



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Programa de Maestría y Doctorado en Letras**  
**Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Filológicas**

El mecenas como propiciador de una estética  
en la obra de Shlomo Ibn Gabirol y otros poetas andalusíes del siglo XI

TESIS

Que para optar por el grado de maestra en Letras (Españolas)

PRESENTA:

**Karla Alejandra Flores Mendoza**

TUTORA :

**Dra. Angelina Muñiz Sacristán- Facultad de Filosofía y Letras, UNAM**

COMITÉ TUTOR:

Dra. Norma Susana González Aktories- Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dra. Aurora Salvatierra Ossorio- Departamento de Estudios Semíticos,  
Universidad de Granada

Dra. Françoise Elizabeth Perus Cointet- Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga- Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, enero 2025



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL  
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

El mecenas como propiciador de una estética en la obra de Shlomo Ibn Gabirol y otros poetas andalusíes del siglo XI

que presenté para obtener el grado de ~~Maestría~~  es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

**Atentamente**

Karla Alejandra Flores Mendoza  
Número de cuenta 094094220

**(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)**



*“El hombre es como el fruto del árbol: salvo accidente,  
al madurar es cuando cae.”*

*Shlomo Ibn Gabirol*

A MIS HIJOS HILEL BEN Y ELIZABETH,  
COMPAÑEROS DE ASOMBRO Y RESISTENCIA EN LAS MUDANZAS DE LA VIDA.



## AGRADECIMIENTOS

He estado rodeada de grandes maestros desde mi infancia. Mis tíos maternos fueron normalistas excepcionales, quienes lograron un impacto positivo en las comunidades rurales con proyectos de largo aliento, tanto en temas sociales como culturales. A la biblioteca de ese entorno y a las conversaciones que surgían en la casa de los abuelos, atribuyo esa fascinación por el estudio y a ensayar en mi imaginación la resolución de problemas, ficticios o reales. Agradezco de forma especial a mi abuelo Benjamín la concesión, defensa y apoyo para que estudiara una carrera que no produce en la forma más tangible e inmediata. Una persona visionaria y amorosa, a la que prometí, sin decírselo, que esas horas de trabajo en el campo no serían en balde. Y que le retornaría con amor lo mucho que me ofreció. Ya no pude demostrárselo en vida. Sólo redimirlo del olvido, nombrándolo como un ser humano congruente, en pensamiento y acto.

A mi mamá por los ciclos de lectura en la infancia, por dar ejemplo de apoyo incondicional, por auxiliarme en el cuidado de mis hijos, para tener tiempo para indagar y escribir. A mi papá, que pese a sus preocupaciones, celebró uno a uno, los objetivos trazados y cumplidos. A mis hermanos Óscar, Carmen, Sergio y Beto, por ese espíritu inquebrantable de lucha ante las adversidades, con los que he tenido el honor de caminar en esta vida.

A Susana González Aktories, Irene Artigas, Françoise Perus, Silvana Rabinovich, Aurora Salvatierra, Daniel Gutiérrez Trápaga, quienes escucharon y leyeron en su momento, los planteamientos principales de esta tesis, y los enriquecieron con nuevos cuestionamientos. A María José Cano, quien me invitó a

una estancia de investigación en el Departamento de Estudios Árabes y Hebreos, de la Universidad de Granada. A Renato Huarte, cuya lectura previa me ayudó a resolver asuntos de estructura. A Angelina Muñiz-Huberman, por haberme iniciado en los caminos de la literatura hispanohebrea, por la inspiración y el acompañamiento vital. Sea este trabajo una especie de homenaje al vínculo que establecimos desde hace veintiséis años.

Esta investigación fue realizada con el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, en el periodo 2008 al 2010.

# ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
Índice.....	9
Introducción .....	11
1. La justificación del poder en la intelectualidad árabe y hebrea y el surgimiento del mecenazgo en el siglo XI. ....	19
1.1 Ideales y valores de la sociedad cortesana andalusí en el siglo XI .....	19
1.2 “¿Por qué te parezco poca cosa, si mi alma fue labrada del mismo polvo de tus pies?” Tipos de patronazgo: el contrato, la disputa y reconciliación entre el poeta y el mecenas. ....	35
1.3 Legitimación del poder en los reinos de taifas. ¿Exaltación o crítica velada al poder? .....	55
2. El mecenas como propiciador de una estética.....	64
2.1 La tertulia en las cortes de al-Andalus: hacia una teoría estética de la presencia. ....	64
2.2. Los objetos como representación del poder. Inicios de una tradición efrástica. La representación de la comida. Esbozos de la ilusión, el poder y la muerte. ....	76
2.3. La jidá como transgresión del poder. Usos de la adivinanza en la obra de Shlomo Ibn Gabirol .....	83
Conclusiones.....	96
Bibliografía .....	100



## INTRODUCCIÓN

La crítica literaria calificó a los siglos XI y XII como los siglos áureos de la literatura árabe y hebrea. Las razones para argumentar dicho esplendor son varias: por un lado, la sociedad andalusí privilegiaba el uso de la poesía como un medio para narrar su propia historia y la de sus líderes, por lo tanto, fue un vehículo fundamental para la legitimación de los reyes de taifas. Por otro lado, el lenguaje poético se consideró un medio sagrado para evocar los valores islámicos y judíos. Aunado a esto, el estudio de las lenguas y su desarrollo permitió innovar en técnicas literarias, posibilitando la expresión de situaciones cada vez más sofisticadas o problemáticas. Si bien se pueden generar varios cuestionamientos sobre la idealización de una sociedad, que competía más por la posesión de poetas altamente calificados que por las armas, hay varios indicadores que nos demuestran que fue una actividad buscada por muchos, tanto por los beneficios económicos como sociales. Las fuentes documentales principales para determinar los porcentajes de dedicación a esta expresión artística son las colecciones o divanes. En el caso de la poesía hebrea medieval en al-Andalus, podemos tener una estimación de su historia, mediante el *Kitab al-muhadara wal-mudakara* de Moshé Ibn Ezra. En esta obra se revisan críticamente las diferentes generaciones de poetas hebreos, desde 1055 hasta 1135. Su labor como compilador fue clave para tener una perspectiva de la evolución o transformación de los géneros poéticos. Si bien no podemos hacer una gráfica comparativa con los siglos precedentes, la mención de más de 70 nombres de poetas nos puede dar un indicio del alto porcentaje de dedicación a esta expresión artística.

Otras fuentes para valorar la importancia de la poesía en la sociedad andalusí fueron las inscripciones talladas en los muros de los palacios y sitios de devoción, como sinagogas o mezquitas. El uso de versos en la arquitectura tuvo dos vertientes principales: una, inspirar lugares de ensueño al funcionar como “teoría de construcción”; otra, la conmemoración de la obra de quienes lograron destacarse en las competencias literarias, enmarcadas en las tertulias, y con ello honrar los nombres de los poetas y sus respectivos mecenas.

El tema del mecenazgo en los siglos áureos de la literatura hispanoárabe e hispanohebraica ofrece un campo rico de posibilidades de estudio, ya que si dejamos de lado la implicación más obvia, es decir, la dependencia de poeta-mecenas para mantener o legitimar un estilo de vida, y nos enfocamos en otro tipo de interacciones, como son las relaciones interreligiosas, culturales o sociales, y cómo éstas se manifiestan en una representación verbal compleja, que permite lecturas simultáneas, a veces contrapuestas, nos estimulará la imaginación crítica para proponer métodos de análisis interdisciplinarios que nos ayuden a entender fenómenos de bilingüismo, aculturación, y relaciones de poder.

¿La poesía solicitada por el capricho de los reyes estaría condicionada a ser monotemática, estática y por ello constreñida a las limitaciones de la élite? ¿Los castigos de los poetas que desafiaron a sus mecenas fueron una motivación para que otros compusieran de forma más velada una crítica al poder? ¿El tipo de entorno interartístico en el que performativamente se creaba la poesía propició una estética de la presencia, en términos de Gumbrecht?

La función del mecenas no estriba meramente en la donación de bienes o privilegios para los poetas que trabajan en su corte; tampoco se limita a una

cuestión de tópicos; el tipo de mecenazgo interfiere en la estimulación intelectual o imaginativa que provocaba el ambiente de la corte. Las solicitudes de los mecenas no se limitaban a pedir temas que los exaltaran. En algunos casos, la participación directa de ellos, provocó una diversificación que amerita una reflexión mayor. ¿Cuál fue el papel del mecenazgo en el siglo XI en al-Andalus? Algunos especialistas como Anwar Chejne considera que el esplendor de la poesía no fue sino una consecuencia del mismo desarrollo literario en tierra andalusí, propiciado por los omeyas, y no tiene que ver con las labores de patrocinio de los reyes de taifas.<sup>1</sup> Otros, como Ross Brann, proponen que el flujo y reflujo de las estructuras de pensamiento originados por la interacción cultural entre árabes y judíos sirvió de catalizador para la autodefinición de ambos, impactando en sus producciones artísticas. Mientras que Ahmad Chafic destaca la situación de fragmentación política que condujo a una diversificación de los centros culturales, lo que explicaría una relación más intensa y diversa entre los poetas de las distintas cortes.

Sin duda, todas estas perspectivas iluminan aspectos interesantes de este periodo cultural que no podemos eludir a la hora de analizar los textos poéticos, sobre todo, si pensamos que precisamente las evidencias materiales, es decir, los divanes o manuscritos que nos permiten conocer la poesía del siglo XI, provienen de un círculo aristocrático con claros fines propagandísticos y expectativas de lecturas determinadas por las propias convenciones de su entorno.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Anwar Chejne, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> Incluyendo sus propias prácticas de lectura que de alguna manera estaban condicionadas por un ambiente interartístico, hasta cierto punto performativo, en las tertulias literarias.

La serie de contraposiciones de esta época, comenzando por los conflictos de dominio y legitimación de los reinos, las tensas relaciones entre mecenas y poetas (o entre poetas mismos para alcanzar mejores posiciones), los encuentros y desencuentros entre culturas, la lucha entre innovación y tradición, ya fuera literaria o religiosa, es un ejemplo de lo que Yuri Lotman llama explosión cultural.

Mediante este trabajo pretendo demostrar que el mecenazgo del siglo XI en al-Andalus propició una estética performativa, de la mano con sus códigos compositivos cortesanos, es decir, la multirreferencialidad a las tradiciones, objetos artísticos, historia y evocaciones a lo sagrado, obligó a sus escuchas/lectores a tener experiencias hiperestésicas, en las que se requería un esfuerzo intenso para interpretar sus significados. Los poemas, escritos desde un jardín con espejos de agua, no eran una descripción unívoca del espacio, sino la oportunidad de evocar el paraíso; o bien, como lo haría un oasis en el desierto, el espejismo de una vida placentera que no hace sino ocultar los abusos de poder.

La tesis está articulada de forma binaria. En el primer capítulo se estudian las implicaciones sociales, económicas, y culturales de los distintos tipos de mecenazgo. En el primer apartado se revisa la justificación del poder en la intelectualidad árabe y hebrea y el surgimiento del mecenazgo en el siglo XI. La dedicación a esta actividad creativa se vinculaba con una serie de ideales y valores que no sólo legitimaban su posición en la sociedad, sino obedecían a un plan más trascendente, en el que la estética de placer respondía a motivaciones del ámbito de lo sagrado. La complejidad de este periodo no permite hacer una separación tajante entre lo secular y lo religioso, lo superficial y lo espiritual. En el segundo apartado se revisan los distintos tipos de mecenazgo o patronazgo, que

regulan los tópicos de los panegíricos. La manera de establecer este tipo de contratos, así como su ruptura. Para finalizar esta bina, se estudian ejemplos en los que se legitima el poder, con su respectiva contraparte, en la que se denunciaría de forma velada sus abusos.

En el capítulo dos se estudian los problemas de las formas artísticas de panegíricos, poemas báquicos, de descripción de la naturaleza y adivinanzas, en los que se evidencia la multirreferencialidad textual y artística que están implicados en la experiencia estética. Se propone un método de análisis filológico que no excluya las características performativas de su marco de producción. Los textos poéticos fueron escritos como una respuesta de un presente específico, alumbrados por una epifanía de los objetos, lo cual ahora nos deja con una serie de “notaciones” que habrá que interpretar (en la mayoría de los casos, en un plano intelectual).

Las tertulias literarias estuvieron pautadas por la naturaleza, y estimuladas por una serie de presencias artísticas. La articulación de este montaje estético por parte de artesanos, arquitectos, músicos y poetas potencializó el juego de aparición y ocultamiento de las cosas, que seguramente llevaría a los que vivían este momento de intensidad sensible a tener una experiencia donde la epifanía de lo divino revelaría un conocimiento nuevo de la realidad.

En el segundo apartado de este capítulo se analizan los comienzos de una tradición efrástica de la poesía hispanohebraica y sus fines propagandísticos. Mientras que en el último apartado, se hace un análisis de una serie de adivinanzas de Shlomo Ibn Gabirol, en las que se da un desafío intelectual mayor, ya que uno de los objetivos era mostrar el alto dominio del hebreo y su relación

con la Biblia. Las *jidot* tienen un fin político-teológico, tal como lo harían personajes de gran trascendencia, utilizando su lengua como un cuchillo o daga para desnudar lo que había detrás de esta vida cortesana.

Para el tema del mecenazgo en al-Andalus se consultaron tanto fuentes directas como artículos especializados de los últimos 20 años. Un referente importante, a pesar de su antigüedad, será el *Esplendor de al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: su aspecto general, sus principales temas y su valor documental* de Henri Pères. Para el mecenazgo hispanohebreo, los documentos encontrados en la *Genizá* de El Cairo han sido cruciales para entender las relaciones de patronazgos comunitarios e independientes en los encargos poéticos. El trabajo de digitalización de dichos manuscritos en la Biblioteca de Cambridge resulta de gran impacto para profundizar en dichas relaciones. Para el corpus poético, se cotejaron más de seis antologías de traducciones al español para contabilizar, comparar y estudiar los tópicos de los panegíricos. Luego, la selección se amplió a otros géneros en los que se ve reflejada una estética particular, motivada por este tipo de mecenazgo. Para la obra de Shlomo Ibn Gabirol, se consultaron los 5 tomos de poesía que recopilaron Haym Nachman Bialik y Y.H. Ravnitzki, en hebreo.

En el 2009, fui invitada a realizar una estancia de investigación en el Departamento de Estudios Árabes y Hebreos, de la Universidad de Granada, con la finalidad de consultar material bibliográfico, además de discutir estos temas con especialistas. Las observaciones de la Dra. Aurora Salvatierra y la Dra. María José Cano, contribuyeron en la delimitación del objeto de estudio, así como los enfoques teórico-críticos para su análisis.

Los alcances de esta investigación han tenido una buena recepción en los espacios universitarios, pero sin duda, son apenas el comienzo de un planteamiento teórico de aproximación a una literatura rica y compleja, que de alguna forma, dialogó con las otras tradiciones literarias del occidente medieval.



# 1. LA JUSTIFICACIÓN DEL PODER EN LA INTELLECTUALIDAD ÁRABE Y HEBREA Y EL SURGIMIENTO DEL MECENAZGO EN EL SIGLO XI.

## 1.1 Ideales y valores de la sociedad cortesana andalusí en el siglo XI

*Bebed allí conmigo, entre los capullos y pájaros  
reunidos para cantar la alabanza del estío,  
un vino rojo como mis lágrimas por la pérdida  
de los amigos, o como el rubor en las mejillas  
de los enamorados.*

*Shmuel ha-Naguid*

No hay mejor comienzo que el de la lectura en voz alta de este brevísimo epígrafe, donde la voz poética nos invita a participar de las delicias rítmicas y las imágenes sugeridas en la historia literaria árabe y hebrea de la Edad Media. A pesar de que el acercamiento sea mediante un tamiz, siempre puesto en duda, o sea, el de la traducción, los vocablos extraños no impiden que el intelecto goce como lo experimenta el cuerpo en el momento de la entonación. La fuerza y el valor poético de la palabra atrapan nuestros sentidos, al igual que una copa de vino compartida con los amigos, el canto acompañado de instrumentos y de danzas, o bien, la estancia en un jardín rodeado por flores y fuentes. En este contexto (que fue el marco de las cortes árabes y hebreas del siglo XI), el placer estético se vive en una amplitud de posibilidades.

La élite culta y bien acomodada de cualquier época y región siempre ha buscado imprimir a sus actos un sello de sofisticación que la distinga del resto, que legitime su poder y autoridad, que le permita habitar con holgura una tierra

privilegiada. La historia nos ofrece diversos ejemplos donde reyes, señores feudales y nobles justifican su poder a través de la limpieza de sangre, el honor, la valentía, la sabiduría o la devoción. Otros tantos han utilizado a la literatura y a las demás manifestaciones del arte como instrumentos propagandísticos de su persona e ideales políticos. Un ejemplo hispánico medieval de esto sería don Alfonso X el Sabio, quien pretendía continuar con la política incluyente de su padre Fernando III, al convocar a judíos, moros y cristianos a llevar a cabo uno de los proyectos de traducción más ambiciosos de la época y con ello recuperar su figura de autoridad que en esos días trastabillaba.<sup>3</sup> Se sabe que desde la perspectiva política, el reinado de Alfonso el Sabio no obtuvo el éxito esperado, sin embargo, su labor como mecenas en la difusión de la ciencia, la historia y la filosofía le hizo ocupar un lugar significativo en la cultura europea. Además de que alcanzó una fama sin parangón, debido a la corte de músicos, poetas y pensadores, de la que se hizo rodear.

Dos siglos antes de estos proyectos alfonsíes, la ciudad de Toledo fue el marco de desarrollo para las aspiraciones estéticas de la sociedad cortesana andalusí: el alcázar<sup>4</sup> del rey Al-Ma'mun. La fama de este lujoso palacio no sólo trascendió por el motivo de su construcción, ya que se encargó para celebrar la fiesta de la circuncisión del nieto de Al-Ma'mun, sino por ser una de las obras arquitectónicas más bellas de la península ibérica. María Jesús Rubiera, en su libro *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*,

---

<sup>3</sup> Benito Brancaforte, "El difícil reinado de Alfonso el Sabio", en *Prosa histórica*, pp. 11-15.

<sup>4</sup> El alcázar es un recinto amurallado que contiene en su interior nuevos recintos limitados por patios y jardines, en los que se levantan edificios que manifiestan su condición real por medio de altas cúpulas. Cf. María Jesús Rubiera, "Los palacios de al-Andalus", en *La arquitectura en la literatura árabe*, pp. 121-140.

recoge descripciones minuciosas de la vida palaciega y las expectativas que tenía el rey con respecto al deleite que deseaba provocar entre sus invitados. Para que el lector se dé una idea de la fastuosidad que enmarcó esta celebración, lo animo a imaginarse uno de los jardines del alcázar con los que se dio el recibimiento de los convidados: en medio de arrayanes y flores de diversas tonalidades había un pabellón de cristal regado por un surtidor cuyas aguas se descomponían en los colores del arco iris, por efecto de la iluminación interior del templete de cristal, y una alberca con leones surtidores, de oro. Este espectáculo de luz y sonido, que presenciaron los invitados, sólo fue el preámbulo para un gran festín. Los placeres que siguieron al banquete son muy precisos y todo indica que ya eran parte de un protocolo de comportamiento de la época. Los invitados se dirigían a un salón para limpiarse los restos de la comida y perfumaban sus vestidos, cabellos y rostro con agua de rosas, áloe indio, mezclado con ámbar de Fustat. Después admiraban la decoración<sup>5</sup> que abrazaba las paredes de los salones, incluyendo unos versos dedicados al rey, escritos con espléndida caligrafía.<sup>6</sup> Por último

---

<sup>5</sup> El arabesco, término con el cual se designa actualmente a todo género de adorno de tipo geométrico o vegetal es uno de los elementos más distintivos del arte islámico. Aunque no se sabe con amplitud cuáles fueron las especificaciones legales religiosas que dieron pie al canon estético del arabesco, León Rodríguez Zahar explica que fueron tres dichos del profeta Mahoma los que llevaron a los artistas musulmanes a evadir la imitación de la naturaleza, pero por otro lado a la estilización de la vegetación: a) cuando el Ángel Gabriel sugiere a Mahoma “decapitar las imágenes para que parezcan árboles”; b) la paráfrasis de este mismo pasaje, pero dicho en boca del tío del Profeta; y c) cuando un pintor persa le pregunta al profeta que si ya no podrá ejercer su oficio debido a la prohibición de dibujar animales a lo que Mahoma responde: “Sí , pero tú puedes decapitar los animales para que no parezcan vivos, intentar que se asemejen a flores.” Cf. León Rodríguez Zahar, *Arte islámico, evocación del paraíso*, pp. 127-141.

<sup>6</sup> Cuando los poemas eran elogiados por la crítica literaria o por el mismo rey de taifa en cuestión, se quedaban grabados con letras de oro sobre los muros de los palacios. Cf. Adolf Friedrich von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, p. 116. Además de la belleza poética que pudieran tener estos versos, hay que tomar en cuenta la complejidad y las variantes en los trazos de la caligrafía árabe. Henri Pères, entre otros autores, comenta que la rivalidad entre reyes rebasaba el terreno de lo político y lo militar, al competir por quién poseía el secretario con mayor reputación de letrado altamente calificado. Cf. *El esplendor de al-Andalus*, p. 31 Para conocer los diferentes tipos de caligrafía árabe véase *La caligrafía en el Oriente musulmán*.

retornaban a los bellos jardines anteriormente citados. Ahí, presenciaban la actuación de una orquesta femenina y el concierto de un cantante judío de Denia. Para cerrar con broche de oro, se llevaba a cabo una tertulia literaria, en la que los vates de la corte debían recitar sus poemas.<sup>7</sup>

La presencia de los poetas, al final del convite, juega un papel fundamental para la recepción estética de los invitados, ya que el artista verbal sintetizaría el gozo de los demás sentidos. Por un lado, ofrecían sugestivas descripciones de la edificación; por otro, prodigaban elogios a la figura del soberano y por último, cantaban la elegancia de la velada. El éxito de los poetas, entre el público, no sólo implicaba un reconocimiento para sí mismos, sino también una conquista más para el rey-mecenas. En el siglo XI, en los reinos de taifas, la fama obtenida por un panegírico se apreciaba más que un logro militar, ya que por medio del arte su nombre trascendería en la memoria colectiva. Por eso, el hecho de que el poeta no lograra satisfacer las expectativas del rey, provocaba su propio despido, o incluso, su propia ejecución.<sup>8</sup>

Si lo pensamos bien, es probable que el aniquilamiento de los poetas no fuera un acontecimiento frecuente, ya que el inicio y la conclusión de la vida refinada cortesana del siglo XI tiene sus raíces en la poesía. En algunos relatos de

---

<sup>7</sup> Véase María Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, pp. 166-171.

<sup>8</sup> Aunque se trata de un siglo anterior, me parece que la historia del poeta Said y su relación con Almanzor es digna de ser recordada, ya que muestra el valor hiperbólico de la poesía. Se cuenta que el joven Said un día escribió unos versos en los que se presagiaba la caída de García Fernández, conde de Castilla, lo cual no tardó en suceder, por una extraña casualidad. Desde aquel momento, el poderoso mostró gran respeto por todo lo que el poeta escribía hasta que un día, unos rivales suyos, llenaron al poeta de intrigas. Una de las difamaciones más crueles es la de haber afirmado que uno de sus textos era un plagio de uno oriental. Para demostrarlo, hicieron un manuscrito con dichos versos, pero con tinta amarillenta e imitaron la escritura egipcia. Almanzor condenó al destierro al poeta, pero cuando lo escuchó improvisar unos cuantos versos, se arrepintió y le regaló cien monedas de oro y cien vestidos, además le aseguró una pensión mensual de otras treinta monedas de oro. Cf. Adolf Friedric von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, pp. 50-53.

la época, se deja entrever que los poetas fungieron como diseñadores de los palacios, al proporcionar la teoría sobre la disposición del jardín y sus viviendas.

Antonio Fernández Alba, en el prólogo de *La arquitectura en la literatura árabe* afirma que:

No debe extrañar, por tanto, que sean materiales del poeta los que inicien los primeros trabajos de la operación arquitectónica, el poeta creará la ficción (el mármol es agua, el agua es perlada), a fin de cuentas escribir-de (describir) lo que está viviendo es el trabajo del poeta. El constructor hará posible la metáfora porque la arquitectura no es más que un pretexto para componer un poema o inventar una metáfora. Los anónimos arquitectos acumulaban sus conocimientos técnicos para poder levantar la narrativa de los poetas.<sup>9</sup>

Esta retroalimentación artística es un ejemplo de lo que también podía suceder en la relación simbiótica entre el mecenas y el poeta, ya que, si bien el artista dependía de la manutención y protección del rey-príncipe-magnate, la fama de este último no sería la misma sin la invención del escritor. Así, mientras el alféizar era el encargado de dirigir la obra arquitectónica, el poeta daba los fundamentos de una vida placentera.<sup>10</sup>

Esto no quiere decir que los alcázares fueran un producto de hedonistas, sino más bien de estetas, como lo ve María Jesús Rubiera, ya que si tomamos en cuenta el ordenamiento de la satisfacción de los sentidos en la fiesta del rey Al-Ma'mud, nos percataremos de que se va saciando de lo más instintivo a lo más

---

<sup>9</sup> María Jesús Rubiera, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>10</sup> En el *Libro de la belleza y fin de la sabiduría*, Ibn Luyun despliega una serie de alternativas para lograr un jardín que despierte el placer de sus moradores, entre otras cosas, recomendaba construir un jardín más largo que ancho, para que la vista pudiera explayarse en su contemplación, instalar en lo más alto un pozo y una alberca y, junto a ellos, sembrar plantas y flores de hoja perenne. En el centro de la finca debía haber un pabellón dotado de asientos que diera vista a todos lados. En la parte baja se reservaría un aposento para huéspedes con una alberquilla oculta por árboles a las miradas de los de arriba. Si se añadía un palomar y una torreta habitable, en palabras de Ibn Luyun, no había más que pedir. *Apud.*, María Jesús Rubiera, *Op. Cit.*, pp. 80 y 81.

intelectual: gusto-banquete, tacto-telas, olfato-perfumes, vista-jardín y oído-fuentes-música-poesía.

Si por medio de la arquitectura, los jardines y las fuentes se trataba de eternizar la belleza de la naturaleza (de ahí su insistencia por mineralizarla en los frisos u otros ornamentos), el poeta eternizaba el arte, como en una especie de juego de espejos. La relación que existe entre el rey y el poeta, de hecho es fundamental, teniendo en cuenta que la existencia de estos paraísos artificiales es el resultado de una búsqueda de trascendencia, tanto por mecenas como poetas.

En el contexto musulmán, la imagen del jardín como símbolo del paraíso se lee desde la escritura coránica: “Pero aquellos que temieron a su señor, tendrán jardines que correrán por debajo de ellos los ríos, eternos en ellos” (*Corán*, III, 197) Sin embargo, en el ámbito cortesano del siglo XI dicha sentencia va a adquirir otras dimensiones, ya que los jardines responderán a las necesidades específicas de una clase pujante cuyos valores religiosos estarán en una gran tensión. Por ejemplo, mientras en el diseño de los jardines se privilegia el ordenamiento mítico dictado por la literatura religiosa, es decir, el espacio dividido en cuatro partes en cuyo punto de intersección se erigía una fuente o un pabellón para representar la montaña que está en el centro del Universo, en el caso de lo que se debía vivir dentro de él se aleja completamente de los preceptos religiosos, como veremos a continuación en el poema de al-Mutadid de Sevilla, quien prescribe beber a la misma hora de la oración matutina:

¡Mirad cómo los jazmines  
en el huerto resplandecen!  
Olvida todas sus penas  
quien por la mañana bebe.

Que beba por la mañana  
está mandado al creyente;  
El tiempo es húmedo y frío,  
Y calentarse conviene.<sup>11</sup>

Marianne Barrucand y Achim Bednorz, autores del libro *Arquitectura islámica en Andalucía*, ofrecen diferentes ejemplos gráficos de la arquitectura en la época taifa. Entre éstos, llama la atención una pila de mármol de Játiva, en la que se observan a unos hombres bebiendo y comiendo bajo un árbol, deleitándose con músicos (Figura 1).

La rareza de esta pieza dentro de la tradición iconográfica musulmana, puede hallar su justificación a partir del contexto mismo de los reinos de taifas. Más de un poeta, entre ellos Ibn Hazm, critica con dureza la vida tan relajada en la que vivían autoridades religiosas, poetas y gobernantes en el siglo XI, lo cual explicaría la aparición de figuras humanas en un sitio donde debería estar uno de



Figura 1. Pila de Játiva, Museo de Almudín (A25). Dimensiones: Alt.41.9 cm, Long. 169.9 cm, Anch. 67 cm.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Adolf Friedric von Schack, *Op. Cit.*, p. 107. Los poemas escritos en árabe se presentarán únicamente en su traducción al español.

<sup>12</sup> La imagen está tomada del libro *Arquitectura islámica en Andalucía*, p. 130.

los símbolos míticos del Edén o, incluso, el *Árbol de la Vida*. Aunque los autores comentan que las figuras representan el antiguo motivo oriental de los placeres principescos, me parece que la imagen exhibe claramente un trastocamiento de valores, que se verá reflejado paralelamente en la poesía.<sup>13</sup> En el poema citado arriba, por ejemplo, la voz poética introduce la imagen de los jazmines bañados con el rocío de la mañana, para compararlos sutilmente con aquellos que experimentan algún tipo de sufrimiento, pues ellos como las flores pueden ser revitalizados por la bebida.<sup>14</sup> La subversión de los valores, en este texto, no es un caso aislado, hay varios poemas en los que se pregona la trascendencia del encuentro erótico amoroso, precisamente en el entorno del jardín. Leamos el siguiente poema báquico de Ibn Suhayd:

Las jarras de vino cayeron y fueron degolladas  
como si fueran gacelas heridas  
que manasen sangre de sus hocicos;  
El aura del céfiro sopló en el aire  
y las ramas se besaron,  
mientras nosotros parecíamos demonios  
y las copas las piedras que nos lanzaban.  
Nuestra borrachera era tan grande  
que nos empeñábamos en hacer lo prohibido;  
arrojamos al suelo nuestros bonetes  
y arrastramos los cabos de nuestros turbantes;  
Cantaban las cantoras y les contestaban  
los gañidos de las gacelas;  
nos levantamos dando palmas

---

<sup>13</sup> No debe hacerse una generalización a partir de esta pila. Se han encontrado otro tipo de relieves que muestran una mayor depuración en los pliegues de los vestidos y otro tipo de motivos. Lo cual demuestra que cada taifa agregó nuevos elementos a la herencia de la época de los califas.

<sup>14</sup> La discusión sobre si este tipo de poesía puede tomarse como un reflejo de la realidad o simplemente una ficción continúa aún entre la crítica literaria. Sin embargo, en el texto hay una ambivalencia precisamente con la elección del tipo de flor, que por su etimología árabe está vinculada con lo divino.

y danzando con las cabezas.<sup>15</sup>

Aquí se manifiestan las delicias de un paraíso completamente sensual, al estilo de los jardines de la tradición persa, que por cierto fueron inspiración para los diseños posteriores de los jardines islámicos.<sup>16</sup> La descripción del ambiente orgiástico se acopla armoniosamente a la unión de la misma naturaleza. Así como las ramas se besan motivadas por el soplo del viento, los contertulios son movidos a la sensualidad por el efecto del vino y la música. El éxtasis final a esta experiencia da como resultado una imagen un tanto paradójica, pues la profanación se asemeja hasta cierto punto a la descripción de una experiencia mística.<sup>17</sup>

La idea de que los extremos desembocan en el mismo punto me parece adecuada para entender este mismo contexto. La complejidad de este periodo no permite hacer una separación tajante entre lo secular y lo religioso, lo superficial y lo espiritual. Por ello, el lector contemporáneo debe tener mucho cuidado al emitir un juicio, sobre todo porque la mayoría de las antologías ofrecen una clasificación moderna para una sociedad en donde estas separaciones no aplicaban. Ramón Mujica dice que aunque varios poetas hispanoárabes no tuvieran la intención de escribir una poesía “sagrada”, sus obras todavía retenían un valor ritual e iniciático para el lector. Por lo tanto, las metáforas poéticas no sólo hacían referencia a la

---

<sup>15</sup> María Jesús Rubiera Mata, *Literatura hispanoárabe*, p. 80.

<sup>16</sup> Cf. León Rodríguez Zahar, “¿Monoiconismo islámico?: la imagen del paraíso en los jardines”, en *Arte islámico, evocación del Paraíso*, pp. 211-236.

<sup>17</sup> Aunque la literatura del misticismo sufi tiene su periodo de auge en el siglo XIII, varios intelectuales zaragozanos del siglo XI siguieron una especie de racionalismo místico, en el que la finalidad última era precisamente alcanzar el éxtasis.

materialidad sino que permitían hacer una relación con el mundo espiritual. Por ello, aunque el vino estuviera prohibido por la ley religiosa, la embriaguez podía tomarse en sentido figurado, convirtiéndose en una parábola del éxtasis espiritual y el vino el símbolo del conocimiento de Dios, como en el poema de Idris Ben Alyaman:

Eran pesados los vasos cuando vinieron a nosotros,  
pero cuando estuvieron llenos de vino puro se aligeraron  
y estuvieron a punto de volar con lo que contenían,  
Del mismo modo que los cuerpos se aligeran con los espíritus<sup>18</sup>

La idea de clasificar obras tan complejas o hacer un ejercicio de interpretación no es un asunto que se resuelva con un solo método. Estas producciones artísticas responden a distintas preocupaciones e intenciones, que van desde la propia visión del autor hasta los requerimientos del que ha solicitado la obra. Por ello, los panegíricos vistos como meros artificios verbales en los que el poeta exalta la figura del mecenas a través de una serie de imágenes convencionales sin más pretensión que la de fingir una gran admiración, gratitud y lealtad hacia el poderoso no puede ser visto como una generalidad. La religiosidad y personalidad de cada poeta o mecenas es una variante que no debe ser ignorada. La investigación sobre el mecenazgo en el siglo X por Samer Mahdy, por ejemplo, resalta un tipo de patronazgo de gran importancia en la conformación de la esfera pública, esto es, la participación de mecenas de extracción social

---

<sup>18</sup> Ramón Mujica Pinilla, *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*, pp. 35 y 36.

media.<sup>19</sup> Este tipo de figuras de reciente ingreso a la vida acomodada resultó un nuevo desafío para los reajustes sociales y por lo tanto también necesitó de su respectiva legitimación. Así, los textos patrocinados por comerciantes acaudalados se han interpretado como un parangón de los valores exaltados por la sociedad cortesana, aunados a sus propias preocupaciones y dudas en torno a su identidad.<sup>20</sup> Por ello, la literatura tendría una doble función, por un lado reivindicaría el papel del comerciante ante la sociedad, pero también serviría como medio de instrucción para una nueva clase influyente.

Esta doble función social nos lleva a pensar de nueva cuenta en el significado de los poemas seculares que causan polémica por los contenidos escandalosos y contrarios a los valores religiosos, ya sean islámicos o judíos. ¿Son meros ejercicios formales? ¿Una moda literaria? ¿Un reflejo de la vida y costumbres cortesanas? ¿Una crítica velada a los excesos del poder? La respuesta no es única, pues la escritura está basada en una serie de variantes que condicionan las relaciones de poder.

El relajamiento de costumbres durante el periodo de los reinos de taifas, es una visión compartida por historiadores de distintas épocas. De hecho es muy fácil encontrar apoyos textuales para confirmar esta apreciación.

---

<sup>19</sup> Jueces, secretarios de Estado, oficiales militares y mercaderes. Cf. Samer Mahdy, “La aparición de la esfera pública abbasí: el caso de Al-Mutanabbiy tres mecenas de extracción social media”, en *Al-Qantara* (2008), p. 468.

<sup>20</sup> Cf. Samer Mahdy, *Op. Cit.* pp. 467-494. En el próximo capítulo abordaré con mayor profundidad los tipos de mecenazgo.

Se comenta que la suntuosidad en la que vivían los reyes sólo se podía llevar a cabo gracias a los grandes impuestos pagados por el pueblo, situación que los mismos estatutos del Corán, condenaban.<sup>21</sup>

Otras decisiones políticas vinculadas con la falta de escrúpulos religiosos por parte de los reyes de taifas, y que fueron criticadas por sus contemporáneos, son: por un lado haber solicitado ayuda de reyes cristianos para pelear con sus propios correligionarios; por otro, el haber dado lugares prominentes a los judíos, entre ellos, Shmuel ha-Naguid, quien ocupó el puesto de visir en la corte de Granada.

En el plano de la vida moral podríamos hablar acerca de los tonos homosexuales de algunos poemas eróticos, que por cierto se ha dicho que más bien correspondieron a una moda literaria.<sup>22</sup> Otra ruptura en la observación de las leyes del Islam sería la gran libertad concedida a las mujeres, ya que en este periodo se les permitió, sobre todo a las que pertenecían a la corte, tener una educación esmerada en el ámbito literario. Se sabe que incluso también fueron

---

<sup>21</sup> Marianne Barrucand y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*, p. 110.

<sup>22</sup> Es curioso, pero Ernst Robert Curtius recoge algunos ejemplos de poesía escrita a finales del siglo XI y principios del XII, por el alto clero, en la que se desarrolla el tema de la sodomía con tonos altamente eróticos. No se distingue con claridad si estos textos fueron tomados solo como *imitatio* de los modelos literarios clásicos o si expresan un sentimiento personal. Cf. Curtius, “Sodomía”, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, pp. 169-174. Lo interesante para mí de esta coincidencia en temas que transgreden el orden establecido es cómo el arte verbal u otro tipo de expresión artística, permite la inclusión de distintos discursos, tradiciones literarias, etc. El desarrollo de la poesía muestra que no hay camino en el monolingüismo (en el concepto de Lotman). Es más, la situación lingüística de Europa occidental de esta época se caracteriza por un bilingüismo generalizado (latín-lenguas vulgares). A esto se agrega el fenómeno de las traducciones, que poco a poco irán ocupando un lugar prioritario en la vida intelectual de las escuelas catedralicias y las futuras universidades del siglo XIII. Un caso es la ciudad de Palermo, que recién recuperada del Islam, se convierte en lugar de encuentro entre distintas civilizaciones y lenguas. Es bien sabido el papel de traductores árabes y judíos en la transmisión del saber griego. Cf. Jacques Paul, “Las traducciones”, en *Historia intelectual del occidente medieval*, pp. 198-203.

respaldadas por un mecenazgo y tuvieron la oportunidad de reunir sus obras en divanes que hasta el día de hoy se conservan.<sup>23</sup>

A pesar de que en muchos aspectos los reyes promovieron un relajamiento en las costumbres y aparentemente no se interesaron por el cumplimiento de los dogmas religiosos en asuntos evidentes, creo que hay varios detalles en la vida cotidiana en los que predomina la espiritualidad y que, a veces, se escapan al lector occidental y contemporáneo. Tal es el caso de la simbología de los aromas, en las especias utilizadas en la comida o, bien, en las plantas y flores de los jardines andaluces.

Cherif Abderrahman Jah afirma que el lenguaje simbólico, que podía transmitir el perfume de una planta, o las variadas sensaciones del gusto y el olfato que podían percibirse de un guiso aderezado con especias, se inscribían como goces semejantes a los del Primer Paraíso, al que tienen acceso los buenos musulmanes en la Otra Vida.<sup>24</sup> Si el lector recuerda, en la fiesta celebrada por Al-Ma'mun los aromas de la comida y los perfumes con los que se bañan a los invitados tienen una importancia tal en la reunión, que los historiadores medievales cuidan la inclusión de todos los detalles aromáticos, se mencionan el agua de rosas, áloe indio, mezclado con ámbar de Fustat. La variedad y sofisticación de los aromas en las distintas actividades humanas dio como resultado una utilización precisa de las especias según el ánimo que se quería despertar. Para la reflexión espiritual y el acercamiento a la divinidad, era preciso impregnar la atmósfera con olores de cierta connotación religiosa como el incienso

---

<sup>23</sup> Cf. Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*.

<sup>24</sup> Cherif Abderraman Jah, "Los aromas de al-Andalus", en *Medieval*, núm. 1, 2004, p. 64-71.

y la mirra, en sus diferentes colores, y en algunas zonas se empleaba el almizcle y el ámbar gris. Asimismo se elegían ciertas fragancias para cada época del año. Sin embargo, el despliegue de ese atractivo mundo de perfumes y aromas, señala Cherif Abdehrramán, se dio precisamente en el ámbito del jardín. Este espacio debía evocar reminiscencias del Jardín del Paraíso primigenio. Aunque desde el califato había un interés por delimitar el diseño del jardín con su respectivo significado religioso, en las cortes de los reinos de taifas fue su periodo de auge.

Como hemos visto, el jardín andalusí del siglo XI es una construcción cultural compleja en la que intervienen distintos lenguajes y sistemas de significación, donde confluyen tanto aspiraciones religiosas, estéticas, políticas y literarias. En ese sentido, el jardín es una especie de microcosmos de la sociedad cortesana. Luego entonces, la referencialidad al jardín en los textos poéticos deja de interpretarse solo como una metaforización de la naturaleza, para convertirse en la evocación a un mundo multirreferencial y altamente modelizado.

La artificiosidad de la naturaleza mineralizada sobre las paredes, el cauce del agua fluyendo a través de los hocicos de los animales de las fuentes, las sombras de las aves de metal moviéndose a causa de la luz de las antorchas, se suman al montaje de un mundo controlado [Cf. Figuras 2, 3 y 4]. Mientras en las fronteras de los reinos de taifas se mantiene una guerra continuada entre los distintos actores políticos, los jardines gozan de una estabilidad casi perfecta, por voluntad regia.



Figura 2, 3 y 4. Capitel de columna de mármol con motivos florales, Mezquita de Córdoba, Antorcha de metal, fotografías de archivo personal. León de bronce, Museo de Louvre.

La simulación de un poder de dominio absoluto se amplifica con la selección depurada de todo lo que se “mueve” al interior de este espacio. No se trata de cualquier tipo de flora o fauna sino de aquéllas que despierten una reminiscencia a un pasado glorioso y legítimo.<sup>25</sup> La presencia de águilas, leones, aves, flores y arriates como motivos en todos los objetos de la corte (vestidos, platos, copas, braseros y jarras) se convierten en una especie de eco prolongado de ese poder. Esta repetición temática que podría tomarse como un rasgo distintivo de las expresiones artísticas del periodo no se queda únicamente en ese nivel sino que se concreta también en la forma de representación e interrelación de las artes.

Tratándose de dos artes con materialidades y técnicas distintas, es decir, la verbal y la plástica, resulta aventurado hacer comparaciones formales, sin

---

<sup>25</sup> El águila con las alas abiertas, el pavo real de perfil, los leones y grifos afrontados se utilizaron como símbolos del poder por haber pertenecido a la tradición oriental. Existieron talleres reales en donde se manufacturaron este tipo de objetos con la finalidad de promocionar su imagen ante otros poderosos. Cf. Teresa Pérez Higuera, “Los objetos: uso y función social”, en *Objetos e imágenes de al-Andalus*, p. 78-80. Dice Reynaldo Fernández que en al-Andalus “se desarrolló un lenguaje simbólico en torno a la figura del gobernante y su corte, atributos que se plasmaron en los tejidos, cerámica orfebrería, eboraria, artes decorativas, construcciones y jardines. La autoridad del soberano en la ordenación del territorio agrícola y urbano, no sólo de potestad sino también organizativa y tecnológica, unido a la abundancia que su capacidad de gobierno había generado, representada en el lujo y el refinamiento, se reflejaba en objetos capaces de transmitir estos conceptos”, en Reynaldo Fernández Manzano, “Instrumentos musicales en al-Andalus”, en Pedro Cano Ávila e Ildefonso Garijo (eds.), *El saber en al-Andalus. Textos y Estudios*, p.101.

embargo, la repetición de ciertos efectos en las obras es tan evidente que merece la pena reflexionar sobre su intencionalidad artística. La reiteración del efecto de tejido, por ejemplo, se puede ver en las decoraciones de las paredes, las esculturas, el decorado de las espadas y otros objetos de la corte.<sup>26</sup> La idea de un *continuum* visual permite al espectador “jugar” con una multiplicidad de analogías entre todos los elementos del jardín, que el poeta sabe aprovechar muy bien en su invención literaria: el poema como tejido, el tejido como jardín, el jardín como el cielo, el poema como parte de una constelación. Esta combinación dicotómica entre dos sistemas opuestos, el simbolismo estático del poder y el arte combinatorio artístico, es lo que convierte a estas piezas literarias en un sistema complejo del código que complica la semántica del mensaje.

Es precisamente el valor de lo impredecible, lo sorprendente y lo complejo de la literatura lo que me interesa enfatizar en general en este trabajo de investigación. Ante la opinión generalizada de que la poesía cortesana andalusí del siglo XI, en especial los panegíricos, son textos cuyo contenido está limitado por las relaciones de poder entre mecenas y poetas, y que no hacen sino seguir una serie de tópicos y técnicas, yo propongo que la revisión de su estructura, recursos literarios, símbolos, relación interartística y estudio del contexto, nos permitirá probar que las posibilidades comunicativas de la poesía trascienden muchas veces su “querer decir” para convertirse en un campo-jardín de goce casi infinito y en un espacio de resistencia ante la sumisión.

---

<sup>26</sup> Uno de los talleres reales más conocidos de mediados del siglo XI fue precisamente el de producción de tejidos o *tiraz*. La importancia de estos tejidos de lujo era tan grande que su localización se situaba junto a la residencia del gobierno. El nombre de *dar al-tiraz* que se aplicaba al taller palatino que ejercía el monopolio en la fabricación de tejidos de lujo, se aplicó también a los propios tejidos destinados al uso personal del monarca y de miembros de su corte, a la decoración textil de los palacios y a la confección de trajes de ceremonia (*jil'a*). Cf. Teresa Pérez Higuera, *Op. Cit.*, p. 86.

## 1.2 “¿Por qué te parezco poca cosa, si mi alma fue labrada del mismo polvo de tus pies?” Tipos de patronazgo: el contrato, la disputa y reconciliación entre el poeta y el mecenas.

Hasta hace algunos años los estudios sobre el mecenazgo, en los siglos áureos de la literatura hispanoárabe e hispanohebrea, habían estado centrados en las figuras de los gobernantes y sus visires. En cierto sentido la focalización hacia esta esfera del poder estaba determinada por el tipo de fuentes con las que se contaba para su análisis. Hablamos sobre todo de las obras literarias, divanes y crónicas de la época. Esta limitación documental aunada al hecho de ser obras de ficción, en el caso de las primeras, y a una narrativa condicionada por los requerimientos del Estado, las segundas, ponía en cuestionamiento tanto las relaciones entre poetas y mecenas, así como los escenarios que mostraban un tiempo propicio para la labor poética.<sup>27</sup> Actualmente, la inclusión de otro tipo de fuentes, como cartas comerciales, contratos y otros documentos personales encontrados en la Guenizá de El Cairo<sup>28</sup> han permitido ampliar el concepto de patronazgo y en varios casos problematizar sobre este tipo relaciones sociales verticales, que en varios casos se caracterizaron por su carácter mutable e informal.

---

<sup>27</sup> Henri Pères dice que en el siglo XI todo mundo quería ser poeta debido a las gratificaciones y nivel de vida que podían aspirar en la corte. Cf. “Capítulo IV. La poesía y el poeta cortesano”, en *Esplendor de Al-Andalus*, pp. 63-91.

<sup>28</sup> En la tradición judía los textos religiosos que ya no se encuentran en óptimas condiciones para ser usados en los servicios litúrgicos se conservan en una guenizá. No obstante, la de El Cairo, archivó más documentos de las comunidades que van desde cartas personales, acuerdos mercantiles, *ktuvot* y obras literarias, que abarcan un periodo muy amplio de la vida comunitaria judía en el Mediterráneo. Se calcula que los documentos conservados van del siglo IX hasta el XIX. Desde su descubrimiento en 1864 hasta la actualidad se ha utilizado para la reconstrucción histórica de la vida social, política, religiosa y cultural judía.

Las dificultades que esta época ofrece, se observan en unos fragmentos del panegírico de Ibn Ammar, dedicado a al-Mutadid (1042-1068), rey de la taifa de Sevilla:

Sirve, copero, el ánfora en redondo:  
ya el céfiro despierta; ya al lucero,  
que tensa bridas, el cansancio rinde.  
Blanco alcanfor el alba nos ofrece  
y ámbar negro la noche nos retira.  
Como una bella es el jardín, de flores  
con tisúes vestida, y con la escarcha  
de aljofaradas sargas reluciente,  
o bien como un garzón a quien tiñeron  
las rosas de vivísima vergüenza  
y el bozo de la murta envalentona.  
Blanca mano sin mácula es el río  
que en la túnica verde se reclina,  
o, agitado del céfiro dijese  
de Ben Abbad la espada vencedora  
que la hueste enemiga desbarata.

[...]

No hay lector más tenaz que de su sable  
los cortes aguzados recorriendo  
de las filas contrarias los renglones.

Sé que habito el eterno paraíso  
cuando, estando a su lado, luego fluye  
su dulcísimo río de larguezas,  
y, si la nube grávida de lluvias  
le pido, estoy seguro que en mis pastos  
jugosa brotará la hierba verde.

[...]

¿El asta de tu lanza con cabezas  
fructificar hiciste, porque al ramo  
hace lucir la cargazón del fruto?  
¿Tus lorigas amplísimas teñiste  
con sangre de los bravos, porque sabes  
que es rojo el atavío de la hermosa?  
De recamados de oro mi casida  
con tu nombre bordé, y en tu alabanza

como bolas de almizcle la deshago.  
Nadie conmigo competir pudiera,  
porque tu fama es sándalo al que sirve  
mi pensamiento de brasero ardiente.  
Si aromático el soplo de mi elogio  
te dignas encontrar, más perfumado  
fue para mí de dádivas el tuyo.  
Jardín son estos versos que te envío,  
que el céfiro visita y que la escarcha  
por adornar con flores se desvela.<sup>29</sup>

El texto responde a la convención estructural del panegírico, es decir, en él se reúnen temas báquicos, florales y panegíricos.<sup>30</sup> La primera estrofa sirve como marco espacio-temporal de lo que se va a describir en los siguientes versos. La voz poética interpela al copero para que sirva vino antes de que amanezca y compara la belleza del jardín con una joven vestida de hermosos ropajes o a un joven que se ha ruborizado. La imagen del río que como una mano blanca sobresale de la túnica verde (jardín) introduce el tema bélico, pues las imágenes siguientes estarán ligadas con las hazañas guerreras de Al-Mutadid, pero también se subordinará el tema de la prodigalidad del rey (que ofrece mujeres, caballos y espadas). A partir del verso “No hay lector más tenaz que de su sable / los cortes aguzados recorriendo”, el texto da un giro interesante, ya que esa misma mano hábil para pelear con sus enemigos y donar objetos a sus amigos, es capaz de seguir la lectura de la poesía. Desde este momento hasta la conclusión del texto,

---

<sup>29</sup> Cf. En Teresa Garulo, *La literatura árabe de al-Andalus durante el siglo XI*, pp. 122-125.

<sup>30</sup> La evolución del panegírico será revisada con mayor profundidad capítulos adelante. Por razones de tradición literaria y de función política en una época de rivalidades entre monarcas fue el género poético más utilizado. Cf. “Los géneros literarios”, en Teresa Garulo, *Op. Cit.*, p. 183. La composición reúne varios subgéneros poéticos. En ocasiones los temas parecieran estar fuera de lugar para realizar una alabanza. Sin embargo, al final todos se subordinan al tema principal, uniéndose de manera armónica.

la voz poética tomará como pretexto la exaltación de los conocimientos literarios del rey para introducirse como co-partícipe en la construcción de ese Estado de dominio. Manifiesta su seguridad de recibir grandes recompensas “y, si la nube grávida de lluvias / le pido, estoy seguro que en mis pastos / jugosa brotará la hierba verde”, no sólo por la generosidad “intrínseca” de su mecenas sino también porque conoce el valor y trascendencia de su poesía “¡Oh rey que tus deseos logras todos / y cuya majestad con mis palabras / se torna ante las gentes más notoria!”

Finalmente, la última estrofa retornará a la imagen inicial del jardín, pero develará un nuevo sentido a la escena. Las flores rojas descritas no son sino las cabezas de sus enemigos, que han sido exhibidas sobre las lanzas.<sup>31</sup> La circularidad estructural de la composición se hace manifiesta y entonces se descubre la función del género báquico. La descripción del color del vino y el sonido al ser vertido en las copas tiene un significado polivalente. Por una parte, puede ser una alusión sensitiva a las decapitaciones,<sup>32</sup> a la tertulia ambientada en la corte del rey Al-Mutadid, o, por otro, a la experiencia misma de la embriaguez que obnubila los sentidos, en especial el de la vista, posibilitándose así un juego de espejismos, buscado desde la estética del jardín y trasladado a la poesía.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Cronistas andalusíes como Ibn al-Jatib o Ibn Jaldun comentan que Al-Mutadid solía coleccionar los cráneos de los enemigos que había degollado. Los de personajes menos notables, los utilizaba como floreros en su jardín; mientras que los que habían pertenecido a figuras notables, los atesoraba en baúles. Cf. Anwar Chejne, *Historia de España musulmana*, p. 62.

<sup>32</sup> Al-Mutamid, hijo de Al-Mutadid, compuso un poema en el que compara el sonido del vino vertido y las cuerdas del laúd con los tendones de los cuellos al ser cortados. Cf. María Jesús Rubiera Mata (trad.), *Poesías*, p. 77.

<sup>33</sup> La función de los espejos de agua en el jardín fue explicado en el apartado anterior, pero se continuará ejemplificando a lo largo de todo el trabajo, en especial, en el capítulo dedicado a las tertulias.

Esta creación en espejo se verá potencializada al comparar su composición con un “Jardín son estos versos que te envío, / que el céfiro visita y que la escarcha / por adornar con flores se desvela”,<sup>34</sup> dejándonos con la duda de que en realidad se ha tratado de un poema metaliterario, que se ha desdoblado a sí mismo, mediante una ingeniosa invención.

De todas estas imágenes y juegos verbales me interesa resaltar dos aspectos para continuar con la reflexión sobre el mecenazgo. La forma artística del poema acentúa la necesidad del desdoblamiento existente en la relación mecenas-poeta. Cada uno integra la contraparte del otro, por tal razón no pueden desligarse. “Nadie conmigo competir pudiera, / porque tu fama es sándalo al que sirve/ mi pensamiento de brasero ardiente”. Esta idea de perfección se integra muy bien en la circularidad, que sirve como símbolo de lo divino<sup>35</sup> y a su vez como metáfora misma de las composiciones poéticas que se ven como collares.<sup>36</sup>

Desentrañar qué elementos obedecen a una representación “objetiva” de la realidad y dónde comienza el mero discurso legitimador es una tarea difícil. En el poema se presenta la imagen de un rey concedor de la poesía, pero lo que se ha conservado de su producción o crítica literaria es escasa.<sup>37</sup> Se exalta su victoria ante las tropas granadinas “Con dura espada exterminaste al pueblo / que la

---

<sup>34</sup> Incluso, la tinta con la que el poeta pudiera estar escribiendo sería roja, para enfatizar la función de su panegírico como arma política. María Jesús Rubiera Mata afirma que la escritura árabe se dibujaba con tinta negra o roja. Cf. *Literatura hispanoárabe*, p. 43.

<sup>35</sup> Para legitimar el poder entre sus correligionarios y ampliar su campo de influencia, Al-Mutadid afirmó que el califa Hisham II seguía vivo y que lo había nombrado su chambelán. Sin embargo, se sospecha que sólo se habría puesto a un falso Hisham que presidiría las plegarias de los viernes. Cf. Anwar Chejne, *Op. Cit.*, p. 62.

<sup>36</sup> Esa obsesión por lo circular no me parece casual, ya que precisamente el poema inicia con la ánfora redonda de la que se vierte el vino.

<sup>37</sup> En cambio, la actividad poética de su hijo y sucesor Al-Mutamid es muy amplia y hasta hoy se han conservado varios textos suyos.

doctrina infiel del judaísmo / profesa, aunque Beréberes se llamen”,<sup>38</sup> pero los poetas que integraban la corte del rey Badis, aseguran en sus propios divanes que de todas las batallas contra Sevilla, salieron avante.<sup>39</sup> Este ejemplo de contradicciones históricas ilustra muy bien los intereses personales o políticos que movían tanto a escritores como a sus respectivos mecenas.<sup>40</sup> Ahmad Chafic Damaj en un artículo dedicado a este tipo de relaciones afirma:

Al gobernante le interesaba reforzar su imagen tanto frente a sus súbditos, como frente a los monarcas, y para ello se servía de los panegíricos, que presentaban una imagen ideal del elogiado, exaltaban sus virtudes y excelencia y difundían sus hazañas, mejoraban su imagen, ocultaban sus defectos, ponían de manifiesto las deficiencias de sus enemigos y verificaban sus hechos.<sup>41</sup>

La construcción de una imagen para legitimar su posición en el gobierno es lo que justamente me ha llevado a cuestionar hasta qué punto las afirmaciones tan elocuentes como “Nunca hubo tan ilustrados soberanos ni cortes literarias tan espléndidas”<sup>42</sup> corresponden con el periodo.

No pretendo descalificar la visión sobre una época de oro en la poesía, no obstante, considero pertinente replantear algunas particularidades. No puede hacerse una generalización sobre el patrocinio poético e intereses de todos los

---

<sup>38</sup> Cf. Teresa Garulo, *Op. Cit.*, p. 125

<sup>39</sup> Cf. Los poemas escritos por Shmuel ibn Nagrella, quien databa incluso los días de guerra con las festividades del calendario judío. Hay un poema escrito en 1044, celebrando la victoria contra el ejército de Sevilla. En él se relatan sus continuos logros militares. Cf. Semu’el ha-Nagid, *Poemas I. Desde el cambo de batalla. Granada 1038-1056*, pp. 67-72.

<sup>40</sup> Incluso podrían considerarse otros factores como las emociones o afectos, que en el texto podría interpretarse como temor del escritor ante la crueldad del rey.

<sup>41</sup> Ahmad Chafic Damaj, “Relación entre el poeta y el poder político en la época de Taifas: de la concordia a la discrepancia”, p.7. Este artículo se centra en tres factores que influyeron en la estabilidad de la relación entre poetas y gobernantes: intereses comunes, factor personal y la obediencia.

<sup>42</sup> E. García Gómez, *Poesía árabe-andaluza*, p. 71.

reyes de taifas, ya que cada uno se enfrentó a distintos problemas en su gobierno,<sup>43</sup> o simplemente porque algunos de ellos carecieron del gusto literario o bien, porque tuvieron otras prioridades en su política de estado, como auspiciar las actividades científicas.<sup>44</sup>

Sin embargo, queda claro que la larga tradición poética en la civilización araboislámica y su vínculo con un antecedente de esplendor político, permitió que fuera el instrumento ideal para que los gobernantes pudieran legitimarse ante una sociedad necesitada de nuevos marcos que la contuvieran. Hasta cierto punto, los poetas contribuyeron a reconstruir esa imagen recién perdida del esplendor y refinamiento cultural cordobés –devastada por la guerra civil y luego por el fraccionamiento del poder político– en cada una de las cortes de sus respectivos reinos. Como bien lo explica María Jesús Rubiera Mata:

La primera generación de poetas de estos siglos de oro es aún cordobesa y su núcleo más importante está formado por el grupo que denominamos los “nostálgicos” del califato. Es una generación que forma parte de una clase social muy determinada: la aristocracia de la sangre y de la administración, de la espada

---

<sup>43</sup> De las antologías en las que busqué panegíricos o información sobre el mecenazgo me llamó la atención que varias remitieran a los mismos reinos, sobre todo, ejemplos tomados del reino de Sevilla y Granada. Al no contar con divanes de poesía árabe o historias de la literatura que me permitieran conocer a qué cortes pertenecieron los demás poetas, traté de sacar una estadística con los datos biográficos de poetas judíos del siglo XI. El material en el que me apoyé es el *Diccionario de autores judíos. Sefarad. Siglos X-XV*. En total se registra el nombre de 51 poetas y 1 poetisa. De ese número, sólo hay información de la adscripción poética de 47. Contando a 3 poetas que mudaron de corte tendríamos los siguientes porcentajes: Sevilla 31.9%, Granada 25.53%, Zaragoza 21.27%, Lucena 14.89% y Denia 4.25%. Esta coincidencia con los ejemplos de los mecenas árabes, entonces no me parece casual. Todo indica que cada reino se enfrentó a problemas específicos y por lo tanto, hasta cierto punto se especializó en una expresión artística o en un área del conocimiento. Tal es el caso del reino de Zaragoza, gobernado por tuyibíes, quienes sostuvieron varias guerras contra Toledo e incluso establecieron alianzas con los reinos cristianos –decisión que afectó sus dominios, porque más tarde se apoderarían de Barbastro. Esta situación provocó que construyeran varias fortificaciones para evitar el paso de los reinos cristianos. No extraña entonces la información que se proporciona en diferentes estudios donde se afirma su especialización en la arquitectura y en el patrocinio de las ciencias. Cf. Mònica Rius Piniés, “Científicos en nómina: mecenazgo científico en el occidente islámico”, *Al-Qantara*, p. 400. Anwar Chejne, “La arquitectura, las artes menores y la música”, en *Historia de España musulmana*, pp. 316-341.

<sup>44</sup> Cf. Ahmad Chafic Damaj, “Relación entre el poeta y el poder político en la época de Taifas: de la concordia a la discrepancia”, en *MEAH* (2004), 53, p. 13.

y del cálamo [...] Son los hijos de los grandes funcionarios del califato omeya, nacidos o criados en las ciudades de Medina Zahara o Madinat az-Zahira que recibieron una educación esmeradísima, que escribían el árabe más depurado, que esperaban un futuro cómodo en la corte y que de repente, cuando eran muy jóvenes, vieron derrumbarse su mundo. Algunos se inventaron otros mundos, otros sucumbieron con el pasado, pero todos sintieron nostalgia, política y cultural, por el mundo de su infancia: quisieron restaurar el califato omeya, odiaron a la plebe y a los reyes de taifas, se refugiaron en la escritura y sobrevivieron como pudieron.<sup>45</sup>

Sin perder la noción de que tratamos de dos fenómenos culturales con características propias, podríamos comparar este momento con el redescubrimiento de la escultura y arquitectura romana en la ciudad de Florencia que después dio pie a toda una revolaración de lo clásico, visto como un antecedente glorioso directamente relacionado con su pasado. Luego entonces, todos aquellos protectores de artistas que siguieron esta estética fueron ocupando lugares prominentes en la reconstrucción de la vida política y cultural de su ciudad, convirtiéndose en modelos de prestigio, a su vez, para otras ciudades europeas.

Retornando al contexto andalusí del siglo XI, me parece oportuno hacer una aproximación al concepto de mecenazgo, ya que como más adelante podrá apreciar el lector, en esta época se diversificó e institucionalizó de tal manera, que se convirtió en un proceso complejo de relaciones verticales inestables.

El término de mecenas suele aplicarse en el sentido estricto a aquella persona que apoya económicamente la producción de obras literarias y artísticas. Su figura está estrechamente vinculada con un personaje histórico llamado Mecenas, del siglo I a.C., quien fue consejero de Augusto y fungió como protector de las letras y los letrados. En la historia del arte y la literatura los mecenas han

---

<sup>45</sup> María Jesús Rubiera Mata, *Literatura hispanoárabe*, p. 36.

tenido un papel muy importante en la determinación de las modas y convenciones estéticas.<sup>46</sup>

Para R. P. Saller, este tipo de relaciones de intercambio de bienes o servicios partió de un modelo de relación clientelar romana, el “patronazgo” del latín *patronus*, que estaba regulado por la Ley. Para que éstas funcionen es necesario que cumplan tres condiciones: 1) recíprocas en intercambios, 2) personales (pueden no ser individuales), de cierta duración y 3) asimétricas.<sup>47</sup>

En la civilización araboislámica el clientelismo *wala* no corresponde a un término único, ya que denotó distintos sistemas de alianzas, en los que aquellos que tenían poder e influencia apoyaban y promovían intereses de todo tipo, y no exclusivamente culturales.<sup>48</sup> La variedad de este tipo de vínculo de lealtad personal entre un individuo de cierta categoría *mawla* “cliente” con otro de mayor escala social *wali* “patrón” se diversificó de manera notable en el siglo XI, feudo. Y, en otros casos, se compensaban con otro tipo de gratificaciones como trajes

---

<sup>46</sup> Tan solo recordemos la historia de un joven poeta mantuano que, gracias a la generosidad de Mecenas, pudo llevar una vida más cómoda y escribir una de las obras más elogiadas de la literatura romana: *La Eneida*. Si Virgilio no se hubiera visto forzado a conjugar la narración legendaria con el resumen de la historia de Roma y los episodios políticos contemporáneos para satisfacer al emperador, jamás hubiera existido un poema con tales características. Aún más, se ha afirmado que las *Geórgicas*, un libro con temas bucólicos, fue explícitamente propuesto por Mecenas para colaborar en un movimiento de retorno al campo que Augusto requería, con la finalidad de desahogar el congestionamiento en la urbe. Cf. Francisco Montes de Oca, “Introducción”, en *Eneida. Geórgicas. Bucólicas*, pp. 14-38; Montanelli, Indro, “Augusto”, en *Historia de los griegos. Historia de Roma*, pp. 490-496. Aunque seguramente en casi todos los periodos artísticos podríamos encontrar ejemplos de la influencia o solicitud de ciertos requerimientos artísticos, los más notables o recordados serían los del Renacimiento, la corte de Luis XIV y Felipe II.

<sup>47</sup> Saller, R. P. *Personal Patronage Under the Early Empire*, apud, Esperanza Alonso, “El patronazgo en las sociedades islámicas”, en *Al-Qantara*, p. 333.

<sup>48</sup> Uno de los primeros significados se basó en una relación legal de integración de los no-árabes. *Mawali* (plural de *mawla*) era el nombre con el que se conocía a los hombres unidos a un patrón por un lazo de clientela, *wala*, análogo, al que hacían la mayoría de las sociedades de la Baja Antigüedad. Cf. Claude Cahen, *El Islam. Desde los orígenes hasta el comienzo del Imperio otomano*, p. 37. Luego en la época abbasi indicó la relación entre amos y esclavos. Posteriormente hizo referencia a los vínculos generales de jerarquía y dependencia. Cf. Marina Rustow, “Formal and Informal Patronage Among Jews in The Islamic East: Evidence From The Cairo Geniza”, *Al-Qantara*, pp. 341-382.

honorables y otro tipo de regalos.<sup>49</sup> impactando en el concepto que nosotros revisamos anteriormente sobre el mecenazgo.

El primer tipo de patronazgo que quiero revisar es el que se estableció de manera más formal entre algunos reyes y sus poetas, a través de una nómina de pensiones para poetas de la corte. La referencia a esta nómina o *diwan* de poetas ya se encontraba en el periodo de los Omeyas, que a su vez se había adoptado como homenaje a una tradición de Damasco, pero que los reyes de taifas enfatizaron aún más. Los beneficios de estar adscritos a esta lista oficial principalmente eran económicos, de prestigio y protección. En cambio, los poetas debían idear medios prácticos de gobierno, fórmulas de legitimación de poder y la reformulación de conceptos políticos y religiosos que los validaran ante la sociedad.<sup>50</sup> Por algunas crónicas se deduce que las condiciones en las que vivían estaban sujetas a una serie de variables como la regularidad de su pago, que algunas veces era postergado.<sup>51</sup> En otras ocasiones se sabe que la pensión en dinero se reemplazaba por las rentas de una tierra o de una casa otorgada como

---

<sup>49</sup> La descripción de los objetos de la corte y su función propagandística ha sido tratada en el apartado anterior, sin embargo, también podrían incluirse otro tipo de regalos obtenidos por las expediciones militares.

<sup>50</sup> La importancia del dominio de la escritura en la cancillería y el conocimiento de otras lenguas permitió que algunos poetas tuvieran una participación más activa en la vida política y fueron considerados como visires o consejeros de Estado. Ese fue el caso del comerciante judío Shmuel ibn Nagrella, quien por su caligrafía, conocimientos de la poesía árabe y habilidades diplomáticas fue nombrado visir del rey de Granada. Su importancia como benefactor de la propia comunidad judía y de poetas correligionarios fue reconocida tanto por historiadores árabes como judíos.

<sup>51</sup> Henri Pères ofrece varios ejemplos de las condiciones administrativas de los poetas en las cortes. Cf. *El esplendor de al-Andalus*, pp. 66-96. Para aquel que desee acudir directamente a las fuentes originales podría consultar las *Analectas* de al-Maqqari. No hay una idea consistente sobre el pago, ya que en algunos momentos el precio de 100 dinares por un panegírico resulta excesivo. Al referirse al pago mensual de un poeta por 3.000 mizcales y ponerlo en proporción con el tributo de 10.000 mizcales que pagaba el gobernador de Granada al rey D. Alfonso, podría ponerse en cuestionamiento el valor dado a la poesía. Cf. Ahmad Chafic Damaj, “Relación entre el poeta y el poder político en la época de taifas”, pp. 5 y 10.

Las audiciones para ser contratados tenían un día específico, que bien podía cambiar en cada corte. No todos tenían la misma suerte para presentarse delante del rey, ya que a algunos les postergaban el encuentro, incluso dejándolos olvidados en alguna habitación del palacio.<sup>52</sup> La presión ante la competencia y los gustos específicos del rey exigían una preparación muy depurada en las técnicas de versificación y los propios motivos de moda impuestos en otras cortes, ya que la improvisación era una de las solicitudes comunes. Como ejemplo, tendríamos el poema de Ibn Ammar analizado anteriormente, que fue compuesto por petición del rey al-Mutadid, quien deseaba un panegírico con rima en *ra* como aquella que había sido hecha para su contrincante bereber. La ovación por el resultado fue tan grande que lo inscribieron en la nómina de poetas, además de recibir otros obsequios lujosos.<sup>53</sup>

A pesar de la formalidad supuesta en esta relación de patronazgo, las rupturas no eran extrañas, ya que como sugerimos al inicio de la conceptualización del mecenazgo artístico este tipo de relaciones podían verse afectadas por diferentes factores personales como la empatía, intereses comunes, insubordinación por parte del poeta e incluso preferencias estéticas.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Henri Pères comenta que había funcionarios específicos para hospedar a los poetas. La negligencia de algunos de ellos desató la queja de los poetas, ya fuera por el trato o por haberse olvidado de presentarlos ante el rey. Cf. Henri Pères, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> Henri Pères, *Op. Cit.* p. 86.

<sup>54</sup> La dificultad para mantenerse vigente en la corte era muy difícil, pues debían mostrar gran variedad de técnicas para no cansar a sus espectadores. A pesar de que es una poesía llena de convencionalismos –entre ellos el marco de referencia artística del jardín, los motivos y tópicos de los géneros poéticos- el plagio fue muy estigmatizado por la crítica de la época. Incluso se hacen distinciones teóricas del plagio para no confundirlos con un ejercicio de imitación de un modelo o cuando se pretende disfrazar una copia. Cf. Salvador Peña, *Ma'arri según Batalyawsi. Crítica y poética en al-Andalus. Siglo XI*.

Otro tipo de patronazgo es el que surge en un ámbito más informal. Se trata de poetas itinerantes que andan de corte en corte, recibiendo los regalos ocasionales de los reyes. Bien puede tratarse de autores que tienen una gran autoestima de su trabajo y prefieren obtener estímulos más generosos, o bien aquellos que han tenido desencuentros con sus primeros mecenas y buscan una estabilidad en otra corte. La forma más común de destacarse era mediante las competencias en las tertulias literarias, las cuales permitían acentuar su gran sensibilidad para apreciar las veladas y la agudeza intelectual para responder ante los ataques verbales de sus oponentes. Las historias recogidas sobre esta vertiente quizá traspasan los límites de la credibilidad actual del valor inmediato de la poesía, pero aún así no dejan de conmover a todos aquellos que creemos en la fuerza vital de la poesía y su trascendencia en la sociedad. Como la historia de una esclava cantora llamada Uns Al-Qulub, quien a punto de ser decapitada por haber sido descubierta por su amo Almanzor cuando coqueteaba con uno de sus invitados, compuso unos versos en metro jafif, que la liberaron de su sentencia de muerte.<sup>55</sup> O la de Nazhum Bint Al-Qala, mujer granadina, quien acompañó a su maestro que era un poeta ciego a una de las tertulias del gobernador Abu Bakr,

---

<sup>55</sup> Historia recogida en una risala de Abu l-Mugira Ibn Hazm, *apud*. Ibn Bassam, *Ad-Dajira fi mahasin ahl al-Yazira*, ed. Ihsan Abbas.

La noche avanza al irse el día  
Y la luna aparece como media pulsera,  
Diríase que el día es una mejilla  
Y que la oscuridad es el dibujo del aladar;  
Y las copas me parecen agua sólida  
Y el vino fuego líquido.  
Han cometido un crimen contra mí mis ojos,  
¿Cómo podré excusar a mis pupilas?  
Maravillaos, amigos, de una gacela  
injusta con mi amor cuando está cerca;  
¡Ojalá hubiera un medio de llegar hasta él  
y con su amor cumpliera mis deseos!

que al ser denigrado ante los invitados, ella lo defendió con un poema para restituir su dignidad y logró que incluso aplaudieran su arrojo.<sup>56</sup> He resaltado ejemplos que no sólo muestran el interés por recibir una retribución económica o el reconocimiento público sino también de algunos que desafiaron el *establishment* de la corte para señalar sus vicios y, de alguna manera, regresarle a la poesía un hábito más perdurable.

El patronazgo no quedó limitado al ámbito de la corte sino también pasó a otras esferas sociales como el sector de los comerciantes acaudalados, quienes empezaron a imitar las mismas vías de legitimación de la clase gobernante para justificar sus acciones en el marco de su comunidad. Estas obras por encargo muchas veces también ayudaban a formular el propio sentido de identidad de estas nuevas clases sociales ante una sociedad cambiante.<sup>57</sup>

La práctica del patronazgo en el siglo XI fue tan amplia y diversa, que su impacto permeó en las capas más bajas de la sociedad. A Marina Rustow le llamó la atención encontrar cartas comerciales –sin ningún afán de pasar a la historia– que utilizaban el mismo vocabulario especializado y metáforas para describir

---

<sup>56</sup> Cf. El descubrimiento y revaloración de la poesía hispanoárabe escrita por mujeres, comenzó en 1905, pero en los últimos treinta años ha causado interés en diferentes centros de investigación en los espacios universitarios. Uno de los trabajos que pueden ser considerados como pilares para tener un conocimiento general del tema es la antología hecha por Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Y un poco más reciente la tesis doctoral de Nadia Lachiri, quien desarrolló el tema de las biografías de las mujeres andalusíes.

<sup>57</sup> La imitación del clientelismo de la aristocracia no fue total, ya que los comerciantes encargaban obras específicas, cuyo precio –al parecer– ya se encontraba estandarizado en la época. El costo de un panegírico de finales del siglo X tendría el valor de una casa. Aunque no sabemos si el poema debía tener una extensión o si el costo de la casa, se refiere a una renta. Cf. Samer Mahdy, “La aparición de la esfera pública abbasí: el caso de Al-Mutanabi y tres mecenas de extracción social media”, *Al-Qantara*, pp. 467-485. El artículo de Marina Rustow es un interesante análisis sobre la evolución del vocabulario técnico para indicar relaciones clientelares. La autora contrasta documentos que pertenecen a la esfera pública y otros de la vida privada con la finalidad de notar diferencias de significado. En el corpus seleccionado de la Genizá de El Cairo, algunos modismos del clientelismo mantienen su vigor original, mientras otros se habían reducido a un mero formulismo (o frases fosilizadas como ella los nombra). Cf. Marina Rustow, “Formal and Informal Patronage Among Jews in The Islamic East”, *Al-Qantara*, pp. 342-352.

relaciones de clientelismo utilizado en el ambiente cortesano.<sup>58</sup> Para esta investigadora, el uso de estas metáforas en la sociedad revelan lo que sus miembros valoran, el modo en que funcionan en momentos de crisis y la capacidad de sus gobernantes para convencerlos de la legitimidad del orden político-social.<sup>59</sup>

Además de todas las posibilidades mencionadas hasta aquí, me interesa dedicar un espacio para reflexionar sobre lo que sucedió con el patronazgo en su sentido más institucional, el de las Academias rabínicas, sobre todo porque el corpus de estudio más importante en esta tesis pertenece al poeta judío Shlomo Ibn Gabirol, a quien elegí precisamente por su amplio campo de acción en las distintas esferas sociales y comunitarias. Se trata de un poeta cortesano que lo mismo participó en las tertulias de los gobernantes árabes, como en las de los dirigentes de la comunidad judía; tanto en la corte de Granada, como en el reino de Zaragoza. Fue poeta con vínculos o contratos formales, pero también itinerante. Compuso poemas destinados para ser recitados en el ámbito secular y también varios para ser cantados en la liturgia sinagoga, pero ¿cómo repercutiría todo esto en su obra?

---

<sup>58</sup> Hay un proyecto de digitalización de todos los manuscritos encontrados en la Genizá de El Cairo, aunado a este plan de por sí provechoso, se va adoptar un programa computacional que ayude a identificar la procedencia de cada fragmento, lo cual permitirá tener una lectura más completa de algunos materiales. Otra ventaja implícita sería la manipulación electrónica del zoom para observar detalles más minuciosos. Para el tema del patrocinio entre una autoridad religiosa judía y el Califa, el lector puede consultar el manuscrito T-S 24.56 Se trata de una carta de agradecimiento del Gaón Daniel b. Azariah de la Yeshivá de Jerusalén a un canciller judío de Fustat, quien le entregó la ratificación de su nombramiento como gaón aprobada por el Califa. En dicha carta, también agradece los favores que el mismo Califa le ha prodigado, señalando así una posible relación de fidelidad por factores personales. Su datación es del siglo XI y está escrita en judeoárabe y hebreo. Cf. <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-TS-00024-00056/1>

<sup>59</sup> Cf. Marina Rustow, "Formal and Informal Patronage Among Jews in The Islamic East: Evidence From The Cairo Geniza", pp. 341-382.

Hasta cierto punto, las respuestas parecerían estar más que obviadas, ya que por sentido común podríamos pensar que cada obra estaba motivada por requerimientos distintos, según el público al que estuvieran dirigidos. Sin embargo, la crítica de comienzos del siglo XX notó que algunos poemas religiosos de Ibn Gabirol traspasaban las formas y temas tradicionales de las composiciones litúrgicas, mostrando en cambio sus predilecciones personales o el trasfondo de su formación intelectual, como el gusto por los conocimientos astronómicos o la filosofía neoplatónica. Estos rasgos que bien podrían leerse como definiciones estilísticas del autor, serían justificados si estuviéramos abordando una época con búsquedas más individualistas, no obstante, como hemos visto en este apartado, la poesía cumplía una función social. Por lo tanto, creo que estas interferencias como las llamaron los críticos,<sup>60</sup> ya fueran extraliterarias o de géneros poéticos seculares en la poesía religiosa, más bien reflejan tensiones ideológicas al interior de la propias comunidades judías y se encuentran profundamente relacionadas con el tema siempre tan polémico de la construcción de la identidad. ¿Hasta qué punto introducir formas estróficas de la poesía secular árabe afectarían la

---

<sup>60</sup> José María Millás Vallicrosa utiliza el término de influencia para referirse a la adaptación de la versificación árabe y algunos de los tópicos poéticos en la poesía hebrea, pero actualmente se ha discutido más sobre ese concepto, ya que implica un proceso de selección y re-creación mucho más complejo en cualquier invención humana, pero visto de manera más aguda en la creación artística, pues cada obra es una propuesta hasta cierto punto única e irrepetible.

K. Dreyer es el que habla de interferencia entre filosofía y poesía en la obra de Ibn Gabirol, aunque aclara que no es una característica uniforme en todas sus producciones, como algunos habían tratado de defender. Cf. K. Dreyer, *Die religiöse Gedankenwelt des Salomo ibn Gabirol*, pp 153 y ss. *Apud.* José María Millás Vallicrosa, *Selomo ibn Gabirol como poeta y filósofo*, p. 92 y 93. Por mi parte, considero que esta identificación podría ser una oportunidad para analizar el desarrollo de la labor poética del autor en sus diferentes escuelas, es decir, como vimos en las primeras páginas de este apartado, si cada reino tenía una cierta predilección o especialización en el patronazgo del saber, el poeta le daría prioridad a los temas astronómicos y científicos en su paso por la corte zaragozana. Este ejercicio de aproximación cronológica por temas o formas artísticas sería riesgosa, pero también sería una oportunidad para especular sobre el proceso creativo. Sobre todo, porque ibn Gabirol, al ser un artista con tanta movilidad por diferentes escenarios intelectuales, fuera por voluntad o por imposición, tendría más posibilidades combinatorias modélicas para crear, pero también problemas de resolución ante tantas contraposiciones estéticas, filosóficas y religiosas.

conducción moral de los creyentes? ¿La sofisticación del lenguaje y los temas científicos serían decodificados por todo el pueblo? ¿Quiénes promovieron la inserción de estas innovaciones creativas?

El desarrollo de cualquier cultura implica un reajuste continuo de los distintos sistemas que integran una tradición. Sin variantes ni cambios tendríamos versiones petrificadas de modelos culturales destinados a perecer por inanición, pero sin frenos que moderen la intensidad de estas transformaciones, se asumirían formas poco identificables. El sistema lingüístico es un ejemplo de ello, aunque existen momentos más propicios que otros, o que afectan un nivel distinto de la lengua –fonológico, sintáctico o gramatical– los cambios más notables se dan cuando hay una interrelación con otros códigos lingüísticos. Si aplicamos esta premisa de manera analógica en los acercamientos culturales entre judíos y musulmanes durante la dominación islámica de al-Andalus, entenderemos hasta cierta medida el grado de asimilación o disimilación entre dos culturas con tradiciones muy semejantes, sobre todo, la judía, al ser en ese contexto una minoría tolerada.

Comencemos por la apropiación del árabe que hasta cierto punto no tendría nada de extraordinario, puesto que la comunidad judía se caracterizó por adoptar el idioma local donde se asentaran. Cuanto más, tratándose del idioma utilizado para la vida pública y el gobierno. Sin embargo, ya fuera por pertenecer a la misma familia lingüística semítica o por ser la lengua de cultura en ese momento, la penetración del árabe fue tan profunda en la vida interna de la comunidad que para describir ideas o conceptos se llegaron a utilizar palabras que para nuestra concepción de identidades religiosas, nos resultarían extrañas (*Allah* para referirse

a Dios, *imam* al conductor de las plegarias, *quran* para la Torá).<sup>61</sup> Otro rasgo singular fue la creación del judeo-árabe, llamado así porque en lugar de escribir el árabe con su propio alfabeto se utilizaron caracteres hebreos, además de utilizar una cierta cantidad de vocablos hebreos, dando como resultado una forma peculiar de escritura judía.

El hebreo, en cambio se mantuvo para realizar estudios de la Biblia y otras obras religiosas, así como para recitar las plegarias cotidianas, pero en general, por lo que dejan entrever las discusiones de algunos autores hispanohebreos del siglo X y XI, su uso entre el pueblo era cada vez menor y con un dominio muy básico.<sup>62</sup>

De acuerdo con Ezra Fleischer, la renovación de la literatura en hebreo en al-Andalus estuvo ligada más con la necesidad de estar a la misma altura creativa e intelectual de los otros centros comunitarios judíos de Oriente, que con el contacto en sí con la literatura árabe.<sup>63</sup> Al estar alejados de las principales *yeshivot* que regían la vida comunitaria, se habían mantenido un poco más tradicionalistas en varios asuntos, cuidándose conscientemente de la influencia árabe.<sup>64</sup> Así que cuando llegó Dunash ben Labrat a Córdoba, a mediados del siglo X, para mostrar

---

<sup>61</sup> Es necesario especificar que existieron distintos registros de la lengua árabe durante este periodo. El árabe hablado que era utilizado por el común de las personas, el árabe medio empleado en cartas personales y algunos libros y el árabe clásico de los textos literarios. Cf. Raymond P. Scheindlin, “Mercaderes e intelectuales, rabinos y poetas: la cultura judeo-árabe en la Edad de Oro del islam”, pp. 37 y 38.

<sup>62</sup> Cf. Ángel Sáenz-Badillos y Judit Targarona Borrás, *Gramáticos Hebreos de al-Andalus (Siglos X-XII). Filología y Biblia*.

<sup>63</sup> Ezra Fleischer, “Algunas reflexiones acerca del carácter de la poesía hebrea en Sefarad”, pp. 105-112.

<sup>64</sup> Esta teoría concuerda con otras hipótesis sobre cambios lingüísticos. Precisamente en ese mismo contexto, se ha creído que los mozárabes conservaron más el estrato arcaizante de la lengua romance para no olvidar sus raíces al estar en contacto con lo extranjero. En todo caso se introdujo una buena parte léxica árabe, pero no se modificaron las estructuras más profundas del idioma. Cf. Antonio Alatorre, “La lengua de los mozárabes”, en *Los 1,001 años de la lengua española*, pp. 86-90.

las innovaciones métricas árabes utilizadas en la poesía hebrea de Oriente y en las comunidades de Egipto, los intelectuales andalusíes tuvieron que replantear su posición en un panorama más amplio. El gaón Al-Fayumi fue uno de los primeros en señalar las distintas carencias que tenían con respecto a la cultura árabe. No tenían gramática, diccionarios, filosofía, libro de plegarias ni poética. Esta conciencia de rezago cultural, aunada con algunas ventajas económicas y sociales por el encumbramiento de uno de sus líderes como Hasday ben Saprut, dio inicio a un momento de esplendor en gran medida propiciado por el mecenazgo de una literatura hebrea “arabizante”.

Esta apertura a la “influencia”, por sí misma, no significó una fractura ideológica en la vida espiritual del pueblo sino fue la suma de varios factores que acrecentaron las dudas sobre su tradición e identidad. Por un lado estaban las familias judías encumbradas, que cada vez más asimilaban el estilo de vida cortesano, pero aún se mantenían tradicionalistas en algunas áreas de la cultura, y otras figuras que apostaban por un desarrollo paralelo a la cultura árabe, pero que preferían un modo de vida más conservador. Estas confrontaciones no permanecieron en los círculos de liderazgo comunitario, sino incluso pueden leerse entre líneas en el tipo de *piyutim* que se incluyeron en las liturgias, donde los autores continuaron o renovaron la tradición.

Hasta cierto punto la selección de lo que debía cantarse o incluirse en la liturgia sinagoga refleja la injerencia del patronazgo institucional, que por estar conformado por un grupo de personas con intereses diversos, resulta mucho más difícil identificar las tendencias ideológicas de trasfondo. Por un lado, estaba la relación de clientelismo entre el gaón y algún califa o autoridad musulmana, luego

la relación entre dirigentes religiosos judíos y comerciantes internacionales quienes aportaban libros o dinero para mantener a los estudiantes. Este último tipo de patronazgo, de acuerdo con Marina Rustow, es lo que “permitió que los judíos llevaran sus negocios, tomaran parte activa en la normativa política y comunitaria, y acumularan seguidores en varias esferas, incluida la de las academias rabínicas”.<sup>65</sup> El conflicto entre los distintos intereses e ideales de los que participaron en la selección de los poemas religiosos se ve reflejado en la variedad de textos conservados y en las propias tendencias de los poetas.

En este sentido creo que Shlomo ibn Gabirol asumió una posición en la contienda ideológica, inclinándose más por una apropiación selectiva de qué se tomaría de la civilización araboislámica, además de enfatizar el valor de lo propio frente a la cultura dominante. Si lo comparamos con uno de sus mecenas, quien también se distinguió como poeta, Shmuel ibn Nagrella, notaremos que el segundo es mucho más extremo en la asimilación de los géneros y tópicos de la poesía árabe –incluyendo en sus composiciones religiosas; mientras que Ibn Gabirol introduce más versículos bíblicos y neologismos hebreos en la poesía secular.<sup>66</sup> En varias ocasiones es probable que sus ideales se vieran contrariados por los requerimientos de los distintos mecenas a los que estuvo sujeto, por ello,

---

<sup>65</sup> Marina Rustow, “Formal and Informal Patronage Among Jews in The Islamic East: Evidence From The Cairo Geniza”, p. 342. La expansión de las instituciones financieras judías en Bagdad se expandieron ampliamente al punto de influir en la economía del Califato. Cf. Haim Beinart, *Atlas of Medieval Jewish History*, pp. 29-31.

<sup>66</sup> La crítica ha estudiado las posibles razones de los desencuentros entre estos dos poetas. Se ha leído el poema “Sefat mizraq” como una señal de una relación en crisis, ya que en sus versos finales Ibn Gabirol compara la poesía de Nagrella con la frialdad del Shenir. Cf. Ángel Saénz-Badillos, “Selomoh Ibn Gabirol y Semu’el ha-Nagid: de la amistad al rompimiento”, pp. 594-601.

pienso que en varios poemas el autor se apoyó de la polivalencia del lenguaje poético para criticar los excesos de la vida cortesana y los abusos del poder.

### 1.3 Legitimación del poder en los reinos de taifas. ¿Exaltación o crítica velada al poder?

Para abordar el tema planteado en este capítulo, tomaré como base un poema breve de Shlomo ibn Gabirol que ha sido traducido al español en varias antologías más o menos recientes.<sup>67</sup> Se trata de un texto “accesible” en el que en apariencia se describe metafóricamente el nacimiento de las flores. Esto se deduce a partir de las referencias a la naturaleza y, en cierta medida, a la misma dirección que el compilador nos ha llevado a leer, ya que en todas las selecciones se clasifica como un poema floral. Sin embargo, se deja de lado el contexto de producción de esta obra, en la que para el poeta era imprescindible hacer gala tanto de una técnica formal como de un lenguaje cifrado en estrecha comunión con la vida cortesana, donde cada elemento adquiriría un valor simbólico del poder. Por ello, considero que las alusiones bíblicas, las referencias al contexto cultural hispanoárabe y las relaciones de poder implícitas entre poeta y mecenas, nos invitan a traspasar ese único nivel de lectura. Cito el poema:

El invierno escribió con la tinta de sus lluvias y aguaceros,<sup>68</sup>  
con la pluma de sus resplandecientes relámpagos y la mano de sus nubes,  
un escrito sobre el huerto, de azul y púrpura  
que no pueden ser ni imaginados por quien trate de concebirlos en su  
pensamiento.

---

<sup>67</sup> Cf. Federico Pérez Castro, *Poesía secular hispano-hebrea* [edición bilingüe], pp. 216-217; Elena Romero, “Poemas de descripción de la Naturaleza”, en *Poesía secular de Shlomo ibn Gabirol* [Edición bilingüe], pp. 378-379.

<sup>68</sup> La palabra סתיו “stav”, cuya acepción más utilizada en hebreo moderno es la de “otoño”, ha sido un término difícil de traducir en el texto, ya que dependiendo de la ubicación geográfica del lector, será la correspondencia climática. En Israel, la lluvia de invierno es vital para la regeneración de la naturaleza y la subsistencia de la comunidad. En un versículo del Cantar de Cantares dice la voz poética femenina: “Pues mira, ha pasado el invierno (*stav*), ha cesado la lluvia y se ha ido. Han aparecido las flores en la tierra...” (2, 11-12). Así pues, en la traducción de Federico Pérez encontraremos “invierno”, mientras en la de Elena Romero, el término “primavera”.

Así, cuando la tierra tuvo celos de la faz del firmamento,  
bordó como sus estrellas sobre los lienzos de sus arriates.

כתב סתין בדיו מטרי וברביבו  
. ובעט ברקיו המאירים וכף עביו  
מכתב עלי גן מתכלת וארגמן  
. לא נתכנו כהם לחושב במחשיו  
לכן בעת חמדה אדמה פני שחק  
. רקמה עלי בדי ערוגות ככוכביו

Como lectores, no debidamente iniciado en el contexto, imaginamos la mudanza de las estaciones. Evocamos los colores, los aromas, los sonidos e incluso la temperatura en nuestros cuerpos, todo a partir de una frase poética, pero Shlomo ibn Gabirol recoge en el cuarto verso una sentencia que se puede aplicar para toda creación artística: no hay interpretaciones definitivas, no hay apropiación del texto. Nos acercamos a él como quien se acerca apenas por los bordes. El huerto está poblado por una multiplicidad de signos que se acercan y al mismo tiempo se distancian de una tradición. El hebreo en el que está escrito el poema se nutre del lenguaje bíblico, pero sometido a un sistema de versificación ajeno a éste.<sup>69</sup> El entrecruzamiento de dos percepciones del mundo, la árabe y la judía, logra por fin una convivencia armoniosa en un lenguaje ficticio que retrata todo, menos un mundo sin arbitrio. Ibn Gabirol, al igual que otros poetas de su época apoyados por un mecenas, debe representar en su obra la magnificencia del ambiente cortesano. Así pues, cada elemento retrata algún aspecto que

---

<sup>69</sup> En el siglo X el gramático y poeta Dunash ben Labrat adaptó las reglas métricas de la poesía árabe a la lengua hebrea. Este cambio fue una revolución en la concepción de la literatura, ya que en la Biblia no había distinción entre verso y prosa, mucho menos se hacía el cómputo de sílabas largas o breves. Aunque para el siglo XI este criterio era más que aceptado, los primeros años en que se introdujeron estas innovaciones se desataron varias disputas de índole gramatical y exegética. Cf. Fernando Díaz Esteban, “Relaciones entre los judíos de Córdoba y los de Lucena”, en *Los judíos y Lucena. Historia, pensamiento y poesía*, p. 30. Para conocer la evolución de la lengua hebrea en este periodo remito al estudio de Ángel Saénz-Badillos “El hebreo medieval”, en *Historia de la lengua hebrea*, pp. 201-239.

legítimo este poder. La referencia misma a ciertos colores implícitos en el paisaje como el verde, el negro, el rojo y el blanco, dejan de ser alusiones naturalistas para corresponderse con la simbología de la autoridad de los reyes de taifas, utilizada tanto en las vestiduras como en otros objetos reales. Según la investigación de Teresa Pérez Higuera, esos colores tendrían una significación muy concreta, la cual estipulaba el verde para el Islam, el blanco como alusión a los Omeyas, el negro al Profeta y el rojo para el pabellón real.<sup>70</sup> Además de esta lectura simbólica del color, podríamos identificar una serie de metáforas vinculadas con el mecenazgo, donde las nubes, al igual que la posición elevada de los mecenas,<sup>71</sup> son el único medio por el cual puede fluir el agua,<sup>72</sup> permitiendo así que la sinécdoque de la pluma-aguacero-poeta<sup>73</sup> logre dibujar el florecimiento de las plantas del jardín. Con la explicación de estos símbolos podríamos aventurarnos a una interpretación en la que el texto hable de un rey que ha sido coronado por designación divina; que el cambio estacional anuncia la prosperidad ligada con las leyes de la propia naturaleza (la sequía del invierno frente al florecimiento de la primavera) y que los espectadores ni siquiera pueden imaginar

---

<sup>70</sup> Cf. Teresa Pérez Higuera, “Manifestación del poder”, en *Objetos e imágenes de al-Andalus*, pp. 61 y 80. Esa simbología del color aún aparece en la mayoría de las banderas de Estados de la liga árabe.

<sup>71</sup> En los panegíricos de Ibn Gabirol encontramos varias metáforas de la prodigalidad del mecenas: “Un mar de largueza” porque no tiene límites (poema 54 de la edición de Elena Romero), “Diadema de los cielos, donador de lluvia”, porque cumple sus promesas a su tiempo (poema 57).

<sup>72</sup> En las fiestas de los reyes de taifas se utilizaron cantimploras que contenían esencias o líquidos perfumados que emulaban las “matara” turcas. Estos recipientes guardaban el agua reservada para los sultanes y tenían un uso ceremonial como signo del poder real. Cf. Teresa Pérez Higuera, *Ibid.*, p. 80.

<sup>73</sup> Aunque la relación analógica pluma-ave-escritor no es exclusiva de la tradición hispanohebrea e hispanoárabe, la importancia de este instrumento está vinculada con la sacralidad misma de la escritura. En el caso de los escribas hebreos, hay una serie de disposiciones legales a las que tienen que apegarse para transcribir la *Torá* o copiar algunos versículos del Tanaj (Acróstico de Torá, Nebiim, Ktubim). Por ejemplo, la pluma utilizada para los libros sagrados debía de pertenecer a un ave ritualmente apta (*kasher*).

la gloria que sobrevendrá. Sin embargo, la inserción del color azulado nos sitúa en otro marco referencial, el judío: el azul de los preceptos.<sup>74</sup>

El binomio conformado por תכלת *tejelet* “azul” y ארגמן *argaman* “púrpura” en la escritura verde del jardín, que es también un tejido (verso 6) nos recuerda una versión incompleta de la tríada “azul, púrpura y escarlata (שני *shani*)” con la que estaban teñidas las telas sacerdotales y las del tabernáculo. La lectura del capítulo 35 de Éxodo resulta interesante en el contexto de producción artística porque de acuerdo con este pasaje todo aquel que quisiera participar en la construcción del tabernáculo debía responder a dos mandamientos precisos: poseer un corazón generoso y hábil.<sup>75</sup> Según el relato, tanto hombres como mujeres acudieron a presentar sus ofrendas. Trajeron broches, anillos, brazaletes y toda clase de objetos de oro. Otros más trajeron tela azul, púrpura y escarlata y lino fino. Aunque fueron varios los artífices, el texto enfatiza la obra de un tal Bezazel, hijo de Uri, hijo de Hur, de la tribu de Judá:

Y lo ha llenado del Espíritu de Dios en sabiduría, en inteligencia, en conocimiento y en toda clase de arte, para elaborar diseños, para trabajar en oro, en plata y en bronce, y en el labrado de piedras para engaste, y en el tallado de madera, y para trabajar en toda clase de obra ingeniosa. También le ha puesto en su corazón el don de enseñar, tanto a él como a Aholiab, hijo de Ahimasac, de la tribu de Dan. Los ha llenado de habilidad para hacer toda clase de obra de grabador, de

---

<sup>74</sup> Tanto los flecos del manto de la oración como las vestiduras del sacerdote y el velo del tabernáculo llevaban el color azul, Cf. Números 15, 38; Éxodo 26, 31; 28,15. Mientras que algunos investigadores atribuyen la ausencia del color en el Antiguo Testamento a la prohibición de imágenes, otros hablan de la dificultad de teorizar sobre una posible simbología de los colores, debido a las denominaciones tan generales de las tonalidades. Incluso algunos han formulado una hipótesis biológica según la cual el desarrollo de los receptores de la retina que transmiten las sensaciones de color no habrían avanzado lo suficiente en los hombres antiguos. Por otro lado, Gershom Scholem propone que no fue sino hasta la teosofía cabalista cuando los colores fungieron plenamente como símbolos de la condición divina. Aún así, afirma que esto no niega la posibilidad de que el color en la Biblia adquiriera una significación especial en ciertos contextos. *Vid.* Gershom Scholem, “Los colores y su simbología en la tradición y mística judías”, en *Lenguajes y cábala*, pp. 101-172.

<sup>75</sup> Para los hebreos el corazón era la fuente del pensamiento.

diseñador y de bordador en tela azul, en púrpura y escarlata y en lino fino, y de tejedor; capacitados para toda obra y creadores de diseños. (Éxodo 35: 31-35)<sup>76</sup>

Este tipo de alusión bíblica que para un lector moderno resultaría un tanto forzada, para uno perteneciente al ámbito judío medieval, no lo es. Sobre todo, si se toma en cuenta que hay una memorización del texto sagrado. Aunado a esto se sabe que el autor poseía un dominio tal de la Escritura y de la lengua hebrea, que defendía la exégesis de un versículo en sus cuatro posibilidades: el literal, alegórico, alusivo y místico.<sup>77</sup>

De acuerdo con las reglas interpretativas talmúdicas, por ejemplo, si se lee un texto en el que un verbo, sustantivo, adjetivo o preposición desate cierta ambigüedad, se recurre a una comparación con otros versículos que contengan la misma palabra, para ver distintas resoluciones de lectura. En este caso, si partimos de los vocablos תכלת *tejelet*<sup>78</sup> “azul” y ארגמן *argaman* “púrpura” todas las

---

<sup>76</sup> Me apoyo en la versión de la Biblia de las Américas, ya que los traductores tomaron como referencia la *Biblia Stuttgartensia* (1967-1977) la cual es utilizada actualmente en los estudios académicos. Además de ofrecer en su aparato crítico cotejos con distintas variantes del Qumrán, su texto base es el manuscrito de Leningrado, uno de los más completos de la tradición masorética medieval (anotaciones y comentarios en los márgenes). Cf. Miguel Pérez y Julio Treballe, “Versiones antiguas de la Biblia”, en *Historia de la Biblia*, pp. 205-225.

<sup>77</sup> Durante la Edad Media surgió un tipo de secta judía llamada caraíta, la cual interpretaba los textos sagrados de manera literal, descartando las enseñanzas de la Tradición Oral transmitidas en las Escuelas talmúdicas. En el siglo X y XI se dio una expansión del movimiento caraíta del Norte de África a toda la región de al-Andalus, por lo tanto, en la labor exegética de los intelectuales de este periodo se nota una preocupación por afirmar cuál es su postura respecto a la interpretación de la Torá. Cf. Haim Beinart, *Atlas of Medieval Jewish History*, p. 29. La formación talmúdica de Shlomo ibn Gabirol aunada a su inclinación filosófica se perciben, incluso en el ejercicio interpretativo de la poesía, en su obra gramatical, titulada *Anaq* “Collar”, compara la fuerza estética y didáctica del verso poético con “un arriate del jardín que se ve de múltiples colores, ante el que los ojos se sienten excitados”, en Ángel Sáenz-Badillos y Judit Targarona, *Gramáticos hebreos de al-Andalus. (Siglos X-XII). Filología y Biblia*, p. 150.

<sup>78</sup> La traducción como “azul” en español no distingue la especificidad en la tonalidad. Según la tradición, ese azul se obtenía de la sangre de un molusco que vivía cerca de la costa oriental del mar Mediterráneo, sobre todo entre Tiro y Jaifa. El significado espiritual se explicaría así: “El que cumple el mandamiento de los flecos [y ve lo azul en ellos] es como quien recibe el rostro de la presencia divina. Pues el *tejelet* es como el mar y el mar como las hierbas, y las hierbas como el firmamento, y el firmamento como el trono de la gloria y el trono de la gloria como el zafiro”, Cf. Gershom Scholem, “Los colores y su simbología en la tradición y mística judías”, en *Lenguajes y cábala*, p. 113.

posibilidades intertextuales bíblicas se centrarían en un contexto sacerdotal, de instauración de un orden divino o de una reestructuración comunitaria. Si bien, el valor de una alusión, cita o paráfrasis dentro de un texto cumple una función artística única y no tiene que ir en el mismo sentido que en el texto original, el contexto de este versículo permite hacer una lectura en varios niveles.

Por un lado, la lectura literal, en la que se describe poéticamente la mudanza estacional reflejada en un jardín, que suponemos pertenece al ámbito cortesano; otra más, vinculada con la legitimación del poder y el contexto hispanoárabe, en la que la voz poética retrata un mundo controlado, no sólo a través de los colores de la realeza e imágenes inspiradas por las leyes de la naturaleza más benevolentes,<sup>79</sup> sino incluso en una versificación muy cuidada en la que el ritmo de todos los hemistiquios funcionan como un espejo entre sí, de la misma manera que la tierra pretende reflejar los luceros del cielo (---ó/--ó/---ó/--//---ó/--ó/---ó/--). La construcción simétrica del poema, dispuesta en 6 versos tetrásforos monorrimos,<sup>80</sup> acentúa la perfección de la textualidad, además de

---

<sup>79</sup> Raymond Scheindlin opina que los escenarios retratados en los poemas son meras convenciones literarias al reflejar un mundo completamente estático y controlado. Sin embargo, como vimos en el apartado 1.1, la construcción del jardín está ligada precisamente con un tipo de lenguaje ensimismado, es decir, todos los productos artísticos que lo integran repiten temas y técnicas que permiten el juego de ocultamiento y develación de los objetos. En este sentido, este ejercicio de representación en la literatura podría significar el comienzo de una técnica efrástica al describir los objetos artísticos.

<sup>80</sup> El uso de la métrica silábica no es muy frecuente, pues se solía imitar la métrica cuantitativa árabe. En el texto, la elección por esta modalidad acrecentaría las posibilidades de correspondencia entre forma y contenido.



espejismos.<sup>82</sup> Tal como la tierra emularía a través del jardín las figuras de un cielo estrellado, el poeta construye solo una visión ideal de su relación con el mecenas porque en lo profundo sabe que la fragilidad de este tejido se encuentra en un mundo de apariencias. Por más esfuerzo de los gobernantes o aristócratas en justificar su poder en el orden divino y con ello, el establecimiento de una comunidad justa, el estado de las cosas revela su aplicación invertida: una cuestión extraliteraria que al final tendrá peso en los tópicos y los géneros literarios de la época, esto es, las relaciones de poder.

Esta crítica no sólo se limita a la simbiosis entre creador y mecenas sino también pone el acento en la función social del artista, olvidada seguramente por varios de sus correligionarios que únicamente buscaban la función utilitaria de la poesía en el ambiente de la corte. Esta visión del poeta que participa en la reestructuración de la comunidad se introduce a partir de la alusión a los versículos bíblicos mencionados arriba.

Para concluir traigo de vuelta el cuestionamiento inicial sobre la interpretación contemporánea del poema “El invierno escribió con la tinta de sus lluvias”, la cual privilegia el efecto de movimiento causado por la imitación de la naturaleza frente a la descripción de un jardín artístico hasta cierto punto estático y altamente codificado, ya que se trata de un logro del procedimiento artístico, frente a las circunstancias de limitación referencial. Esta misma libertad creadora se refleja en otros aspectos de la estructura del texto que permiten realizar un despliegue gradual de sentidos de lectura, muchas veces contrapuestos. Por

---

<sup>82</sup> El diseño arquitectónico de los palacios, la disposición del jardín y las albercas (espejos de agua) posibilitarían el juego de reflejo entre el cielo, el jardín y los poemas escritos sobre las paredes. En capítulos más adelante, retomaré esta relación interartística..

ejemplo, la intersección semántica de vocablos que permiten leer bajo dos visiones culturales, se encuentran precisamente a la mitad de la composición (final del verso 3, “tejelet” y “argaman”) como si fueran una bisagra que contiene la relación entre dos mundos. La inclusión mínima de un texto dentro de otro, es decir, la alusión bíblica, vuelve a mostrar la gran libertad de expresión de una comunidad minoritaria a pesar de una normativa formal de la cultura oficial y los requerimientos del Estado. Las historias contenidas hacen una explosión de sentido, que como lo dice la voz poética “no pueden ser ni imaginados por quien trate de concebirlos en su pensamiento”. La contraposición última de juegos metafóricos de la creación poética como bordado o jardín, pone en competencia a la tierra con el cielo, pero también se introduce de manera sutil una imagen desestabilizadora que nos lleva otra vez al jardín andalusí. Se trata del espejo de agua que propicia todos esos “espejismos”, que a su vez podría tratarse de una metáfora de las posibilidades de imitación, recreación y superposición de significados latentes en el lenguaje poético.

Así, el objetivo de replantear el significado del panegírico y otros géneros poéticos cortesanos, como el *nawriyya* “floral”, en la obra de Shlomo Ibn Gabirol, radica en la idea misma de que en la literatura no hay automatismo o mensajes predecibles.

## 2. EL MECENAS COMO PROPICIADOR DE UNA ESTÉTICA

### 2.1 La tertulia en las cortes de al-Andalus: hacia una teoría estética de la presencia.

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, el fenómeno del mecenazgo tuvo un gran impacto en las relaciones sociales del siglo XI y afectó de manera directa las formas y los temas de las expresiones artísticas, sobre todo en el ámbito cortesano. El desarrollo de un lenguaje simbólico en torno a la figura del gobernante y su corte determinaron la forma de lectura y apreciación de esas producciones, que en última instancia estaban destinadas para legitimar el poder. No obstante, aunado a este sistema de codificación, también encontramos otro tipo de injerencia del mecenas que puede resultar particularmente sugestivo por su complejidad y sutileza. Me refiero a su participación de manera consciente o inconsciente en la convención de la apreciación estética<sup>83</sup> de los objetos que se encontraban en la corte y su relación dialógica o alusiva en los textos poéticos. Estudiar cómo se fueron entretejiendo lenguajes con diferentes materialidades y tratar de encontrar el mecanismo de la estructura interna de esas interrelaciones es uno de los objetivos de este capítulo.

Por el contexto de producción y recitación de los poemas cortesanos andalusíes del siglo XI sabemos que la referencialidad tiene hasta cierto punto un campo específico, que puede desdoblarse, a su vez, en dos vertientes: a) una referencialidad concreta, situada en el escenario artístico en fusión con la

---

<sup>83</sup> Ya que el término estética, del griego *aisthetikós* “con capacidad de sentir”, puede tener diferentes acepciones, en este trabajo lo aplico en una de sus ramas de estudio que implica los procesos de producción y goce del arte. Cf. Dagoberto D. Runes, *Diccionario de Filosofía*, p. 129.

naturaleza, esto es el jardín, y b) una referencialidad espiritual, motivada por los distintos tipos de intertextualidad de los textos sagrados (el Corán, en la poesía árabe, y la Torá, en la poesía hebrea), que van desde la alusión hasta la cita textual. Sin embargo, a esa relativa “fijeza” que de por sí va entretejiendo nuevos significados de acuerdo con sus propias relaciones poéticas, se agrega un factor que trastoca lo predecible para acentuar el carácter mutable o polivalente de la poesía del género *nawriyyat* “floral o de descripción de la naturaleza” y el *jamriyya* “báquico”, esto es, el marco festivo de la tertulia.

Para el análisis de una producción intelectual creada a partir de algo tan “intangible” como los sonidos –aunque después se plasmara en papel– puede parecer extraño insistir en la materialidad de la experiencia como escuchas o lectores, ya que en todo caso los sentidos utilizados serían el auditivo y el visual, pero como veremos más adelante, privilegiar únicamente éstos en el ejercicio interpretativo, nos conducirá a apreciar de manera parcial otros aspectos estructurales que al final también están involucrados en la obtención de ciertos efectos y sus propuestas estéticas. Mi teoría, después de varios años de lectura e investigación de este periodo literario, es que una buena parte de los poemas descriptivos del tipo *nawriyyat*, *jamriyya* e incluso los propios *madih* “panegíricos” están organizados internamente en el orden secuencial de las experiencias estéticas motivadas en las tertulias. Por ello, es importante tomar en cuenta otro tipo de experiencias sensoriales como el gusto y el tacto, pues eran parte primordial en la detonación de los significados.

La organización politemática de un panegírico es uno de los primeros aspectos que sobresalen o sorprenden a un lector contemporáneo. Nuestra

formación lectora hasta cierto punto atravesada por la retórica clásica, nos impide ver una transición lógica entre la descripción de las flores, la bebida, la exaltación del mecenas, el retorno a la descripción del jardín y la creación poética, o cualquiera de sus combinaciones. Y cuando uno trata de encontrar una explicación a este tipo de organización, en varias antologías de literatura hispanoárabe e hispanohebraica exponen que la reunión de temas o géneros dentro del panegírico se debe a un convencionalismo de la época. Sostienen que lo más importante es distinguir el dominio de la técnica y todos sus aspectos formales que el contenido mismo del poema, pues ese era el valor buscado por los poetas. Sin embargo, creo que precisamente esas formas de entrelazar los géneros poéticos son las que nos conducen al fondo.

Antes de presentar mi propuesta sobre la relación entre la estructura de la tertulia y la organización poética, es conveniente señalar algunos de los problemas que dificultan la creación de una teoría sobre estos géneros poéticos. Para empezar no hay un estudio sobre el desarrollo formal del panegírico en al-Andalus, lo que impide conocer cuáles fueron sus diferencias con respecto a los modelos orientales y por otra parte, tampoco hay una estadística de cuáles fueron las predilecciones estructurales de los mecenas y poetas del siglo XI ante tres modalidades principales: bipartitos (con *nasib* “preludio amoroso” y *madih* “panegírico”), monotemáticos (sólo *madih*) o tripartitos (*nasib/rahil* “descripción de viaje”/*madih*).<sup>84</sup>

De los temas o géneros conservados en las colecciones de poesía del siglo XI, tanto de tradición árabe como hebrea, se observa una especial atención hacia

---

<sup>84</sup> Esta observación hecha por Teresa Garulo en 1998.

los poemas con referencia a las tertulias literarias. Es posible que la fascinación inicial por este tipo de textos radicara en el hecho de utilizarlos como fuentes documentales para estudiar la sociedad musulmana o judía de la época. Basta recordar el título de una de las obras de Henri Peres: *Esplendor de al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: su aspecto general, sus principales temas y su valor documental*. Más tarde, algunos investigadores pusieron en tela de juicio la supuesta representación de la realidad en los poemas, puesto que muchos de ellos habían sido compuestos –como hemos revisado en el capítulo anterior- con la finalidad de deleitar a un mecenas con peticiones temáticas concretas que lo legitimaran. De esta manera, sería lógico pensar que las imágenes descritas del jardín estuvieran ligadas con una serie de hipérboles o metáforas que sobredimensionaran un entorno que en sí mismo se había convertido en un símbolo del poder. Sin embargo, sin demeritar cualquiera de estos enfoques, considero que hay una función adicional que no ha sido tomada en cuenta y que, en cierto sentido, enriquecería el campo de estudio sobre el tema: el poema como representación de una experiencia estética cuya base es performativa.

Los poetas árabes y judíos de al-Andalus compartieron paisajes visuales, sonoros y aromáticos, cuya arquitectura fue diseñada para despertar reminiscencias políticas y religiosas. Sin embargo, las voces poéticas de los textos estudiados, enfatiza su descripción en objetos diferentes, como si se tratara de una revelación única e individual. [Es como la interpretación del Corán y la Torá]

Hasta cierto punto de la investigación que el hecho de rastrear los orígenes del jardín andalusí y conocer algunos significados de su ordenamiento, me llevarían a elaborar un análisis profundo de los textos. Sin embargo, conforme releía los poemas percibía una ausencia de “algo” que no podía definir.

El jardín con cuatro caminos y una fuente central evoca el paraíso prometido a los fieles, anunciado en el Corán.<sup>85</sup> No se especifica ni la flora ni la vegetación particular de este espacio, pero sí se menciona el agua como eje rector. En el caso específico de los jardines andalusíes comenzaron a aparecer una serie de teorías acerca del jardín relacionadas con efectos visuales o con aromas que debían ser evocados en este ambiente. Como mencioné en el capítulo I, se ha rastreado el diseño o modelo de este jardín basado en lo sensual se vinculó estrechamente con los jardines persas. No puede desecharse esta posibilidad, sin embargo, hay muchos elementos que apuntan hacia la construcción de un espacio de interrelación entre las artes, “un jardín afectivo” que como diría Herman Parret permite que el paseante impregne sus cinco sentidos de manera total: el canto de las aves, el perfume de las flores, el sabor de los frutos, el tacto del pie del caminante y la sensación de una mano que acaricia el agua del lago, o en este caso, de las fuentes.<sup>86</sup>

Esta imagen de una experiencia hiperestésica es lo que me llevó a reconsiderar la cultura de la presencia, es decir, de las materialidades de la experiencia estética que están tan estrechamente ligadas al concepto de poesía,

---

<sup>85</sup> León Rodríguez Zahar, *Arte islámico, evocación del paraíso*, pp. 211-236.

<sup>86</sup> Herman Parret, “Semiótica de la interestesia y la sinestesia: Presencias de lo sensible II”, en *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima, universidad de Lima, 2008, p. 97.

tanto en la tradición árabe como en la hebrea. Hans Ulrich Gumbrecht percibe dos tipos de cultura predominantes en la historia y la geografía del hombre. Una es la que la mayoría de los occidentales ha adoptado –sobre todo a partir del Renacimiento– y es la cultura del significado, la cual apuesta por una lectura semiótica del mundo, en la que se valora sobre todo el uso del intelecto para adquirir y producir nuevos conocimientos. Gumbrecht usa una imagen que aclara muchísimo este concepto y es la del hombre viéndose fuera del mundo (casi como un ente ajeno) para profundizar en él, de manera objetiva, pensando en hallar siempre un significado oculto o espiritual de las cosas. Esto lo coloca en una situación peligrosa, ya que le permite esconder o adueñarse –o por lo menos así lo cree– de nuevos conocimientos. En cambio, la cultura de la presencia parte de su conocimiento sensorial del mundo, lo que está presente es porque ocupa un lugar en el espacio y podemos percibirlo a través de nuestro sentidos. Aquí el ser humano no se concibe a sí mismo como fuente de conocimiento ni se imagina fuera del mundo porque se siente o sabe parte de él. Así pues, el hombre recibe el conocimiento por revelación divina, a través de la epifanía, es decir, a través de la aparición y desocultamiento de los objetos.<sup>87</sup>

Lo dicho sobre la cultura de la presencia se transparenta muy bien en las preocupaciones artísticas en al-Andalus, incluso en prácticas que para nosotros no implican una trascendencia espiritual –o con una repercusión menor– en el terreno del gusto y del olfato, por ejemplo, Cherif Abderrahman Jah afirma que el lenguaje simbólico que podía transmitir el perfume de una planta o las variadas

---

<sup>87</sup> Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, “Epifanía/presentificaciones/deixis: futuros para las humanidades y las artes”, en *Producción de presencia*, pp. 99- 135.

sensaciones de estos dos sentidos, que podían percibirse de un guiso aderezado con especias, se inscribían como goces semejantes a los del Primer Paraíso, al que tienen acceso los buenos musulmanes en la Otra Vida.<sup>88</sup>

De hecho, Jean-Louis Michon en *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana* comenta cómo para el creyente la obsesión por el recuerdo de Dios –*dhikr* no es sólo un factor de perfeccionamiento personal sino también es un estimulador de la vida social y de la creación artística:

Porque para acordarse de Dios a menudo, mucho, como pide con insistencia el Corán, es preciso que los miembros de la Comunidad musulmana puedan, en todos los momentos de su existencia –y no tan sólo en el momento de las oraciones rituales-, rodearse de un ambiente favorable a ese recuerdo. Tendrá que ser un ambiente bello y sereno, en el que los seres humanos que uno encuentre, así como las cosas, naturales o artificiales, en las que ponga uno la vista, puedan ser ocasiones y soportes para el *dhikr*.<sup>89</sup>

Las disposiciones legales en torno a la representación en el arte musulmán son pocas. Se rechaza el arte figurativo porque se concibe repugnante que el hombre sustituya al Creador, tratando de imitar las formas naturales. Así pues, encontramos una ornamentación basada en motivos geométricos, vegetales (mineralizados o muy estilizados), o bien, caligráficos que podría ser un fragmento del Corán o una obra cuyo valor poético hubiera ganado un lugar en el Palacio del rey.<sup>90</sup> Aunque en general se respetaron estos lineamientos, hubo momentos en la historia de los reinos de taifas, en los que se fabricaron objetos artísticos con una

---

<sup>88</sup> Cherif Abderraman Jah, “Los aromas de al-Andalus”, en *Medieval*, núm. 1, 2004, p. 64-71.

<sup>89</sup> Jean-Louis Michon, *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana*, p. 57.

<sup>90</sup> Cuando los poemas eran elogiados por la mayoría de poetas que participaban en una tertulia o por el mismo rey de taifa en cuestión, se quedaban grabados con letras de oro sobre los muros de los palacios. Cf. Adolf Friedrich von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, p. 116.

clara referencia a la naturaleza. Los restos arqueológicos más divulgados en torno a este punto son las representaciones de gacelas o leones en las fuentes de los jardines. La razón por la que menciono este asunto estriba en que en algún momento de mi lectura de los poemas en los que se aborda la tertulia literaria comencé a atisbar –casi como un presentimiento– la aparición de objetos artísticos con estas características. Debo confesar que al principio dudé mucho sobre esta percepción, ya que en varias ocasiones encontré interpretaciones que veían sólo imágenes y metáforas obtenidas de la naturaleza, sin embargo, conforme fui acercándome al escenario y a todas esas presencias artísticas de la época fui alimentando más esta idea. Veamos el siguiente poema de Shmuel Ibn Nagrella:

Amigo mío, házmelo saber:  
¿cuándo te daré a beber mi vino?  
El canto del gallo me ha despertado,  
no hay sueño en mis pupilas.  
Salid a ver por Oriente  
la luz del alba, un hilo escarlata;  
Daos prisa, antes de que se  
alce la aurora, escanciadme  
en la copa, por mano de muchacha perfumada,  
Mosto oloroso y zumo de granada;  
Me cantará canciones que al  
darme vida me darán la muerte.<sup>91</sup>

Se sabe que los reyes de taifas y, en general, todos los mecenas gozaban de tener encuentros nocturnos con los poetas de su corte. Más aún, era un gran deleite convocar a una competencia de poemas improvisados que recrearan el momento de la tertulia. Si uno lee el poema anterior en el sentido literal, la

---

<sup>91</sup> Semuel ibn Nagrella, p. 173.

presencia del gallo para despertar a la voz poética en el amanecer es un elemento que no resulta extraño en el contexto, sin embargo, la aparición de otros elementos como la copa, el mosto oloroso, el hilo escarlata y el zumo de granada sugieren un campo semántico muy peculiar. Cuando estuve rastreando objetos artísticos de la época me encontré con una imagen de una jarra para servir vino que confirmó mis suposiciones:



La “presencia” de este objeto despierta una sensación más cercana a la sinestesia que a una experiencia jerarquizada de los sentidos, ya que al servir el vino desde esta jarra, el sonido del líquido, el aroma y la visión del mismo, ofrecen una sensación de simultaneidad y de perturbación desde distintas regiones del cuerpo. Es más, la epifanía y el acercamiento del objeto (lo que ocupa un espacio tiene un movimiento) ha provocado en la voz poética una pérdida de control sobre él mismo, al menos temporalmente. El efecto de perderse en la fascinación de esta presencia es lo que distinguiría este momento del resto del tiempo de su vida cotidiana.

Hans Ulrich Gumbrecht no descarta la cultura del significado o el ejercicio de la hermenéutica; sin embargo, afirma que con esta forma de análisis muchas veces se deja de lado la esencia de “las materialidades de la comunicación” que en última instancia también repercuten en la experiencia estética. Él dice que aunque a nivel de contenido leer un texto sobre distintos materiales no cambia mucho el sentido de la interpretación, desde la perspectiva de una cultura de la presencia, leer en un pergamino o bien, desde inscripciones en piedra, pondría de manifiesto otras relaciones con el espacio y las cosas. Así pues, la lectura de las inscripciones hechas sobre los muros de los palacios, nos llevaría a observar los rayos del sol de una manera diferente o el mismo reflejo del agua en las paredes seguramente daría la sensación de movimiento de las letras:

Jardín que, cuando sopla el viento,  
Agita las doradas lenguas de sus sierpes  
Que con sus picaduras matan  
A los escorpiones del frío  
Que acechan en sus bordes.  
Cuando las brasas aparecen en su lecho de ébano,  
Y su luz brilla entre reflejos de oro,  
Dibujando unas ‘letras’ en las páginas  
de su blanco alcanfor,  
sabes que su belleza intenta  
mostrarnos el milagro de sus maravillas.  
Las naranjas, parece  
que ofrecen sus mejillas, emulando las brasas,  
o, tal vez, se diría  
que guardan en el pecho su rescoldo  
hasta que arden como ascuas sin llama en una reunión.

En varios poemas aparece el espejo de agua o las fuentes, como punto de partida para la transmutación de otros objetos de la realidad. El elemento del agua, en el contexto andalusí, potencializa las sensaciones.

Los árabes desarrollaron una ingeniería hidráulica tan sofisticada, que los canales del agua poseían texturas diversas para originar sonidos también diferentes en este paisaje. Se dejaban canales como pasamanos para que los caminantes refrescaran sus manos. Se jugaba con los efectos de luz sobre el agua, ya fuera mediante el sol u hornos exquisitamente tallados. Como podrá percibir el lector, los textos poéticos fueron escritos como una respuesta de un presente específico, alumbrados por una epifanía de los objetos, lo cual ahora nos deja con una serie de “notaciones” que habrá que interpretar (en la mayoría de los casos, en un plano intelectual).

Las tertulias literarias estuvieron pautadas por la naturaleza, y estimuladas por una serie de presencias artísticas. La articulación de este montaje estético por parte de artesanos, arquitectos, músicos y poetas potencializó el juego de aparición y ocultamiento de las cosas, que seguramente llevaría a los que vivían este momento de intensidad sensible a tener una experiencia donde la epifanía de lo divino revelaría un conocimiento nuevo de la realidad. Si bien, el concepto de tertulia literaria nos resulta familiar dentro de nuestra propia tradición –un ejemplo más o menos cercano serían las reuniones literarias en las cortes del Renacimiento–, hay elementos entre uno y otro, que no son compartidos en su totalidad.

La finalidad espiritual del arte árabe y la especificidad de la lengua y la literatura, tanto árabe como hebrea, provocaban un placer estético, el cual evidencia al lector contemporáneo por un lado, una percepción mucho más tangible en relación con el arte occidental más tradicional, en tanto que procuraba generar la relación del individuo y el arte desde el presente, siendo así más

vivencial; y por otro lado, la participación e incluso la relación sinestésica de los sentidos, que en última instancia se asemeja más al ámbito de las vanguardias.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Estoy consciente de que hacer una comparación entre literatura y arte de otra época y tradición implica un ejercicio peligroso, sin embargo, considero que este trabajo tiene una pertinencia en el sentido de que diferentes críticos han observado en las vanguardias un gusto y una necesidad por lo primitivo, las religiones orientales o simplemente todo aquello que signifique un retorno al origen. El antropólogo Lévi-Strauss dijo alguna vez que “desde hace milenios, el hombre no ha llegado más que a repetirse”, *apud*. Juan José Sebreli, “El retorno a los orígenes en el pensamiento moderno” en *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*, p. 113. Retomo esta frase con la idea más bien de encontrar formas nuevas de acercamiento al arte musulmán y judío que permitan el diálogo con nuestro presente.

2.2. Los objetos como representación del poder. Inicios de una tradición efrástica. La representación de la comida. Esbozos de la ilusión, el poder y la muerte.

ואל תשים עלי קברי עפרים  
אבל כדים חדשים עם ישנים

[*Beal tashim alea kibrí afirim  
abal kadim jadashim im yeshanim*]

*Y no derramarás polvo sobre mi lápida  
antes bien, odres nuevos junto a los añejos.*

Shlomo Ibn Gabirol

En el epígrafe, el yo poético no sólo rechaza la sentencia más desoladora para el ser humano: “porque eres polvo y al polvo volverás”, sino se aferra a la evocación de un espacio sin tiempo, en el que el pasado y el presente regaban el Huerto del Edén como jarras de vino vertidas sobre la sepultura (*Génesis* 2, 10). La ejecución de este rito mortuario, lejano al estipulado por la legislación judía,<sup>93</sup> nos invita a pensar en un mundo renovado, que sólo se sostiene por el maridaje entre los opuestos: vida-muerte; agua-tierra; pasado-presente; angustia-alegría.

Dice Meschonic que un poema nos pone en el lenguaje, nos hace oír los acentos de una vida y el hilo de esa vida nos ayuda a vivir. Prueba de esto es que

---

<sup>93</sup> El ritual que rodea la muerte de un judío es complejo y largo y en él intervienen tanto los familiares del difunto como la propia comunidad judía. Una vez que se tiene certeza de que se ha establecido la muerte, el cadáver debe ser bajado de la cama y colocado directamente en el piso. En ese momento se le pide perdón y se recuerda su nombre y el de su padre. Se le cubre con una sábana blanca, con la cara hacia arriba. Se acostumbra poner una piedra bajo su cabeza y no se le deja sólo hasta su entierro. En la antigüedad se lavaba el cuerpo con perfumes y especias aromáticas. Finalmente, se le daba sepultura en la tierra. Cf. Abraham Bartfeld, *El duelo. Leyes, costumbres y rezos*, pp. 1 y 2.

la lectura de “Vino, amor y muerte”,<sup>94</sup> en su idioma original, trajo un oleaje de resonancias míticas y rituales que en una traducción se hubieran extraviado, sobre todo porque en la Edad Media el público, al que iban dirigidas estas composiciones debía poseer un oído muy fino para detectar las inserciones de pasajes bíblicos, identificando los giros lingüísticos o la adaptación rítmica,<sup>95</sup> o bien, la innovación semántica en la contextualización de los versículos.<sup>96</sup>

Si me llevas, amigo, hasta las viñas  
Y me das de beber, me llenaré  
de alegría y las copas de tu amor  
apegándose a mí quizás ahuyenten  
mis angustias. Y tú, si te bebieras  
de mi amor ocho vasos, yo hasta ochenta  
de tu amor bebería.  
Si a tu lado expirara, excava, amigo,  
mi tumba en las raíces de las viñas.  
Lávame con el agua de las uvas,  
Embalsama mi cuerpo con perfumes y carozos.  
No llores, no hagas duelo por mi muerte;  
Hazte flautas y cítaras y arpas.  
Sobre mi tumba no derrames polvo  
sino odres de vino añejo y nuevo.

והשקני ואמלא ששונים

ידידי נהלני על גפנים

---

<sup>94</sup> Se consultaron diversas antologías de autores hebreos y árabes de este periodo. Se hizo una selección de 10 textos en los que aparecían símbolos poéticos semejantes, pero al final se optó por trabajar con un poema breve de Shlomo ibn Gabirol cuyo eje temático “Vino, amor y muerte” permitiera el ir y venir por los otros textos.

<sup>95</sup> La Torá (pentateuco) debe leerse o recitarse con una entonación específica. Entonación טעמים *te'amim* viene de la raíz טעם *Ta'am*, que quiere decir sabor.

<sup>96</sup> A partir del siglo X se retomó el hebreo como lengua literaria. Dunash ben Labrat y Menahem Ben Saruc iniciaron los primeros trabajos gramaticales que alentaron a las escuelas poéticas. Principalmente, la labor del primero fue fundamental, ya que al hacer lingüística comparada entre el árabe y el hebreo, para interpretar pasajes oscuros en la Biblia; también propició a que se emulara el sistema de versificación árabe que contaba sílabas largas y breves, sometiendo a la lengua hebrea a ciertas travesías puesto que en ella no hay esta distinción. Cf. Ángel Sáenz-Badillos, Judit Targarona Borrás, *Los judíos de Sefarad ante la Biblia. La interpretación de la Biblia en el Medievo*, p. 67.

ו כוסות אהבתי ידבקן בי      ואולי הם יניסון היגונים  
 ואם תשתה באהבתי שמונה      אני אשתה באהבתך שמונים  
 ואם אמות לפנך ידידי      חצב קברי בשרשי הגפנים  
 ו'ם רחצי במימי הענבים      וחנטני בחרצנים זנים  
 ואל תבכה ואל תנוד למותי      עשה כנור ועוגבים ומנים

El poema está compuesto por una sucesión de sílabas largas y breves, que dan lugar a los pies. Existen dos pies básicos: el formado por una sílaba larga seguida de una breve (*yated*), y el formado por una sola sílaba larga (*ten'uah*). La sucesión y combinación de estos pies da lugar al metro (*mishqal*), que a su vez configura el verso *bayt* “casa”; éste suele estar formado por dos hemistiquios:<sup>97</sup> el primero, que marca el metro, es llamado *delet* “puerta” –en este caso es de 10 sílabas– y el segundo, que a su vez determina la rima, *soger* (el que cierra).

El marco espacio-temporal no es mencionado por la voz poética, pero aparece sugerido por las imágenes festivas: bebida, copas, viñas e instrumentos musicales eran elementos indispensables en las reuniones cortesanas.<sup>98</sup> La actuación del escanciador como detonante del amor erótico, no es exclusivo de este texto, ya que era una convención del género báquico.<sup>99</sup> Sin embargo, aquí el “yo poético” plantea una situación hipotética de excesos en la que tanto la embriaguez de vino como de amor, lo llevarán a una muerte dichosa. El hecho de

---

<sup>97</sup> La edición que sigo es la de Elena Romero, *Poesía secular*, pp. 398 y 399. La traductora separa los hemistiquios en la versión española, pero el lector puede observar la construcción de los versos en el poema transcrito en hebreo. En negritas están señaladas las rimas (*haruzim*). Hay que recordar que la lectura se hace de derecha a izquierda. En este caso sería una rima consonante, basada en plurales de diversas palabras que terminan en “nim”. La terminación “im” indica los plurales de palabras masculinas, mientras que “ot” lo hace para las femeninas.

<sup>98</sup> Las tertulias (*mayalis* en árabe) se celebraban generalmente en la noche. En ellas se reunían para beber y gustar de los placeres de la vida. Así mismo, era el momento en el que los poetas hacían competencias para hacer improvisaciones o simplemente recitar sus versos. La música y la danza nunca faltaba.

<sup>99</sup> Cf. Yehoshua Granat, “¿Polémica, equívoco, o ambivalencia?” Nuevas consideraciones sobre el primer poema báquico hebreo andalusí”, en *Poesía hebrea en al-Andalus*, pp. 27-38.

que los actantes de este texto sean masculinos<sup>100</sup> ha llevado a la crítica literaria a pensar en la función meramente de entretenimiento del género báquico, pues las relaciones homosexuales o la embriaguez no eran aceptadas en el judaísmo.<sup>101</sup> Sin embargo, aunque es importante no confundir la literatura con la realidad, el apreciar esta composición sólo por las convenciones o por los juegos verbales, nos deja ante una interpretación descarnada, sin sustancia.

Nada podría ser tan amargo para una sociedad en crisis de valores, que escuchar los ecos de una poesía artificiosa que no canta.<sup>102</sup> Por ello, la entonación de metáforas de ibn Gabirol no sólo resuena en el oído externo, sino en el alma. Jung decía que la poesía visionaria despierta los recuerdos más remotos en el alma humana y que en muchas ocasiones son los recuerdos de épocas prehumanas.<sup>103</sup> En “Vino, amor y muerte” la voz profética nos sitúa en el tiempo mítico en el que un vapor regaba la tierra (Génesis 2, 6), preparándola para la fructificación: el hombre y el huerto (aparecerán en los dos versículos siguientes). En el texto la imagen es sustituida por la del vino siendo vertido en la sepultura,

---

<sup>100</sup> En la traducción al español podría pensarse en una voz femenina que busca al amigo, sin embargo, la conjugación en hebreo no arroja ninguna duda: pertenece al género masculino.

<sup>101</sup> La fiesta de purim es la única celebración en la que se permite llegar a los excesos en cuanto a la embriaguez.

<sup>102</sup> La etimología de poesía en hebreo es שר *shar*, que significa cantar. En las primeras dos décadas del siglo XI se desató una guerra civil que terminó con el Califato. Los diferentes elementos étnicos que conformaban la población durante la época del Califato se dividieron en varios reinos llamados taifas. A partir de este momento, cada soberano competía más con otro por los méritos de sus cortes literarias que mediante las armas. Cf. Henri Pèrès, *Esplendor de al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: su aspecto general, sus principales temas y su valor documental*, pp. 13-28.

<sup>103</sup> *Apud.* José Eduardo Serrato, “Poesía y magia: la lengua kerygmática”, en *Los sueños de la razón*, p. 79.

pues como dice Mircea Eliade, los símbolos poéticos se esconden o pueden pervivir gracias a lo rutinario de su aparición.<sup>104</sup>

La nostalgia por el paraíso perdido no es exclusiva del pensamiento judío. Hay relatos míticos sumerios y acadios que hablan, por ejemplo, de un Paraíso de las divinidades, en donde “el pájaro-ittidu no profiere el grito del pájaro-ittidu”; “el de ojos enfermos no dice: tengo mal en los ojos”; “el viejo no dice: soy viejo” y el “cantor no profiere lamentos”<sup>105</sup> como lo pide la voz poética (verso 12 de la traducción española y el verso 6 en el original). De hecho, este mismo mito permite la relación con otra metáfora como la de las “copas de amor” mencionadas en el tercer verso. En el relato, Enki le pide al Jardinero tres frutos: pepinos, manzanas y uvas. Tras recibirlos se dirige a casa de Uttu, la hermosa dama quien no sólo acoge los frutos de la tierra, sino también cohabita con el dios Enki: “ella recibió el semen en su regazo, el semen de Enki”.<sup>106</sup> Después de este encuentro erótico se narra cómo brotan las plantas de distinto tipo: la planta-arbol, la planta-miel, la planta-espino, la planta-alcaparra, etc. De igual manera los amantes en el texto de Gabirol deben encontrarse en el marco de los frutos del viñedo para concretar su amor, y con ello, perpetuar el rito de la vegetación.<sup>107</sup> Esta idea se refuerza con el valor simbólico de “si tu bebieras de mi amor ocho vasos”, ya que Cirlot dice que el ocho es el símbolo de la regeneración. Con lo anterior se

---

<sup>104</sup> Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 17.

<sup>105</sup> Cf. “Enki y Ninhursag”, *Mitos sumerios y acadios*, p. 33 y 34.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>107</sup> El viñedo como marco del amor erótico también aparece en *Cantar de Cantares*.

entiende más la petición de la voz poética de ser embalsamada con perfumes y carozos (hueso de las frutas), que no se acostumbraba entre los judíos.

La imagen del hombre cubierto de plantas (sinécdoque hecha con los huesos de las plantas) nos recuerda la comunicación y semejanza que había entre los seres. Dice Serrato “se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, hierba en el rostro de los hombres, propiedades que lo asemejan tanto a la planta como al animal”.<sup>108</sup> En el relato de Enki, cuando va a la casa de Uttu, su cara se había puesto verdosa.

Este estado armónico entre los seres nos recuerda el tiempo en el que el hombre comía los frutos para conocer el alma de cada uno de ellos. Por eso, el haberse saciado de los frutos de la viña, así como del cuerpo del amante, no será para censurarse, sino motivo de celebración.

Aquí, el presagio de muerte de la voz poética no tiene la misma resonancia trágica que en otras composiciones en donde el “yo poético” desfallece por la belleza del escanciador “al que de ti está enfermo y casi muere/ con esos ojos tuyos que de enfermo/ parecen, dale vida”<sup>109</sup> o bien, por sus oráculos “en la copa, por mano de muchacha perfumada,/ mosto oloroso y zumo de granada; me cantará canciones que al/ darme vida me darán la muerte”.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> José Eduardo Serrato, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>109</sup> Shlomo ibn Gabirol, “El vino y el escanciador”, en *Poesía secular*, pp. 404 y 405.

<sup>110</sup> Shmuel ibn Nagrella, “Amigo mío, házmelo saber”, *Poemas*, p. 173. Frazer afirma que la costumbre de adivinar mediante una copa era una práctica compartida por varias culturas. En la egipcia, se le conocía como espejo mágico cuando un puberto observaba una copa adornada con inscripciones para hacer augurios. Los griegos y los persas también solían presagiar el futuro al observar el agua en las copas. Cf. J. G., Frazer, “La copa de José”, en *El folklore en el Antiguo Testamento*. México, FCE, 1981.

La muerte en el poema de Gabirol estaría relacionada con el erotismo: “allí donde los seres alcanzan lo más íntimo y desfallecen”,<sup>111</sup> pero también con la idea de que el acto de amor se puede comparar con el del sacrificio.<sup>112</sup>

Finalmente, la fiesta implícita en el poema sería la que cobija a todas las metáforas, ya que según Caillois la fiesta simbolizaría un retorno esporádico al caos original, fuente de regeneración en donde la reversibilidad de lo puro y lo impuro se da a través de la exaltación, el desenfreno y la promiscuidad.<sup>113</sup>

Por último, otro elemento importante en el poema es la petición que aparece en el verso 13. La voz poética le pide al amigo que en lugar de hacer duelo se convierta<sup>114</sup> en arpa, flautas y cítaras. El imperativo utilizado nos recuerda una vez más el poder de conjuro que tenían los poetas en la antigüedad. La posibilidad de creación a partir de la palabra.

Dice Mircea Eliade que al hombre le basta con escuchar buena música, enamorarse, reír, para salir del presente histórico y reintegrarse al presente eterno del amor y de la religión.<sup>115</sup> El poema “Vino, amor y muerte” de ibn Gabirol nos trajo esa resonancia. Además de que demostró contrariamente a lo que dicen los críticos, que un poema báquico no sólo es mero entretenimiento, sino que permite al lector experimentar un goce espiritual.

---

<sup>111</sup> Luis Maldonado, “Entre erotismo y oblatividad: violencia y sadismo”, en *La violencia de lo sagrado*, p. 157.

<sup>112</sup> En un poema de Al-mutamid, por ejemplo, aparece una metáfora muy sugestiva en la que se compara el ruido del vino vertido en las copas, con el ruido de la sangre que brota de los decapitados.

<sup>113</sup> *Apud.*, Maisonneuve, Jean, *Ritos religiosos y civiles*, p. 62.

<sup>114</sup> La traducción hazte arpas, da a entender que debe construir instrumentos musicales, no que se convierta en ellos.

<sup>115</sup> Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 36.

### 2.3. La *jidá* como transgresión del poder. Usos de la adivinanza en la obra de Shlomo Ibn Gabirol<sup>116</sup>

La búsqueda del reconocimiento y la necesidad de mantener un lugar en las cortes literarias de los reinos de taifas en el siglo XI, motivó a los poetas hispanohebreos a buscar nuevas formas de competencia en su labor creadora. Si bien, se apegaron a las técnicas y géneros de la poesía hispanoárabe, en lo posible, también procuraron reavivar su propia tradición. En este sentido, la vuelta a los acertijos de raigambre bíblica fue la manera idónea de demostrar su gran capacidad para la improvisación, la versificación y el dominio del lenguaje. Aunque estos aspectos son de interés común entre los círculos literarios de la época, considero que la elección de Shlomo ibn Gabirol por esta estructura artística, deliberadamente oscura y condensada, no es un acto casual. En el contexto comunicativo permite al compositor asumir una posición de control y al mismo tiempo mantener una actitud retadora ante quien lo escucha. Se trata de un juego verbal, pero no por ello se le resta seriedad a sus más profundos alcances.

En general la crítica literaria ha considerado a estas composiciones como un género menor, sin embargo, a partir del análisis estructural, temático y simbólico de un *corpus* de *jidot* de ibn Gabirol, la visión sobre el género podría enriquecerse con nuevos enfoques de estudio. Por ejemplo, se podrían generar respuestas alternativas a las interrogantes actuales sobre relaciones de poder, que pueden ir desde las relaciones entre poetas y mecenas hasta las interacciones entre judíos y

---

<sup>116</sup> En el periodo de redacción de la tesis, participé en el Congreso Internacional de Medievalia, en febrero de 2013. Este capítulo posteriormente se publicó en Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*. México, COLMEX-UAM, 2017, pp. 487-498.

musulmanes durante este periodo.<sup>117</sup> La organización interna de un texto artístico muchas veces repite o imita la estructura de la sociedad en la que vive (Lotman, “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, 168). Por ello, la hipótesis de este trabajo es defender que el género poético *Jidá*, en singular o *Jidot*, en plural, en la obra de Shlomo Ibn Gabirol es más que una producción convencional de divertimento para la corte. Se trata de una sutil confrontación a la vida palaciega y a la vez, una revaloración de su propia labor como poeta en la sociedad.

Mi objeto de estudio son dieciocho *jidot* reunidas en la Antología de Bialik y Rawnitzky. Para efectos prácticos me centraré en dos textos que me permitan evidenciar los rasgos más importantes del *corpus*.

Para la traducción he optado por una versión literal, lo cual no es muy recomendable, pues se pierden varias figuras de dicción, indispensables en la construcción del sentido. En cambio, propongo una transliteración en caracteres latinos para facilitar la identificación de aliteraciones y rimas.

De acuerdo con Aurora Salvatierra la *jidá* engloba dos grandes modalidades de adivinanza presentes en la poesía árabe, el *lughz* y el *mu’amma*. El primero se

---

<sup>117</sup> Ross Brann dice que existen principalmente dos visiones históricas contrapuestas en torno a la relación entre judíos y musulmanes en al-Andalus. Unos defienden una visión “optimista” en la que se interpreta la gran producción cultural judía del periodo como resultado o efecto de la tolerancia por parte de la esfera dominante, esto es, la civilización araboislámica. Otros, en cambio, han señalado diferentes eventos que acentúan un estado de convivencia crítica, en la cual, los judíos son perseguidos. E incluso, una visión muy particular como la del profesor Goitein quien piensa que más bien se trató de una especie de indiferencia por parte del poder hacia una comunidad minoritaria que tenía incluso semejanzas con la cultura oficial. (Brann, *Power in Portrayal*, 1-21) Este último aspecto me parece particularmente sugestivo para reflexionar sobre la construcción de la identidad y la tradición, ya que lejos de ser un proceso sencillo, se caracteriza por ser una combinación entre lo estático y lo dinámico. La necesidad de encontrarse con un *otro* (de otra persona, de otra lengua, de otra cultura) resulta esencial para autodefinirse y para que una estructura mínima pueda funcionar (Lotman, *Cultura y explosión*, 11-14). En este sentido, ambas culturas sirvieron para autodefinirse. El límite de la apropiación de valores ajenos o de otros sistemas lingüísticos será variable. Dependerá de cada individuo, de intereses grupales o incluso de las circunstancias que obliguen a poner un freno a la asimilación. Por ello, considero que el análisis de este *corpus* de adivinanzas de ibn Gabirol puede ser una oportunidad para entender este sistema complejo de reajustes.

basa en la descripción de un objeto a partir de los recursos propios del género, mientras que el segundo tipo invita a descubrir la palabra que encubren sus versos, dando indicaciones en las mismas letras que las forman (Salvatierra, “La granada más hermosa”, 20). No obstante a este primer encuadre del género, pienso que los propios ideales de Shlomo ibn Gabirol manifestados en otras de sus obras permiten proponer otro tipo de modelo literario.<sup>118</sup> Él, como otros intelectuales judíos buscaban en lo posible retornar al canon más importante de su tradición literaria, esto es, a la fuente bíblica. Esta necesidad, por supuesto, no significaba echar por la borda el dominio de las técnicas adquiridas, pero sí cuestionarse hasta qué punto las innovaciones o adaptaciones de otras manifestaciones culturales terminarían borrando su sentido de identidad.

En el Antiguo Testamento<sup>119</sup> aparecen cinco adivinanzas o acertijos<sup>120</sup>. En el libro de Jueces (14,14), en Proverbios (30,15-29), Ezequiel (17, 1-10), Salmos (19) y 1 Reyes (10,1). Según la opinión de varios investigadores, los acertijos eran uno de los juegos favoritos de sobremesa de los antiguos israelitas (Weinfeld, *Enciclopedia Judaica*, 83) (Böck, “Proverbs 30: 18-19 in the Light of Ancient

---

<sup>118</sup> Ibn Gabirol compuso una obra gramatical en verso titulada *Anaq*, con el propósito de enseñar a sus correligionarios la lengua hebrea, la cual, afirma el poeta, estaba completamente abandonada por el pueblo. (Sáenz-Badillos, *Gramáticos hebreos de al-Andalus*, 150). Incluso una forma de entender el apego o dominio que tenían la mayoría de los judíos del árabe (medio o coloquial) es el judeo-árabe (árabe escrito con caracteres hebreos). Raymond Scheindlin comenta que la penetración del idioma en la vida interna de la comunidad judía fue tan profunda que llegaron a utilizarse palabras árabes para describir ideas e instituciones religiosas, llamando a Dios como *Allah* y a la Torá, *quran*. (Scheindlin, “Mercaderes e intelectuales, rabinos y poetas”, 35)

<sup>119</sup> El canon de la Biblia hebrea responde a una organización y selección distinta de los libros adoptados por el canon cristiano, sin embargo, para facilitar la identificación de dónde se encuentran las citas, decidí utilizar un término hasta cierto punto convencional. La forma más adecuada para referirme a los libros sagrados del judaísmo sería *Tanaj*, el cual es un acróstico de las tres divisiones de los libros: *Torá*, *Nebiim* y *Ktuvim* (Pentateuco, Profetas y Escritos).

<sup>120</sup> La palabra *jidá* tiene varias acepciones, pero todas apuntan a un artificio específico, donde la astucia y el misterio se acogen armoniosamente, esto es: enigma, adivinanza, acertijo, ardid y alegoría (Targarona, *Diccionario*, 365)

Mesopotamiam Cuneiform Text, 203-279). Sin embargo, al realizar la lectura de las *jidot* en cada uno de los libros que cité anteriormente, veremos que cada una se enmarca en un contexto distinto y por lo tanto, su función es distinta dentro del texto. Algunas son de carácter didáctico, otras funcionan como un catalizador narrativo, o bien, como una alegoría.

De todos los ejemplos bíblicos entonces el que más se asemeja al contexto de producción de Shlomo ibn Gabirol es el de Jueces 14. Sansón busca ocasión contra los filisteos para redimir a su pueblo de una opresión de cuarenta años. La manera perfecta de despertar su indignación es desafiando su orgullo: “Permitidme proponeros ahora un enigma: y si en verdad me lo declaráis dentro de los siete días del banquete, y lo descifráis, entonces os daré treinta vestidos de lino y treinta mudas de ropa” “Pero si no podéis declarármelo, entonces vosotros me daréis treinta vestidos [...]” (Jueces 14, 12 y 13) .

La poesía como provocación y la lengua como medio de combate ante los poderosos será un tema recurrente en la obra de Ibn Gabirol,<sup>121</sup> por ello, la *jidá* podría interpretarse como la expresión climática de ese ideal. Si nos vamos a la raíz de la palabra *Jidá*,<sup>122</sup> que es *JD jad* o *jed*, la referencia a un contexto de lucha se hace evidente, pues se trata de un adjetivo que califica a una espada “filosa” o bien, “aguda”, y por ello, de manera figurada se aplica también a una persona ingeniosa y penetrante. Veamos la siguiente *jidá*:

---

<sup>121</sup> En un poema dedicado al filólogo Ibn Yanah lo comparará con un caudillo y héroe de su pueblo que desenvaina su lengua como espada.

<sup>122</sup> Debemos señalar que la formación de palabras en hebreo se da por medio de derivaciones de una raíz consonántica –normalmente trislítera. Por ello, para entender el significado y función de una palabra dentro de un contexto narrativo o anecdótico se recurre muchas veces al radical de la misma. Un ejemplo sería el nombre de Adam quien surge de *Adamá* que es tierra, pero también porque es la palabra *adom* “rojo” que matiza incluso el tipo de arcilla de la que fue formado.

Desnudo, sin ropaje y sucio  
Y no tiene vida ni alma en su interior  
Más de su boca se glorifican la sabiduría y el entendimiento  
Y no tiene vida ni alma en su interior.

(Bialik, 167)

וְעָרוֹם מִבְּלִי מַלְבוּשׁ.

וְעָרוֹם מִבְּלִי מַלְבוּשׁ וּמִכְסָּה  
וְלֹא חַיִּים וְלֹא נֶפֶשׁ בְּקִרְבוֹ -  
וּמִפִּי תִהְלַךְ חֻקָּה וּבִינָה  
וְלֹא חַיִּים וְלֹא נֶפֶשׁ בְּקִרְבוֹ.

Vearum miblí malbush umijsá  
velo jaim velo nefesh bequirbó  
Umipiv tihalaj jojmá uviná  
velo jaim belo nefesh bequirbó.

La figura de pensamiento en este dístico es la paradoja. Las contrariedades del sujeto aludido dificultan el desciframiento. Por un lado se niega una existencia vital y por otro se enfatiza su intelectualidad. Esta oposición simétrica se intensifica con el uso del paralelismo en el segundo hemistiquio de ambos versos. Sin embargo, las aliteraciones del primer hemistiquio “malbush umijsá” que reproducen el ruido de la pluma sobre la hoja, pasan desapercibidas en la traducción. Además de esta clave sonora, el poeta ha construido una imagen muy bien lograda entre “desnudo” y “sucio” que indican la mudanza en el estado del cálamo. Otra figura más que merece nuestra atención, es la homofonía de la palabra “pe” que ustedes ubicarán en “(umi)pi(v)” que aumenta el juego de ambivalencias, pues significa tanto boca como pico. Así que mediante esta

construcción y las claves anteriormente mencionadas, la personificación del sujeto aludido resulta cada vez más clara.

Hasta ahora me he centrado en las figuras retóricas, pero no he tocado el punto de la versificación, y me parece importante describirlo. El poeta utiliza el metro cuantitativo ha-merubbe (Dos tetrasílabos: larga + 3 breves) con rima consonante en los segundos hemistiquios. Voy a ceñirme a los puntos esenciales de esta innovación formal, para no distraernos del tema, pero sí es fundamental que lo tengan presente. En la poesía bíblica, que sería el modelo de los escritores hebreos, no existió la versificación. Encontramos otro tipo de convenciones para distinguirla de la “prosa”, como el ritmo, la aliteración y variaciones muy amplias de paralelismo. Así que Ibn Gabirol, como muchos otros poetas hispanohebreos desde medio siglo atrás, reconfigura el sistema lingüístico para ajustarlo al canon de métrica árabe, en el que sí hay división de sílabas largas y breves.<sup>123</sup>

Nos queda claro entonces que la composición de la *jidá* muestra todo un dominio de técnica y recursos literarios, los cuales podrían ser decodificados en un medio muy específico: la corte.

Durante el periodo de los reinos de taifas se sabe que los monarcas competían más por el tipo de poetas que amparaban en su corte, que por el uso

---

<sup>123</sup> Sin embargo, desde el punto de vista formal, la estructura también se apega mucho al enigma de Jueces 14, 14, ya que éste se construye a partir de un dístico y uno de los recursos más importantes es el paralelismo. En la versión original resaltan gráficamente tanto el primer enigma como la respuesta, pues se separan del resto del texto. Este tipo de decisiones que hoy son utilizadas por editores o escritores para dar una significación específica a su uso, en tiempos antiguos es posible que fuera también con una intención ampliamente entendida por consenso. Lo que he notado es, que generalmente cuando se introducen cantos, entonces el texto aparece separado, como actualmente nosotros transcribimos nuestras citas. Eso me llevaría a proponer que la *jidá* era vista como parte del género poético, ya que la raíz de poesía en hebreo está vinculada con el canto. Un ejemplo de lo que he expuesto sería el caso del primer canto de guerra atribuido a Lamec (Génesis 4, 23). Para observar este fenómeno textual recomiendo la *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, la cual es utilizada en los círculos académicos más prestigiosos en el área de Estudios Bíblicos, por ser la edición que se basa en uno de los manuscritos de la Biblia más completos y antiguos (Códex Leningrado).

de las armas. Así fue que el fenómeno de mecenazgo tuvo un momento de auge, ya que la poesía era una forma de legitimación del poder y un medio para que los poetas se ganaran la vida y progresaran en la sociedad.

La forma más común de competencia y adquisición de poetas se dio mediante tertulias literarias. Las “maylis” (en árabe) eran una especie de *symposium*, en el que se daba un banquete, se ofrecía bebida, se escuchaba música, se discutía sobre variados temas (Del Moral, “Las sesiones literarias en la poesía andalusí”, 257-258). Así mismo, este era el momento ideal en el que tanto poetas como mecenas hacían gala de sus habilidades creativas. Generalmente, el mecenas era el que iniciaba el juego de improvisación a partir de algún objeto observado en el jardín, en el cual se enmarcaban sus reuniones. Los poetas debían responder rápidamente con una composición aún más elaborada.

Aunque no podemos asegurar la popularidad que tuvo Shlomo Ibn Gabirol en las cortes, por la abundancia y variedad de sus obras podemos intuir que se trataba de un poeta muy valorado (pues se han conservado alrededor de 500 composiciones, una obra filosófica, un fragmento de una gramática hebrea, un tratado de Ética psicofisiológica y una colección de proverbios). Así que la idea de que hiciera crítica al poder no parece sostenerse, sin embargo, el cambio constante de mecenas sí nos indica puntos de fricción y choque, que no debemos omitir. Además de que sus mismos contemporáneos aseguraron que su carácter iracundo lo llevó a confrontar a los poderosos y perder muchas amistades.

Ahora, regreso a la jidá del “Cálamo”, que abordamos anteriormente porque con este panorama de producción poética, podremos entender más el papel crítico de nuestro poeta e incluso plantear un supuesto contexto de enunciación. Como

dije, el acertijo habla de un cálamo o pluma. Una de las imágenes cifradas es la de pluma vacía/pluma entintada en la que se intuye también una hoja blanca frente a la hoja escrita. Ross Brann, en un artículo titulado “La poesía en la cultura literaria hebrea de al-Andalus”, analiza otro tipo de género poético con la misma estructura y dice que este tipo de “fruslerías elegantes” se escribían en una servilleta, lo cual nos lleva a imaginar que Shlomo ibn Gabirol se encontraba en medio de un banquete y comenzaron el juego de los “acertijos” y él lanzó este como respuesta. Lo que me parece un gran desafío es que en un contexto de opulencia y más cuando de comer se trata, el poeta hiciera énfasis en la desnudez y suciedad del cálamo. Si pensamos que la pluma es una especie de sinécdoque del autor, la imagen que presenta de él mismo no es muy alentadora, en cuanto a lo que respecta en manutención, pues en lo que concierne a su imagen como intelectual, se defiende con gran pasión. En pocas palabras lo que está vociferando es que si lo ven harapiento y desaliñado no es por su falta de ingenio sino por la falta de atención y generosidad de su mecenas.

Resulta importante que el otro autor del que se conservaron *jidot*, en esta época, es precisamente de uno de los mecenas de Ibn Gabirol: Shmuel Ibn Nagrella con quien tuvo varios desencuentros. Sin embargo, si uno revisa los tópicos y el tratamiento de los mismos, salta a la vista la diferencia de intereses. Ibn Nagrella centra su atención en objetos artísticos y los describe con la mayor elegancia posible, tanto en las imágenes como en el vocabulario utilizado.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Una de las diferencias más importantes entre ellos es el grado de apropiación de la cultura árabe. Shmuel Ibn Nagrella es el visir (secretario) del rey de Granada, participa en una de las guerras contra el reino de Sevilla e incluso escribe poemas bélicos (es el único en explorar el género); mientras que Ibn Gabirol está en un proyecto de retorno a las raíces de la tradición bíblica para introducirlas en las formas árabes.

Mientras ibn Gabirol, sin perder formalidad y elegancia en el estilo, recurre a imágenes un tanto inusuales, incluso que contradicen la descripción de Nagrella.

Veamos la siguiente *jidá*, cuya solución es manzana.

Sobre mi tronco juega  
como un rayo o una esmeralda.  
Lo que ves rojo en un momento  
enseguida se enverdece  
Y se transforma como un enfermo  
Con ictericia y rubeola.  
Como zarcillos de plata  
Y en oro cubiertas.  
Virgen, que no ha conocido hombre  
Mas sus pechos son como los de una nodriza  
Y a los que desean quebrar su nuca  
Cae a los pies de ellos y los besa.

(Bialik, 168)

Esta *jidá* es de 7 versos, su métrica es ha-merubbe. Las figuras utilizadas son la paronomasia, la aliteración en las últimas palabras de cada hemistiquio *mesajequet (juega)*, *uvarequet*, *majuseket* (cubre), *mafrequet*, *menashequet*” en los versos finales, que dan la pista sonora de las mordidas en las manzanas. Sin embargo, las imágenes propuestas son muy indicadoras del tono satírico que tal vez utilizaría el poeta, pues otra vez, señala la anomalía de esa “naturaleza corrompida” que hay en la corte, al comparar la coloración de las manzanas a las de un enfermo de la piel (que por cierto, puede también ser tomada como un doble juego, en la que el poeta está mandándole señales a su mecenas de que no se ha preocupado por su enfermedad y es como aquella manzana arrancada, de la que se saca provecho y no tiene otro remedio que arrojarse a los pies de quienes “supuestamente” la cuidan). Esta posibilidad de lectura puede encontrarse entre la

paronomasia que se da entre *mesajeket* y *mejuseket*, entramados entre el primer hemistiquio del primer verso y el segundo hemistiquio del cuarto verso, esto es, casi a la mitad del poema. Con esta figura se estaría enfatizando un doble juego, muy al estilo de la poesía andalusí, que mediante sus fuentes y espejos de agua, potencializaban esta doble significación. La crítica podría ir en tres sentidos: 1) tu prosperidad proviene de la corrupción, por lo tanto no hay nada de qué enorgullecerse; 2) la belleza que cantas esconde una naturaleza enferma; 3) tu generosidad es solo aparente.

Aunque en la poesía árabe, la sátira era parte de las convenciones. En la poesía hispanohebrea no se utiliza con la misma frecuencia. Así que cabe la sospecha, de que esta *jidá* no fuera del agrado de Shmuel Ibn Nagrella, quien fue muy afecto a las adivinanzas con el tema de la “manzana”.

Otros tópicos en las *jidot* de Ibn Gabirol fueron: el poeta, el sol, la ropa, el vino, las fases del ciclo lunar y el ajedrez. Por cuestiones de tiempo, no haré el análisis de cada una, pero en un cuadro comparativo anoté las incidencias recurrentes en los textos y me pareció interesante el resultado. Los colores utilizados, y los cito en orden de frecuencia, son el verde, el rojo, el negro, el blanco y el azul. El pabellón real es rojo; el blanco hace alusión a los omeyas; el verde, al Islam; y el negro, al Profeta (Pérez, “Manifestación del poder”, 61 y 80). A excepción del azul, los demás colores tienen una significación muy precisa tanto en el califato como en los reinos de taifas, pues son los colores que simbolizan el poder. En la mayoría de estos textos, hay una alusión a una lucha o una muerte. No quiero precipitar conclusiones, pues no he analizado con la misma profundidad todas las *jidot*, pero me parece que esto me lleva a defender mi hipótesis inicial,

en la que el género “*Jidot*”, en la pluma de Ibn Gabirol, cobra un matiz de raigambre bíblica, pues si recordamos el ejemplo que di de Sansón, cuando utiliza el enigma como instrumento de lucha contra los filisteos, las posibilidades de hacer una analogía entre ellos son varias. Es más, el contexto de enunciación se asemeja al del poeta andalusí, pues después del banquete, se “divierten y confrontan” –al mismo tiempo- tratando de descifrar enigmas.

La pluma o cálamo visto como arma poderosa es reconocida por el mismo Ibn Gabirol en otro de sus poemas, donde expresa la habilidad de otro correligionario, Ibn Yanah, filólogo constantemente atacado en sus trabajos sobre la lengua hebrea. “El anciano que es considerado cabeza y cima del poderío, capitel de sus columnas, se enojó y encolerizó contra vanidosos y fatuos, afiló en su despecho su cuchillo. / Es como la cima de su generación, su palabra una espada, su lengua, un sable en su vaina, candela de su pueblo, luminaria y estandarte suyo, su ornato, su caudillo y héroe” (Sáenz-Badillos, *Gramáticos hebreos de al-Andalus*, 149)

En una variante de la primera *jidá* que analizamos dice:

Desnudo, sin vestido y sucio  
Y no tiene vida ni alma en su interior  
Más de su boca se glorifica la sabiduría y el entendimiento  
Y mata como saeta en emboscada.

Esta idea del sabio que mata, obviamente no debe tomarse en el sentido literal. Se trata más bien, de la lucha contra la ignorancia y la injusticia. Dice Johan Huizinga que al comienzo de todas las competencias se halla el juego, establecido con reglas claras, en un espacio y tiempo determinados, hasta cierto punto desarrollado fuera de la vida diaria. No obstante, es de vital importancia para

resolver ciertas tensiones en la sociedad, dando pauta al aprendizaje. Por lo tanto, como dije al principio, estos juegos verbales, en apariencia insignificantes, son esenciales en el desarrollo de la cultura (Huizinga, “El juego y el saber”, 137).

En conclusión, el análisis del material seleccionado arroja distintas interrogantes sobre su propio contexto de producción. Por un lado, queda claro que el poeta compuso algunos poemas en un marco de tertulia literaria, tanto por los referentes utilizados como por ciertas convenciones en la representación. Hay otros poemas en los que prevalece el uso de figuras de dicción como los calambures, en donde uno se cuestiona si fueron hechos para ser leídos o escuchados. La complejidad para traducir los textos es evidente, sobre todo, en los poemas donde los juegos lingüísticos son una parte fundamental. Otros, son el reflejo de toda una elaboración complejísima de representación. Donde la adivinanza se convierte en un juego de espejos, en el que el destinatario es dibujado en una doble trampa mortal, tanto de su boca como de sus manos.

Los especialistas en esta área de la literatura hebrea medieval, han destacado el papel complaciente del poeta ante las condiciones del mecenazgo, pero no se han estudiado ciertos elementos que en su “formalidad”, presentan un tipo de anomalías que indican una tensión en las relaciones de poder.

Por otro parte, creo que al haber sido catalogados como un género menor, las nuevas generaciones no ven necesario el ocuparse de este tipo de textos. Al punto de que en una revisión de los últimos 10 años, en tres revistas

especializadas, no hay más que un solo artículo que estudie este fenómeno, aunque –aclaro- desde otra perspectiva de la que aquí se ha dado.<sup>125</sup>

La utilización de *jidot* permitió conjugar diferentes preocupaciones, motivos e ideales de lo que debía ser un buen poeta: el ingenio mostrado en la improvisación, el dominio del lenguaje para condensar un mensaje altamente polisémico y la posibilidad de criticar relaciones de poder.

---

<sup>125</sup> Lo mismo sucede con las traducciones al español, ya que en varias antologías ni siquiera se incluyen o bien, aparece un número muy limitado.

## CONCLUSIONES

La poesía panegírica del siglo XI en la literatura hispanoárabe e hispanohebraica ha sido explicada como una manifestación de los intereses políticos y económicos de una elite que necesitaba ser legitimada en su contexto. Por esto, las principales líneas de estudio, acentuaron su función propagandística y de elogio hacia los gobernantes, mostrando tópicos, en los que muchas veces la poesía se apreciaba en su faceta más complaciente e incluso frívola, para nuestra perspectiva como lectores contemporáneos.

El objetivo de esta tesis consistió en demostrar que la lectura e interpretación de los géneros poéticos como el panegírico, el báquico, el de descripción de la naturaleza, y concretamente todos aquellos que retomaban el escenario de los jardines andalusíes, son composiciones cuya complejidad radica en la multirreferencialidad simbólica, en las que no sólo se muestran las aspiraciones de legitimación política por parte de los mecenas, sino que en éstas se refleja también la preocupación de los artistas por una búsqueda de valores religiosos, estéticos e incluso filosóficos que le dieran un sentido más profundo a las construcciones culturales de su entorno.

La investigación que realicé sobre los tipos de mecenazgo o patronazgo en la sociedad andalusí, me condujeron a revalorar las relaciones de poder entre mecenas y poeta, ya que cada binomio representa en cuestión un problema particular en cuanto a su tratamiento. Hay patronazgos en los que el poeta debe ceñirse a solicitudes muy explícitas sobre formas y temas, de acuerdo con la personalidad del rey de Taifa. Otros, en los que el carácter institucional del

patronazgo, como es el caso de las Academias rabínicas, muestra el trasfondo complejo de las discusiones muchas veces polémicas sobre el significado de las apropiaciones ajenas a su tradición, como fue el caso de la arabización de la poesía hebrea o las adaptaciones musicales de moda cortesana al ámbito sinagogal, en las que se cuestiona uno de los temas que hasta hoy resulta vigente, es decir, cómo puede definirse la identidad judía. ¿Hasta qué nivel pueden o deben adaptarse las innovaciones culturales de su contexto? ¿Quiénes ponen los límites a esa apropiación?

Otro de los matices importantes de las relaciones del mecenazgo radica en el tipo de dependencia, ya que algunos poetas establecieron una relación más informal e itinerante con sus contratantes, lo que le dio mayor flexibilidad a sus composiciones, permitiéndose muchas veces la licencia de criticar los excesos de la vida cortesana. Tal fue el caso de Shlomo Ibn Gabirol, quien no fue siempre complaciente en los tópicos y formas artísticas establecidas, lo que provocó que algunos de sus mecenas lo rechazaran y tuviera que buscar oportunidades en otros círculos de poder.

Además de los aspectos sociales del mecenazgo, el asunto central de esta tesis radica en el análisis de las formas artísticas, ya que la predilección por tal o cual recurso estilístico, o la estructura misma de las composiciones, no son sólo para producir un efecto estético, sino son posibilidades del lenguaje para traducir su propia comprensión del mundo.

Sin afán de reducir los análisis de los textos que realicé a lo largo del trabajo, me concentraría en dos puntos que me parecen importantes para la relación forma-contenido, y cómo ésta puede incidir en el plano de las ideas. Ante la

situación de "control" en la que viven los poetas para improvisar un artificio verbal, en un contexto o paisaje domesticado, ellos responden a esta comprensión con un poema cada vez más reducido en extensión, paradójicamente el resultado es que esto eleva el número de posibilidades en las interpretaciones, como es el caso de los enigmas.

Otro elemento a destacar es la estructura misma de los poemas. Como expliqué en capítulos anteriores, la forma métrica de los panegíricos, tanto árabes como hebreos, durante el siglo XI sigue el modelo de las casidas, que eran largas composiciones politemáticas, que podían alternar entre otros temas: elogio al líder, encuentros amorosos, descripción del entorno, etc. Si bien no hay una secuencia específica en el ordenamiento de sus elementos, hay una insistencia en crear un efecto sorpresivo a partir de la mitad del poema, que se va desarrollando con sutilidad hasta el final. Esta búsqueda por sorprender al escucha/espectador/lector va de la mano con lo que expuse sobre la teoría de la presencia y las epifanías causadas por la experiencia estética, pero también se relaciona con la idea de que mediante las estructuras y las formas artísticas, se logra una representación de cómo se estructura una sociedad, en este caso, la andalusí, es decir, si partimos de la idea de que el *locus* máspreciado de las fortalezas andalusíes era el jardín, y en el centro del mismo, el espejo de agua o la fuente, la idea de que este sitio puede ser el lugar de la revelación es sumamente importante.

Desde tiempos antiguos, para los árabes, los oasis además de darles un momento de sosiego y vitalidad, también podían causarles un espejismo. En el caso de la tradición hebrea, los ríos también tienen un significado importante en la revelación de visiones, el ejemplo más claro sería el de Ezequiel, cuando ve las

visiones junto a los ríos de Quebar. Siguiendo este pasaje bíblico, las connotaciones de las revelaciones también reflejan una doble faceta: la de proporcionar una visión de esperanza así como de desolación.

Los poemas de Shlomo ibn Gabirol, Shmuel Ibn Nagrella, Al-Mutamid e Ibn Zaydun ofrecen esta dualidad en el significado, pues por una parte muestran el esplendor artístico y político alcanzado en este periodo de la historia de la civilización araboislámica, y con esta expansión, de alguna manera también la de la comunidad judía que vivía inmersa en ella, pero por otro lado, nos permite atestiguar su lado cuestionable. Desde esta perspectiva, la propuesta inicial de mi tesis de replantearse la clasificación de la crítica literaria contemporánea del corpus de la poesía andalusí, en poesía secular y religiosa, es válida. El entretejimiento de las intertextualidades (de sus propios libros sagrados con el resto de las tradiciones literarias) y las evocaciones a distintas producciones artísticas, provocan un efecto de *continuum* visual-conceptual, en el que la interrelación artística e incluso intercultural, lo convierten en un artefacto rico y complejo de analizar.

Los poetas que escribieron en el ambiente de las cortes de los reinos de Taifas no sólo supieron sobrevivir a la merced de los distintos temperamentos de los mecenas, ni a las condiciones concretas de sus políticas, sino que revitalizaron el poder de la palabra, al convertirla en un instrumento de liberación y goce espiritual. Fueron el cálamo y la espada que desnuda la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABDERRAMÁN JAH, Cherif, “Los aromas de al-Andalus”, en *Medieval*, núm. 1 (2004), 64-71.
- ABUMALHAM, Montserrat-Victoria (ed.), *Mosé ibn Ezrá: Kitáb al-muhadara wal-mudakara*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- ALATORRE, Antonio, “La lengua de los mozárabes”, en *Los 1,001 años de la lengua española*. México, FCE, 2002.
- ASSIS, Yom Tov, Cyril Aslanov y Leonardo Senkman (eds.), *Encuentros culturales de judíos, paganos, cristianos y musulmantes (vol. II). De la Antigüedad hasta la Baja Edad Media*. Buenos Aires, Lilmod, 2010.
- BARRUCAND, MARIANNE y Achim Bednorz, *Arquitectura islámica en Andalucía*. Colonia, Taschen, 2002.
- BARTFELD, Abraham, *El duelo. Leyes, costumbres y rezos*. México, Kehilá Ashkenazi, s.f.
- BEINART, HAIM, *Atlas of Medieval Jewish History*. Jerusalem, Carta, 1992.
- BRANCAFORTE, Benito, “El difícil reinado de Alfonso el Sabio”, en *Prosa histórica*. México, REI, 1990.
- BURCKHARDT, Titus, *Símbolos*, 3ª ed. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor. 1997.
- CANO ÁVILA, Pedro e Ildfonso Garijo (eds.), *El saber en al-Andalus. Textos y estudios*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

- CAHEN, Claude, *El Islam. Desde los orígenes hasta el comienzo del Imperio Otomano*. México, Siglo XXI, 1985.
- DAMAJ, Ahmad Chacif, "Relación entre el poeta y el poder político en la época de Taifas: de la concordia a la discrepancia", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebreos* (Sección Árabe-Islam), 2004, pp. 3-38.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, 3ª ed. Madrid, Taurus, 1979.
- GARULO, Teresa, *La literatura árabe de Al-andalus durante el siglo XI*. Madrid, Hiperión, 1998.
- GARULO, Teresa, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, Hiperión, 1986.
- GRANAT, Yehoshua, "¿Polémica, equívoco o ambivalencia? Nuevas consideraciones sobre el primer poema báquico hebreo andalusí", en Judit Tarragona Borrás y Ángel Sáenz-Badillos (eds.), *Poesía hebrea en al-Andalus*. Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 27-38.
- GUMBRECHT, Hans U., *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México, Universidad iberoamericana, 2005.
- HA-NAGUID, Sem'uel. *Poemas I. Desde el campo de batalla. Granada 1038-1056*, ed. del texto hebreo, trad. y notas de Ángel Sáenz-Badillos. Córdoba, El Almendro, 1988.
- Poemas II. En la corte de Granada*, ed. del texto hebreo, trad. y notas de Ángel Sáenz-Badillos y Judit Tarragona Borrás. Córdoba, El Almendro, 1988.
- IBN GABIROL, Shelomó. *La corrección de los caracteres*, introd., trad. y notas de Joaquín Lomba Fuentes. Zaragoza: Prensas universitarias, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Poesía secular* [ed. bilingüe], trad. y selección de Elena Romero, prólogo de Dan Pagis. Madrid, Alfaguara, 1978.

שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול. סדורים, מוגהים ומבוארים על-ידי ח. נ. ביאליק וי. ———, ח. רבינצקי. תל-אביב, דביר, 1927.

IBN SARA, As-Santarini. *Poemas del fuego y otras casidas*, recopilación, edición, traducción y estudio de Teresa Garulo, ed. Bilingüe. Madrid: Hiperión, 2001.

JAUSS, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.

JÜNGER, Ernst, *Acercamientos. Drogas y ebriedad*. Barcelona, Tusquets, 2000.

LAPUENTE ALCÁNTARA, Emilio. *Inscripciones árabes de Granada*, ed. Facsímil, estudio preliminar de María Jesús Rubiera. Granada, Universidad de Granada, 2000.

LARA PEINADO, Federico, *Mitos sumerios y acadios*. Madrid, Editora Nacional, 1984.

LUCK, Georg, *Arcana Mundi. Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*. Madrid, Gredos, 1995.

MAHDY, Samer, “La aparición de la esfera pública abbasí: el caso de Al-Mutanabbi y tres mecenas de extracción social media”, en *Al-Qantara* (2008) 467-494.

MALDONADO, Luis, *La violencia de lo sagrado. Crueldad “versus” oblatividad o el ritual del sacrificio*. Salamanca, Sígueme, 1973.

MARTÍNEZ DELGADO, José. “Índices onomásticos del Kitab al-Muhadara wal-Mudakarara de Mošeh Ibn ‘Ezra (Granada 1055- Reinos Cristianos 1135)”. *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. 16, vol. 16, 2005, pp. 151-7, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/view/ANQE0505110151A>.

MECHTILD, Albert (ed.) *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid, Iberoamericana, 2005.

- MILLÁS VALLICROSA, *Selomó Ibn Gabirol como poeta y filósofo*, estudio preliminar María José Cano. Granada, Universidad de Granada, 1993.
- MICHON, Jean- Louis, *Luces del Islam. Instituciones, arte y espiritualidad en la ciudad musulmana*. Barcelona, Olañeta, 2000.
- MONTES DE OCA, Francisco, “Introducción”, en *Eneida. Geórgicas. Bucólicas*, 10 ed. México, Porrúa, 1990.
- MONTANELLI, Indro, “Augusto”, en *Historia de los griegos. Historia de Roma*. 3ª ed. Barcelona, Plaza y Janés, 1980.
- MUJICA PINILLA, Ramón, *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y profano en Ibn Hazm y de Ibn Arabi*. Madrid, Hiperión, 1990.
- PAUL, Jacques, *Historia intelectual del Occidente medieval*. Madrid, Cátedra, 2003.
- PARRET, Herman, “Semiótica de la interestesia y la sinestesia: Presencias de lo sensible II”, en *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima, Universidad de Lima, 2008.
- PEÑA, Salvador, *Ma’arri según Batalyawsi. Crítica y poética en al-Andalus. Siglo XI*. Granada, Universidad de Granada/Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos, 1990.
- PÈRES, Henri. *Esplendor de al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: su aspecto general, sus principales temas y su valor documental*, tr. de Mercedes García Arenal. Madrid: Hiperión, 1983.
- PÉREZ CASTRO, Federico, *Poesía secular hispano-hebrea [bilingüe]*. Madrid, C.S.I.C., 1989.

- PÉREZ HIGUERA, Teresa, *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Madrid, Lunwerg Editores, 1994.
- PIMENTEL, Luz Aurora, "Ecfraasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías* (2003) 205-215.
- RIUS PINIÉS, Mònica, "Científicos en nómina: mecenazgo científico en el occidente islámico", *Al-Qantara*, XXIX, (2008) pp. 383-401.
- RODRÍGUEZ ZAHAR, León, *Arte islámico, evocación del paraíso*. México, El Colegio de México, 2008.
- RUBIERA MATA, María Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid, Hiperión, 1981
- RUSTOW, Marina, "Mecenasgo formal e informal entre judíos en el mundo islámico oriental: algunos ejemplos de la Geniza de El Cairo", *Al-Qantara*, XXIX (2008) 333-340.
- \_\_\_\_\_, María Jesús, *Literatura hispanoárabe*. Madrid, Mapfre, 1992.
- SÁENZ-BADILLOS, Ángel y Judith Targarona, *Poetas hebreos de al-Andalus (siglos X-XII)*. Córdoba, El Almendro, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de autores judíos (Sefarad. Siglos X-XV)*. Córdoba, El Almendro, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Los judíos de Sefarad ante la Biblia. La interpretación de la Biblia en el Medievo*, 2a ed. Córdoba, El Almendro, 2003.
- SALVATIERRA, Aurora, "La 'granada' más hermosa: una adivinanza de Yehudah ha-Leví. *MEAH*, sección Hebreo 47 (1998) 19-36.
- \_\_\_\_\_, "La sociedad cortesana en la poesía hebrea de al-Andalus", en Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos, *La sociedad medieval a*

*través de la literatura hispanojudía*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. pp., 139- 164.

SCHEINDLIN, Raymond P., *Wine, Women and Death. Medieval Hebrew Poems on the Good Life*. Nueva York, Oxford University Press, 1999.

SEBRELI, Juan José, *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Barcelona, Ariel, 1992.

SHACK, Adolf Friedrich von, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Madrid, Hiperión, 1988.