en boca de mujer, y, particularmente, de las «cantigas de amigo».

Muy claro y reconocido es el papel que ha jugado la poesía hispanohebrea (junto a la hispanoárabe) en la historia literaria de la poesía lírica, y particularmente de la jarcha. En realidad, podría decirse que para muchos estudiosos, el papel de las moaxajas hebreas en relación con la veintena de jarchas romances que se nos han conservado no ha sido sino el de servir de marco para esas composiciones que hoy tanto se aprecian como muestras de la más antigua lírica peninsular. Hay que observar que el valor de esas moaxajas hebreas se hace tanto más elevado cuanto más dificultades expresan determinados arabistas para aceptar la interpretación romance de los versos finales de las moaxajas arábigoespañolas²⁶. Con todo, la diferencia entre las moaxajas escritas en hebreo y las cancioncillas romances que les sirven de cierre o conclusión es demasiado patente, y no puede decirse que ambas composiciones pertenezcan a un mismo género de poesía.

Sin embargo, tampoco es tan absoluta la disparidad. En algunos casos, las jarchas parecen haber sido adaptadas a la persona a la que se pretende alabar o la circunstancia para la que se emplean. Sobre las fórmulas de introducción de la jarcha que se utilizan en las moaxajas, ya el preceptista egipcio Ibn Sanā' al-Mulk indicaba que eran un salto brusco, y que mediante un verbo de «decir» o

²⁵ Véase un buen panorama del estado de la cuestión en Stern, 1965, y más recientemente, en Akehurst, Davis, 1995 y Zwartjes, 1995. Véase una postura de defensa de la tesis del influjo islámico en R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, 1977, así como «Arab Influences on European Love-poetry», en: *The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. K. Jayyusi, Leiden-New York-Köln 1992, 457-482, o en los estudios de R. M. Menocal citados en la Bibliografía.

²⁶ Véase la actitud muy crítica de A. Jones en su importante estudio *Romance Kharjas...*, 1988. Recuérdense también, por ejemplo, las palabras de R. Hitchcock (1991, 175) refiriéndose a las jarchas de moaxajas árabes: «sin la menor justificación de buscar en estos versos finales de *muwashshahat* los vestigios de cualquier poesía popular preexistente».

«cantar» daban paso al lenguaje directo de una doncella o un muchacho; en algunas de esas transiciones se indica la lengua de la jarcha que sigue ²⁷. Pero el salto brusco no supone la heterogeneidad total entre ambas partes. Lo que atrae en estas composiciones es que han conseguido unificar dos secciones muy distintas y escritas en dos lenguas diferentes. Si no hay unidad de género, puede existir al menos unidad temática, y lo que ciertamente se da es unidad de rima y de ritmo. La poesía hebrea que sirve de marco no es por tanto totalmente ajena a la naturaleza de esa composición romance.

Es verdad que en la interpretación de esa relación caben distintas opiniones: para algunos, la jarcha no parece ser sino creación del mismo autor que escribe la moaxaja; otros, basándose en las palabras de Ibn Sanā' al-Mulk, y diversos preceptistas árabes siguen hablando de una canción preexistente:

Los moaxajeros se hacen lo primero con la jarcha y luego versifican la moaxaja con arreglo a la medida y la rima de aquélla ²⁸.

La diferencia es muy notable: los primeros entienden toda la métrica de la jarcha a partir del sistema de la prosodia árabe clásica ²⁹. Sin discutir por el momento esa opinión, creo que el caso de la moaxaja hebrea admite otra explicación más simple y coherente, y no puede plantearse sin más en términos similares.

Los partidarios de la interpretación romance defienden hasta sus últimas consecuencias la preexistencia de la jarcha:

son ellas [las jarchas] las que explican la 'estructura formal' de la moaxaja; a saber: la jarcha no es sólo lo esencial de la estructura de la moaxaja, sino que constituye su "base", y esto no va dicho en un sentido traslaticio, sino estrictamente literal: la moaxaja es compuesta para encuadrar una jarcha preexistente, y es precisamente la jarcha la que da a la moaxaja la medida (*al-wazn*) y la rima [de las vueltas] (*al-qāfiya*) ³⁰.

Los estudios de la métrica de las moaxajas hebreas que he llevado a cabo en diversas ocasiones ³¹ me han permitido constatar que el poeta hebreo trata de reproducir en la moaxaja el mismo número de sílabas y el mismo ritmo acentual

²⁷ Cf. T. Rosen-Moked, 1991, 280 ss.

²⁸ Šalāh al-dīn Šafadī, *Tawṣī' al-tawšīh*, ed. Beirut 1966, p. 29; traducido y citado por E. García Gómez, *El escándalo de las jarchas en Oxford*, Madrid 1991, p. 10.

²⁹ Tal y como lo plantea, por ejemplo, A. Jones, 1988, 9: «A more complex issue arises when one ponders the possibility of Arab poets making their poems fit both an Arabic and a Romance metrical scheme. That is not impossible - one can easily imagine it as an extension of the verbal virtuosity in which Arab poets revelled. However, I think it fair to say that whilst the complex patterns of Arabic scansion can accommodate Romance, the proposed Romance schemes can hardly do so for the Arabic ones».

³⁰ E. García Gómez, 1975, 29 y ss.

³¹ Véase especialmente Sáenz-Badillos, 1991, 297 y ss.

o melodía de la jarcha que ha tomado como base, si bien lo hace empleando un sistema métrico basado en los metros clásicos convenientemente modificados o ampliados.

Si esto es así, al menos de manera aproximada, será legítimo poner de relieve esa *interacción mutua entre la moaxaja hebrea y su jarcha romance*, que nos permite integrar profundamente este tipo de poesía hebrea en la producción literaria de la Península, tanto por su función de conservadora de esa lírica primitiva, como por su adaptación a los esquemas de la misma.

En todo caso, hay acuerdo bastante generalizado sobre el hecho de que las jarchas romances de las moaxajas árabes son en buena parte «poesía en boca de mujer», que invita a reconstruir la existencia de una antigua lírica femenina mediterránea y europea para la que se han encontrado numerosos paralelos dentro y fuera de la Península, desde las «Cantigas de amigo» a los «Frauenlieder» o incluso los antiguos cantos de Arquíloco, Safo o Alceo ³².

Refiriéndose a la moaxaja y el zéjel árabes y hebreos, un hispanista de la talla de A. D. Deyermond, subraya que los rasgos que diferencian a estas composiciones de la casida clásica «son compartidos por la lírica popular de otras áreas de la península y de gran parte de Europa... constituyen un fenómeno de adopción por parte del árabe (y a partir de él, por el hebreo) de una extendida forma poética popular europea» ³³.

Se podrá discutir, eso sí, si los orígenes de la lírica son «populares», como se decía en el siglo pasado, o si tiene que ver con los poetas cultos, aunque se transmitiera luego de manera popular como «poesía tradicional», según el término acuñado por Menéndez Pidal, que hoy prefieren los hispanistas. En todo caso, no parecen desmesuradas las palabras de quien opina que

las formas típicas poéticas hispano-arábigas (y por consiguiente las hispano-hebraicas) tienen su origen en la heterogeneidad social y lingüística de la comunidad andaluza ³⁴.

Esas jarchas, con tantas características de las canciones amorosas primitivas de la península, aluden a veces a la aurora, esto es, al «alba» que obliga a separarse a los amantes tras pasar la noche juntos, o a la «alborada» en la que esos amantes se encuentran felices al amanecer. Los romanistas han puesto frecuentemente de relieve la coincidencia en éste y otros muchos aspectos con los cancioneros galaico-portugueses y con los villancicos castellanos, así como con otras poesías europeas y aun asiáticas. No cabe duda razonable de que nos encontramos ante una idéntica tradición de canciones populares amorosas, en la que los poetas hispanohebreos se encontraban igualmente inmersos, aun sin ser ellos los creadores de esas jarchas.

³² Cf. E. Gangutia, 1991, 121 y ss.; véase Galmés, 1994, 108 y ss.

³³ Deyermond, 1980, 29.

³⁴ Deyermond, 1980, 33.

La estructura paralelística y la forma basada en el estribillo se encuentran ampliamente difundidas en la península, y los especialistas sugieren que las jarchas, las cantigas de amigo y los villancicos no se ponen por escrito hasta que surgen los poetas cultos, pero tienen una tradición poética de parecida antigüedad, representando, como decíamos, una tradición común.

Expertos en la historia de la poesía hebrea han llegado a ver una prueba indirecta pero decisiva de que en la España del comienzo y mediados del siglo x debía existir una poesía romance de estructuras poéticas bien definidas en el mismo hecho de que la poesía sinagogal hispanohebrea comenzara a utilizar en al-Andalus un sistema métrico isosilábico³⁵. Sin embargo, eso es algo difícil de probar a priori, ya que el origen de ese tipo de métrica pudo deberse a otras causas distintas. En todo caso, y aparte de otras posibles objeciones, nada sabemos sobre la poesía romance en una época tan temprana, y no es probable que en una fase de pura tradición oral influyera hasta ese grado en una poesía con una tradición tan larga y bien establecida como la hebrea³⁶.

Durante algún tiempo solían sostener los romanistas que la poesía amorosa provenzal del siglo xii era la fuente de la que derivaba la restante lírica romance. Aunque hoy ya no se acepta semejante punto de vista, se reconoce que tiene un gran influjo en la poesía amorosa culta de los demás países, difundiéndose de modo muy especial a través del Camino de Santiago. Una de las formas estróficas utilizadas en el Norte de Francia, el *virelai*, forma muy próxima al *zéjel* árabe y hebreo³⁷, se encuentra también en las *Cantigas* de Alfonso X. Sin embargo, eso no es suficiente para fundamentar la hipótesis de un posible influjo semítico en las composiciones del Rey Sabio.

Por su carácter especial tenemos que hacer mención en este lugar de un poema hebreo del poeta toledano Todros ben Yéhudah ha-Levi 'Abulafia, en honor del Rey Alfonso³⁸, del que se nos han conservado cuatro estrofas sin estribillo en versos de diez sílabas, como los empleados en la poesía de los trovadores; tanto el tipo de verso como este esquema estrófico son inusuales en la poesía hispanohebrea. Parece evidente que ha imitado una *cansó* provenzal o sus equivalentes castellanos, ofreciendo así al Rey un poema de estructura similar a la que él mismo incluía habitualmente en sus obras.

Otro de los tipos fundamentales utilizados en la lírica galaico-portuguesa, las *cantigas de amor*, podrían tener su paralelo en la poesía amorosa árabe y

³⁵ Así Fleischer, 1980, 818 y ss. Véase también Fleischer, 1983, 427 y ss.

³⁶ Hay que tener en cuenta que las primeras jarchas conservadas por escrito son bastante más tardías (del siglo xi), que el poeta galaico-portugués más antiguo que conocemos es João Soares de Paiva, nacido en 1141 (aunque los *cancioneiros* fueran compilados mucho más tarde, hacia el siglo xv), y que los *villancicos* castellanos no se recogen por escrito hasta ese mismo siglo, el xv o el xvi.

³⁷ Aunque no totalmente idéntica con ella; véase el estudio clásico de P. Le Gentil, 1954. Su estructura es AA BBBA.

³⁸ *hinne mah toh*, ed. D. Yellin, II, II, *Šire 'ezor*, 56.

hebra. Se trata de poemas en los que a diferencia de las *cantigas de amigo*, el que habla es el amante masculino, que celebra la hermosura y cualidades de la amada, las penas del mal de amor, etc., al estilo de los poemas occitanos. Estos últimos dejan en las *cantigas de amor* la huella del complejo concepto del «amor cortés»³⁹. Ese tipo de amor, muy condicionado por la situación de la sociedad cristiana europea, es difícil de comparar con el que suelen representar los poemas amorosos árabes e hispanohebreos. Pero poetas de la España cristiana, como el ya citado Todros 'Abulafia en la Toledo alfonsí, o Šelomoh Bonafed, en la Corona de Aragón a comienzos del siglo xv podrían no estar tan lejos de esas concepciones. Por lo demás, no es difícil encontrar en la poesía hebrea numerosas coincidencias de temas, imágenes y motivos en este terreno, casi universal.

C) POESÍA SATÍRICA Y BURLESCA

La sátira es otro campo interesante de comparación, en el que pueden encontrarse puntos de contacto. Resulta bien conocido el amplio desarrollo que alcanzan en la literatura romance peninsular durante los siglos XIII a XV los diversos tipos de sátira personal y social, desde el *serventés* y las *cantigas d'escarnho e de maldizer*, a los ataques a diversos tipos sociales de las *Disputas* y la *Danza de la muerte*, del Arcipreste de Hita o el canciller Ayala, las *Coplas de la Panadera*, las *Coplas del Provincial*, las *Coplas de Mingo Revulgo*, etc.⁴⁰ ¿Hay algo equivalente en la poesía hebrea?

Los poetas hebreos de al-Andalus se ejercitan muy pronto en los poemas de sátira, lo mismo que sus convecinos árabes. Baste recordar los nombres de algunos de ellos: Yiš'haq ibn Jalfun el cordobés, a fines del siglo x, satiriza a sus enemigos personales, se ríe de los enamorados; Šemu'el ha-Nagid, el visir de Granada, ironiza sobre los maestros ignorantes, y con particular saña contra sus rivales políticos; Šelomoh ibn Gabirol, el gran poeta malagueño, profiere duras críticas contra sus coetáneos que no le comprenden, lo mismo que contra los plagiarios y los poetas faltos de inspiración; Mošeh ibn 'Ezra' se lamenta de la ignorancia de los judíos de Castilla y Navarra, entre los que se ve obligado a vivir tras su destierro voluntario de la Granada almorávide; Abraham ibn 'Ezra', el poeta realista, se burla en sus epigramas de su propia miseria, o ridiculiza a tahúres y jugadores. La sátira continúa también en la España cristiana: Yēhudah al-Ḥarizi, a comienzos del siglo XIII, prodiga los temas satíricos sobre los más diversos sectores de la sociedad de su época. Šemu'el ibn Šašon, en la primera mitad del siglo XIV, denuesta a los ignorantes que detentan el poder en el Norte de Castilla. Predominan en general las sátiras contra miembros de las propias comunidades

³⁹ Véase el documentado estudio de Duby, 1990.

⁴⁰ Véase Scholberg, 1971, 15 y ss.

judías, más que las de carácter general, contra la sociedad de su tiempo ⁴¹. Los modelos directos de los poetas hispanohebreos se encuentran sobre todo en la *hiyya* árabe, por conocidos que puedan resultarnos los modelos equivalentes de la poesía grecorromana. Aunque se den en los poetas citados coincidencias temáticas con la sátira en lenguas romances, las circunstancias socio-culturales son muy distintas, y las formas empleadas por unos y otros poetas no tienen demasiado en común.

En todo caso, merece trato aparte el caso de Ṭodros 'Abulafiah, poeta judío de la corte del Rey Sábio y de la de Sancho IV. Mucho más integrado que todos sus predecesores en el ambiente de la corte castellana, no es raro que lleguen a él de forma más directa los posibles influjos romances. De entre sus numerosos poemas, que pasan del millar, merece destacarse en este contexto una disputa poética que mantiene con un poeta catalán que en ocasiones visita su casa toledana: Pinas «el Poeta», del que apenas tenemos noticias biográficas, pero que sabemos buscaba, lo mismo que Ṭodros, el favor del potentado judío Don Çag de la Maleḥah. El debate literario al que nos referimos incluye no menos de 35 intervenciones breves de ambos poetas en las que cada uno de ellos ridiculiza las facultades poéticas del otro, en una serie de réplicas y contra-réplicas ⁴². Recuerdan el tono burlesco del *serventès personal* de sátira e injuria, y más concretamente, el de la *tensó* o disputa entre dos poetas, bien conocida en la poesía provenzal ⁴³. Es probable que su modelo más directo deba buscarse en la poesía gallego-portuguesa, que jugó un papel tan significado en la propia corte del rey Alfonso, en la que cultivaban este tipo de poesía desde el rey a muchos de sus nobles y grandes señores; la *tenção*, composición casi siempre burlesca en la que dos poetas se atacan verbalmente con intercambio de estrofas, tendría su época áurea en Toledo durante el periodo alfonsí, entre 1250 y 1280 ⁴⁴. El debate entre Ṭodros y Pinhas, aunque en estrofas de métrica andalusí, se puede encuadrar muy bien en ese ambiente de la corte toledana.

En comparación con las grandes composiciones líricas del siglo de oro, o con otros poemas de mayor entidad escritos por el propio Ṭodros 'Abulafiah, estos poemas que tratan temas triviales en tono realista y a veces desvergonzado, utilizando un lenguaje vulgar, pueden parecer textos literarios de baja calidad. Sin duda pueden considerarse una muestra representativa de lo que se ha llamado «la lírica del realismo» ⁴⁵ o de lo que algunos críticos franceses llaman «contre-

⁴¹ En la obra clásica de I. Davidson sobre el tema, *Parody in Jewish Literature*, se considera que la parodia, como arma más poderosa de la sátira, no comienza en la poesía hebrea hasta el siglo XII.

⁴² Ed. Yellin, II, 1, 22 ss. Lo había editado previamente con breves notas I. Davidson, «Milhamah wē-šalom», *Tarbiz*, 2, 1931, 90-100; D. Yellin ofrece en su edición notas explicativas muy acertadas, aunque sin aludir al marco romance. Véase mi estudio detallado en *Prooftexts*, 1996.

⁴³ Cf. Martín de Riquer, 1975, I, 53 y ss., 67.

⁴⁴ Véanse paralelos en Tavani, 1964, 92, 97, 103 y s., 111, 135, etc.

⁴⁵ Cf. Dronke, 1995, 267 y ss.

texte»⁴⁶, un tipo de literatura marginal que no se puede catalogar entre las mejores producciones literarias. No obstante, esta colección de poemas nos indica cómo está evolucionando la poesía hebrea en la España cristiana, por cauces muy distintos de los clásicos; aun manteniendo ciertos esquemas y formas andalusíes, estos poetas hebreos practican un tipo de sátira llena de punzadas al contrario, sin perder nunca el buen humor, que tiene su lugar propio en el ambiente romance, mucho más que en los modelos clásicos hebreos o árabes.

Capítulo aparte merece el tema, ya insinuado, de la participación más que notable de numerosos conversos en la literatura de sátira e invectiva del siglo xv⁴⁷. Se trata de obras escritas en castellano, fuera de nuestro punto de mira en este momento, pero significativas en cuanto que representan la actitud ante la sociedad de esos cristianos nuevos, o si se prefiere, antiguos judíos, y su reacción contra la misma empleando sus armas literarias. Abundan las sátiras e insultos contra otros conversos, contra su propia posible incongruencia, como en el caso de Antón de Montoro⁴⁸, que sólo tienen parangón con los insultos que reciben de otros coetáneos, cristianos viejos, como Villasandino o Gómez Manrique, o de poemas anónimos que bien podrían calificarse de antisemitas. Aunque no sea grata de recordar, es ésta una muestra más de los puntos en que se encuentran ambas culturas literarias.

D) OTROS GÉNEROS POÉTICOS

El panorama de la poesía medieval peninsular tiene, además de las citadas, otras muchas facetas, y también en varias de ellas podríamos encontrar diversos puntos de contacto. Bastará enumerarlas brevemente.

Los *poemas de disputas o debates*⁴⁹ son en realidad bien común de la práctica totalidad de las literaturas. En la literatura peninsular se busca su origen en la «recuesta», «tensó» o «partiment» de los poetas provenzales. En la literatura castellana, la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, con antecedentes franceses y latinos, es una de las muestras más antiguas, de fines del siglo xii o comienzos del xiii. En realidad, ese género de debates era también usual en la poesía árabe y hebrea, aunque con matices propios. Entre los poetas hispanohebreos hay huellas de debates literarios desde comienzos del siglo xi, por ejemplo en la poesía de Šēmu'el ha-Nagid, y no es difícil encontrarlos en otros poetas del «siglo de oro», si bien aumenta llamativamente su frecuencia en las obras en prosa rimada de los siglos xii y xiii como los cuentos de Ya'aqob ben 'El'azar, y sobre todo en el *Tahkēmoni* de Yēhudah al-Ḥarizi, que incluye disputas entre el cálamo y la espa-

⁴⁶ Bec, 1984, 7 y ss.

⁴⁷ Véase Scholberg, 1971, 303 y ss.

⁴⁸ Véase el conocido texto «A la reyna doña Isauel»: *Cancionero*, n. 35, 133 y ss.

⁴⁹ Cf. M. Alvar, 1980, 322 y ss.

da (n.º 40), el día y la noche (n.º 39), el mar y la tierra (n.º 43), o entre un hombre y una mujer (n.º 41), entre un rabanita y un caraíta (n.º 17), entre la avaricia y la generosidad (n.º 12, 42), diálogos entre el alma, el cuerpo, la mala inclinación y el entendimiento (n.º 13), justas poéticas, etc. Recoge asimismo elogios y vituperios del vino (n.º 27), que recuerdan los *Denuestos del agua y el vino*⁵⁰.

La *poesía gnómica o didáctico-moral* se encuentra también bien representada en las literaturas romances, lo mismo que en la árabe, pero sus últimas raíces pueden provenir de la sabiduría bíblica y oriental. Se trata por tanto de un caudal común, compartido incluso con otras muchas literaturas, y ése es el marco en el que pueden situarse no pocos poemas hispanohebreos como los del *Ben Mišle* o el *Ben Tēhillim* de Šēmu'el ha-Nagid. Parte de ese bien común se refleja también en los *Proverbios morales* de Santob de Carrión, una de las obras más características del género, en castellano, aunque con un fuerte sello judío innegable.

Podrían establecerse también paralelos entre el *planh* occitano y el *pranto* gallego, que expresan el dolor por una pérdida, concretada en una lamentación fúnebre por la muerte del señor, protector del poeta, y las numerosas elegías que, no menos que en la literatura árabe, se encuentran también en la obra de la mayor parte de poetas hispanohebreos. Recuérdense, por su especial calidad y calor humano, las escritas por los cuatro grandes poetas del «siglo de oro».

La *Danza de la Muerte*, de la primera mitad del siglo xv, supone un tipo particular de protesta social que intenta nivelar las diferencias sociales. También en este caso pueden encontrarse paralelos temáticos en ciertos poemas de carácter «ascético» o reflexivo de poetas como Šēmu'el ha-Nagid o Mošeh ibn `Ezra', anteriores en más de tres siglos, o con los mucho más próximos de Šēmu'el ibn Šašon. La personificación típica de la muerte con la que se inicia la *Danza* era conocida tanto en la literatura árabe como en la hebraicoespañola, al menos desde Šēmu'el ha-Nagid.

E) LA APORTACIÓN DE LOS POETAS HEBREOS A LA HISTORIA LITERARIA PENINSULAR

Creo que los puntos de contacto entre las distintas literaturas de la Península, romances y semíticas, son claros: se da todo un sistema de interrelaciones y conexiones, un clima compartido, sin que sea necesario de momento decidir quién ha influido sobre quién. La obra escrita de los judíos andalusíes, con sus rasgos propios innegables, no es un mero apéndice de ninguna otra producción literaria, pero tampoco puede estudiarse fuera del marco del clima literario de la época, en el que además de la literatura árabe y la tradición bíblica y palestinese, hay que contar con la literatura romance.

⁵⁰ Véase van Bekkum, 1991, para apreciar la amplia difusión del debate en la poesía hebrea.

Pero nos preguntábamos además al comienzo qué aportaron los poetas hispanohebreos al patrimonio literario de la Península. Con una producción valiosísima, en los géneros más diversos, con la genialidad propia que pone a varios de esos autores a la altura de los mejores poetas del Medievo, su contribución al patrimonio común hispánico fue abundante y de la mayor calidad. Las poesías bélicas de Šěmu'el ha-Nagid, las quejas líricas o las bellas muestras de poesía descriptiva de Šělomoh ibn Gabirol, las artificiosas construcciones formales o las endechas de Mošeh ibn `Ezra', las poesías del mar o las sionidas de Yěhudah ha-Levi, merecen por derecho propio figurar en cualquier cuadro de honor del Medievo hispánico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKEHURST, F. R. P. y DAVIS, J. M., eds. (1995): *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley-Los Angeles-London.
- ALVAR, M. (1980): «La poesía en la Edad Media», en Díez Borque, J. M., *Historia de la Literatura española*, I, La Edad Media, Madrid, 211-387.
- (1981): *Épica española medieval*, Madrid.
- BEC, P. (1984): *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Por une approche du contre-texte médiéval*, Paris.
- BEKKUM, W. J. van (1991): «Observations on the Hebrew Debate in Medieval Europe», en: G. J. Reinink, H. L. J. Vanstiphout, eds., *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Medieval Near East. Forms and Types of Literary Debates in Semitic and Related Literatures*, Leuven, 77-90.
- BRANN, R.; SÁENZ-BADILLOS, A. y TARGARONA, J. (1996): «Šěmu'el ibn Šašon y su poesía hebrea en la Castilla del siglo XIV», *La Corónica*, 24, 2, 56-74.
- DAVIDSON, I. (1907): *Parody in Jewish Literature*, New York.
- DEYERMOND, A. D. (1980): *Historia de la literatura española*, Ed. Ariel, I, *La Edad Media*, Barcelona, etc., 7.^a ed.
- DRONKE, P. (1995): *La lírica en la Edad Media*, Barcelona.
- DUBY, G. (1990): *Mâle Moyen Âge. De l'Amour et autres essais*, Paris.
- FLEISCHER, E. (1980): «Contributions hébraïques à une meilleure compréhension de quelques aspects de la poésie européenne du haut Moyen-Age», *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXVI, Gli Ebrei nell'Alto Medioevo, Spoleto, 30 marzo-5 aprile 1978. Spoleto, pp. 818 y ss.
- (1983): «Hādašot bi-yširato šel R. ýišhaq bar Lewi (Ibn Mar ša'ul)», *Hebrew Language Studies presented to Professor Zeev Ben-ayyim*, ed. M. Bar-Asher et al., Jerusalem, 425-450.
- GALMÉS DE FUENTES, A. (1978): *Épica árabe y épica castellana*, Barcelona.
- (1994): *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona.
- GANGUTIA, E. (1991): «La temática de los "cantos de amigo" griegos. Situación del género en la literatura y cultura griega antigua», *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, F. Corriente y A. Sáenz-Badillos, eds., Madrid, 121-135.

- GARCÍA GÓMEZ, E. (1975): *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 2.^a ed., Barcelona, 1975.
- HITCHCOCK, R. (1991): «Las *kharajāt* romances, de nuevo en el banquillo». *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, F. Corriente y A. Sáenz-Badillos, eds., Madrid, 167-175.
- JONES, A. (1988): *Romance Kharjas in Andalusian Arabic Muwaššā Poetry. A Palaeographical Analysis*, Oxford.
- LE GENTIL, P. (1954): *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1985): *Poesía Medieval Castellana*, Madrid.
- MARTÍN DE RIQUER (1975): *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona.
- MENOCAL, M. R. (1987): *The Arabic Role in Medieval Literary History. A Forgotten Heritage*, Philadelphia.
- (1994): *Shards of Love. Exile and the Origins of the Lyric*, Durham & London.
- MONTORO, A. DE (1984): *Cancionero*, edic. preparada por F. Cantera y C. Carrete, Madrid.
- RODRIGUES LAPA, M. (1965): *As Cantigas d'Escarnho e de Maldizer*, Vigo.
- ROSEN-MOKED, T. (1991): «Towards the *Kharja*. A Study of Penultimate Units in Arabic and Hebrew *Muwaššā*», *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, F. Corriente y A. Sáenz-Badillos, eds., Madrid, 279-288.
- SÁENZ-BADILLOS, A. (1991): «Las *muwaššāt* de Mošeh ibn `Ezra'», *Poesía Estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, F. Corriente y A. Sáenz-Badillos, eds., Madrid, 297-310.
- (1996): «Hebrew Invective Poetry: The Debate between Todros Abulafia and Phinehas Halevi», *Prooftexts* 16, 49-73.
- SCHOLBERG, K. R. (1971): *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid.
- ŠĚMU'EL HA-NAGID (1990): *Poemas. I. Desde el campo de batalla. Granada 1038-1056*, edic. y trad. A. Sáenz-Badillos, J. Targarona, Córdoba.
- STERN, S. M. (1965): «Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa Occidentale nell'alto Medio Evo?», en: *Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XII. L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo, Spoleto, 2-8 aprile 1964, Spoleto,.
- TAVANI, G. (1964): *Lourenço. Poesie e tenzoni*, Modena, 1964.
- TODROS 'ABULAFIAH (1932-36): *Gan hammeshalim we-haidoth. Diwan of Don Tadros son of Yehuda Abu-l-'Afiah*, ed. D. Yellin, Jerusalén.
- ZWARTJES, O. (1995): *The Andalusian Xarja-s: Poetry at the Crossroads of Two Systems?*, Nijmegen, 1995.