

## LA POESÍA HISPANOÁRABE DURANTE EL CALIFATO DE CÓRDOBA

### *Teoría y práctica*

JAMES T. MONROE

EL PERÍODO que comprende el final del siglo ix y los comienzos del x entrañó una crisis para el Islam español. Las ciudades habían crecido y los omeyas intentaban fomentar en ellas una política de armonía suprracial que se basaba en principios de índole más islámica que árabe.<sup>1</sup> El campo, en cambio, se hallaba en manos de caudillos guerreros locales que en su lucha contra el centralismo apelaban al apego a la tribu y al orgullo racial. El enfrentamiento entre el localismo y el centralismo llegó a ser sumamente peligroso durante el reinado del último emir omeya, °Abd Allāh (r. 275/888-300/912). Córdoba sufrió

<sup>1</sup> El crecimiento de las ciudades y su conflicto con la aristocracia terrateniente local está ampliamente atestiguado en los escritos de los historiadores hispanoárabes. Ibn Ḥayyān (377/988-460/1070) describe el desarrollo de los intereses comerciales del floreciente puerto de Pechina en el siguiente y significativo contexto: “La próspera situación de los habitantes del puerto, su progreso, su poder y ascendiente sobre las aldeas vecinas [...] provocaron una gran afluencia de gente a la ciudad, pero [...] despreciaban a sus vecinos, los árabes de Gassān, y les llevaban con mucho la delantera, superioridad que asustaba a estos últimos, fuesen árabes o muladíes, debido al gran número de aquéllos [...]. Los habitantes del puerto tenían un caudillo salido de su mismo seno, que gobernaba en nombre del emir °Abd Allāh, y que se llamaba °Abd al-Razzāq ibn °Iṣā, cuya honestidad, buen comportamiento y ordenada administración le ganaron la confianza de todos los habitantes de la comarca, pero especialmente la de los viajeros. Era muy severo para con los maleantes y vagabundos. La seguridad que su gobierno ofrecía llegaba al punto de que los pasajeros y viandantes podían dejar su equipaje, herramientas o carga sin vigilancia en las calles de los mercados, sin tener que temer la pérdida de ningún objeto. Esta garantía a todos ofrecida era la razón principal de que de todas partes la gente afluyera constantemente a la ciudad, es decir, para disfrutar de ese clima de paz y seguridad. Además de hacer lugares seguros de costas y puertos, y de defender la propiedad y los medios de subsistencia de sus ciudadanos, °Abd al-Razzāq fortificó los muelles y amplió los límites de Pechina, a la que añadió muchos fuertes [...]. Brindó su protección a todos cuantos vinieron a establecerse en el distrito en busca de trabajo y de su proximidad. Por ello, la afluencia de gente era mucha, lo que suscitó la envidia y los celos de sus vecinos.” Ibn Ḥayyān, *Kitāb al-Muqtabis*, III, ed. Melchor Antuña, París, 1937, pp. 87-88.

entonces incursiones periódicas y perdió el dominio de casi todo su territorio, salvo los alrededores inmediatos.

Fue precisamente en la capital del emirato donde Ibn ʿAbd Rabbihi (246/860-327/940) creció y recibió su educación. Sus antepasados habían sido *mawālī* de los omeyas y probablemente se remontaban a un origen cristiano.<sup>2</sup> En su juventud estudió poesía, música y las ciencias tradicionales.<sup>3</sup> La poesía que se cultivaba a la sazón en la corte andalusí era la de la escuela moderna (*muḥdat*), que había sido traída desde la corte de Hārūn al-Rašīd (r. 170/786-193/809) por Ziryāb, cantante persa llegado a al-Andalus en los días del emir ʿAbd al-Raḥmān II (r. 206/822-238/852). Por su parte, el poeta hispanoárabe ʿAbbās ibn Nāsiḥ (m. 229/844) había viajado al Oriente, donde conoció a Abū Nuwās (m. 197/813), cuyo estilo adoptó y llevó a su país.<sup>4</sup> También la música de moda entonces la había intro-

<sup>2</sup> Su nombre completo era Abū ʿUmar Aḥmad ibn Muḥammad ibn ʿAbd Rabbihi ibn Ḥabīb ibn Ḥudayr ibn Sālim. Provenía de una familia de origen *mawla*, habiendo servido Sālim al-Qurṭubī al emir Hišam I (r. 172/788-180/796). Como en su genealogía no aparece el nombre de ninguna tribu árabe, es probable que Sālim fuera un cristiano convertido al Islam (el nombre Sālim era típico de los conversos [*musālima*]). Los emires cordobeses habían procurado mantenerse equidistantes de árabes y *mawālī*, asociando a estos últimos a su gobierno, lo que provocó la reacción de la aristocracia árabe. El poeta árabe Saʿīd ibn ʿYūdī, que encabezó una revuelta en Granada, reaccionó de la manera siguiente: “Decidle a ʿAbd Allāh que huya, pues el rebelde ha aparecido en los cañaverales./ Abandonad nuestro reino, oh Banū Marwān, pues la autoridad real pertenece legítimamente a los hijos de los árabes.” *Ibid.*, 30.

<sup>3</sup> Estudió las ciencias tradicionales con Baqī ibn Maḥlad, Ibn Waḍḍāh y Abū ʿAbd Allāh al-Juṣanī. El primero de los nombrados era un jurista chafeí que tuvo problemas con los malequies —conservadores y demagogos— a causa de sus ideas avanzadas. El emir Muḥammad (r. 238/852-273/886) tuvo que intervenir para salvarlo de la persecución de aquéllos. También Baqī debe de haber sido de origen cristiano, pues se cuenta que su hijo Aḥmad, cadí de Córdoba, al ser interrogado sobre su linaje, respondió: que se familia se había hecho *mawla* de una mujer de Jaén. Lo candoroso de la respuesta llevó a decir al que lo había interrogado que de haberlo querido, habría podido afirmar que descendía del más noble de los linajes, pues, después de todo, nadie se habría atrevido a desmentirlo. Al-Juṣanī, *Taʾrīḥ Qudāt Qurṭuba*, ed. Julián Ribera, Madrid, 1914, 239. También Ibn Waḍḍāh y Al-Juṣanī tomaron parte en el renacimiento jurídico modernista y los dos fueron maestros del famoso filósofo mutazilí y neoplatónico Ibn Masarra (269/883-319/931). Véase Rafael Castejón Calderón, *Los juristas hispano-musulmanes*, Madrid, 1948, pp. 112-115.

<sup>4</sup> Véase Elias Terés, “ʿAbbās ibn Nāsiḥ”, *Études d'orientalisme dédiés à É. Lévi-Provençal*, I (1962), pp. 339-358.

ducido Ziryāb, quien fundó una escuela en Córdoba. Se dice que en cierta ocasión Ibn ʿAbd Rabbihi se impresionó mucho al oír una canción interpretada por la esclava Maṣābiḥ, adiestrada por Ziryāb.<sup>5</sup> En su poesía, Ibn ʿAbd Rabbihi da visos de verosimilitud a la anécdota, al reconocer su deuda para con los poetas iraquíes.<sup>6</sup> La miseria de su juventud y su posterior acceso a la fama, gracias a la protección que le brindaron los gobernantes andalusíes, determinaron la lealtad que les profesó, llegando a poner su talento al servicio del programa que aquéllos habían concebido con miras a “abasizar” al-Andalus mediante la armonización de las facciones disidentes. Al abrazar los nuevos ideales orientales, resultó innovador en comparación con muchos de sus compatriotas. A ello se debe que los orientales vieran en el *Kitāb al-ʿIqd al-farīd* una imitación servil de los modelos de Oriente y que fuera considerado, sin embargo, un progreso tan importante por los autores hispanoárabes.

¿En qué consistía exactamente la teoría crítica de Ibn ʿAbd Rabbihi y cómo la aplicó en su poesía? El poeta reúne las corrientes principales de la crítica literaria oriental en un capítulo del *ʿIqd* titulado “Sobre las virtudes y las fuentes de la poesía”.<sup>7</sup> Esta parte debe muchísimo a Ibn Qutayba (m. 275/889) y generalmente es poco original, aunque de vez en cuando se infiltran las propias preferencias de nuestro autor. Comienza examinando la importancia que tenía la poesía para los árabes preislámicos y recoge las opiniones de los primeros poetas y

<sup>5</sup> Véase Ibn Dihya, *Al-Muṭrib fī aṣṣāʾir ahl al-Maḡrib*, El Cairo, 1954, 151-153. Las fechas de la vida de Ziryāb no se conocen, aunque se sabe que nació alrededor del año 800 de la era cristiana y murió algo después que su protector ʿAbd al-Raḥmān II. Sobre el valor terapéutico de la música, Ibn ʿAbd Rabbihi tiene estas palabras de reminiscencias neoplatónicas que decimos: “Mediante melodías hermosas se puede obtener el bien de este mundo y el otro, puesto que las melodías fomentan los rasgos nobles del carácter, como hacer el bien, defender a los parientes, proteger a los desgraciados y perdonar los pecados. El hombre puede llorar por sus pecados debido a las melodías; el corazón puede ablandarse en su dureza y recordar la dicha del cielo e imaginárselo en sus pensamientos.” *Kitāb ʿIqd al-farīd*, ed. Ahmad Amīn, El Cairo, 1962, III, p. 229.

<sup>6</sup> “Dīnu-nā fī s-samāʿi dīnun madīniyyun / wa-fī ṣurbi-nā š-šarāba ʿjrāqī / Nuestro estilo de cantar es medinés / e iraquí el de beber vino.” (*Ibid.*, III, p. 37). La alusión se remite al rito iraquí de Abū Ḥanīfa, que permitía que se bebiera vino. Esto relaciona al poeta con las canciones báquicas de Abū Nuwās.

<sup>7</sup> “Segunda esmeralda sobre las virtudes y las fuentes de la poesía”, *ibid.*, V, pp. 269-423.

que lo único que han hecho los críticos es comprender mal el pensamiento de los poetas, imputándoles por consiguiente errores infundados, y concluye quejándose de la tiranía de los críticos que demuestran un celo excesivo en lo que respecta a los poetas.<sup>12</sup>

Se ha dicho que las simpatías de Ibn ʿAbd Rabbihi recaen sobre los modernos, y son varios los pasajes del *ʿIqd* que lo expresan con claridad.<sup>13</sup> Los modernos no sólo son iguales a los antiguos sino que incluso a veces los superan.<sup>14</sup> Acerca de la delicada cuestión del plagio, expresa la opinión de que el lenguaje es derivado, que los antiguos no han dejado nada a los modernos,<sup>15</sup> y, sin embargo, distingue con claridad entre el plagio sin más y lo que podría llamarse legítima emulación. Ibn ʿAbd Rabbihi, así como los críticos orientales que le precedieron y los críticos griegos tardíos anteriores a ellos, entiende

<sup>12</sup> “Y sin embargo los gramáticos no tratan [a los poetas] con justicia, pues suelen atribuirles errores e interpretar mal los verdaderos significados que habían querido [expresar] los poetas.” *Ibid.*, V, p. 390.

<sup>13</sup> Ibn Qutayba había sostenido: “Dios no limitó el saber, la poesía y la elocuencia a un tiempo y no a otro, y tampoco los confirió a un pueblo y no a otro; por el contrario, hizo de ellos algo compartido, dividido entre sus siervos de toda época; hizo de todo antiguo un moderno en sus tiempos y de toda persona noble un autodidacta en los comienzos”. *Kitāb al-Šiʿr wa-l-Šuʿarāʾ*, ed. Aḥmad Šākir, El Cairo, 1945-1950, I, p. 10. Por su parte, Ibn Rašiq de Cairuán agregaba: “Todo poeta antiguo fue en su época un moderno en relación con sus predecesores”. *Kitāb al-ʿUmda fī šināʿat al-Šiʿr wa-naqdi-hi*, El Cairo, 1955, I, p. 183. Ibn ʿAbd Rabbihi dice algo semejante en los siguientes términos: “Sabed que si miráis con ojos justos y decidís con inteligencia, aprenderéis que todo hombre de mérito tiene su mérito propio; ni el antiguo resulta beneficiado por su prioridad, ni el moderno perjudicado por lo reciente de su existencia”. *Ōp. cit.*, V, pp. 391-392.

<sup>14</sup> “He observado que los últimos de toda clase, de los fundadores de toda ciencia, de los autores de cualquier literatura, poseen una expresión más dulce, una composición más pulida, son más sabios en sus métodos, más claros en su estilo que los primeros, pues los últimos son demolidores y censuradores, mientras que los primeros son fundadores y precursoros”, *ibid.*, I, p. 25.

<sup>15</sup> “Pocos son aquellos a los que sobreviene una idea que otro no haya tenido antes, sea en verso o en prosa, pues el lenguaje es derivado. Por eso se ha dicho de los proverbios: ‘Los antiguos no han dejado nada a los modernos.’ ¿No veis lo que declaraba Kaʿb ibn Zuhayr, que estaba en la vanguardia y a la cabeza de los antiguos: Creemos que todo lo que decimos en nuestros poemas es un préstamo, una repetición o una perifrasis?” (*Ibid.*, V, p. 338.)

filólogos musulmanes acerca de quién era el mejor poeta y cuál era el verso de tono más amatorio o más panegírico o el mejor verso jamás pronunciado.<sup>8</sup> Sin embargo, cuando expresa sus preferencias por un poeta sobre otro, raras veces se confía a su propio juicio, haciéndose eco, en cambio, de las opiniones de los críticos orientales sobre el tema.

Pero en una subsección que lleva por título “La poesía considerada defectuosa sin serlo”,<sup>9</sup> nos sorprende por su amplitud de miras, pues suele ponerse de lado del poeta y no del crítico. Estudia un verso determinado en su contexto, en lugar de basar su juicio en estrechas consideraciones gramaticales o filológicas. Análogamente, en otra sección titulada “Lo que se censura en los poetas, luego de examinar sus errores y contradicciones de significado, sus hipérboles o su mal empleo de la sintaxis y la gramática”,<sup>10</sup> declara su buena disposición a dejar pasar un error sintáctico o gramatical ocasional siempre que contribuya a expresar felizmente una idea o un símil poético. Esta flexibilidad respecto del lenguaje se desprende de la siguiente anécdota narrada por él:

Al-Attābī vino ante al-Rašīd y le recitó [un poema en metro *raʿyāz*] en que describía un caballo:

*ka-anna udnay-hi idā tašawwafā*  
*qādimatan aw qalaman muharrafā*  
 Es como si sus orejas, al estar enhiestas,  
 fueran la pluma delantera del ala, o un  
 cálamo oblicuamente cortado.

Muchos advirtieron que el verso era incorrecto desde el punto de vista gramatical, pero al-Rašīd fue el único que se atrevió a corregirlo, poniendo: “*tajālu udnay-hi idā tašawwafā*”, pero aun cuando el *raʿyāz* cometió un error gramatical, logró una muy buena comparación.<sup>11</sup>

A continuación Ibn ʿAbd Rabbihi procede a relatar casos en

<sup>8</sup> Retoma a Ibn Qutayba en el siguiente pasaje: “La preguntaron a Jalil [ibn Ahmad]: ‘¿Cuál es el más poético de los versos compuestos por los árabes?’ Jalil replicó: ‘El verso cuyo comienzo indica ya cuál ha de ser la rima’”, *ibid.*, V, pp. 325-326.

<sup>9</sup> *Ibid.*, V, pp. 330-335.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 357-374.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 367.

por *mimesis* la imitación de los antecesores y no de la naturaleza.<sup>16</sup>

¿En qué consiste, entonces, la originalidad para Ibn ‘Abd Rabbihi? Por fortuna, poseemos muchas imitaciones de poetas orientales escritas por él, cuyas fuentes reconoce, pues tenía la costumbre de citar a los poetas orientales en el *‘Iqd* y agregar sus propios poemas basados en temas de aquéllos, a fin de demostrar que “nuestro Magrib, a pesar de su lejanía, y nuestra tierra, a pesar de lo distanciada que está, también tiene una producción en verso y prosa que aportar”.<sup>17</sup> A veces llega a jactarse de que sus imitaciones son muy superiores gracias a lo fluido de la expresión y a su calidad natural.<sup>18</sup> En una ocasión nos invita a comparar con el original un poema escrito en imitación de Muslim ibn al-Walid (m. 208/823) empleando la misma rima y metro (*tawil*) que el modelo. En especial, llama nuestra atención sobre dos versos que considera excepcionalmente bien logrados.

En uno de ellos declaraba Muslim:

<sup>16</sup> “Sabed que aquel cuya fuente es el saqueo de los versos de quienes lo precedieron, guiado por la estrella de sus precursores, arrastrándose sobre la cola del vestido de otro, y que no dispone de los instrumentos para crear por sí solo, con las hijas de su intelecto y los frutos de su pensamiento, el lenguaje elocuente y las ideas abundantes, nada tiene que ver con el arte [...] pero el atender al lenguaje de quienes son elocuentes por naturaleza y el estudio de los tratados de los antiguos, es en todo caso algo que libera la lengua, robustece la expresión, afila el intelecto y aguza el talento natural, si es que hay algo escondido en éste”, *ibid.*, V, p. 394. Parece ser que el primero de los críticos griegos que sin lugar a dudas entendía por *mimesis* la imitación de los autores anteriores en lugar de la naturaleza es Filodemo de Gádara, que floreció en el siglo 1 a. c. Vide G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Toronto, 1965.

<sup>17</sup> “Adorné cada uno de los libros [del *‘Iqd*] con ejemplos de poesía que en lo relativo a la idea son semejantes a las historias que contiene y paralelos a ellas en cuanto al significado. Además, añadí a estos ejemplos mis poemas más originales, para que todo el que estudie este libro nuestro sepa que nuestro Magrib, a pesar de su lejanía, y nuestra tierra, a pesar de lo distanciada que está, también tiene una producción en verso y prosa que aportar”, *op. cit.*, I, p. 4.

<sup>18</sup> “Todo el que observe lo fluido que es mi propio poema, además de las raras cualidades del tema y su sutil naturalidad, opinará que el poema de Šarīc al-Gawānī (=Muslim ibn al-Walid) no lo supera, salvo en lo que se refiere a la superioridad de la precedencia, especialmente si compara las palabras que emplea Šarīc en su poema [...] con las que yo empleo en el mío [...]”, *ibid.*, V, p. 399.

*Adīrā ʿalayya r-rāha lā tašrabā qablī  
wa-lā taṭlubā min ʿindi qātilatī dahli*  
Pasadme el vino; no bebáis antes que yo y no  
busquéis que me vengue de mi asesina.

En su imitación, Ibn ʿAbd Rabbihi reelabora el verso e invierte el tema, transformando en positivo el imperativo negativo.

*A ṭullāba dahli laysa bī gayru šādinin  
bi- ʿaynay-hi siḥrun fa-ṭlubū ʿinda-hu dahli*  
Ea, vosotros que buscáis mi venganza, todos mis infortunios  
[los causa] una gacela de ojos hechiceros, así que *buscad*  
*mi venganza* de ella.

El segundo verso de Muslim reza así:

*Katamtu l-ladī alqā min al-ḥubbi ʿādilī  
fa-lam yadri mā bī fa-starahṭu min al-ʿadli*  
Escondo el amor que podría observar quien me censura,  
para que no sepa lo que me pasa y *así yo esté a salvo*  
*de la censura*.

Ibn ʿAbd Rabbihi invierte nuevamente el tema:

*Wa-aḥbābtu fi-hā l- ʿadla ḥubban li dikri-hā  
fa-lā šayʿa ašhā fi fuʿādī min al- ʿadli*  
Me gusta que me censuren por ella, por el deseo de oír  
que la mencionan; entonces *nada desea más mi corazón*  
*que la censura*.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> *Loc. cit.* Otro de los métodos de que se vale para volver a elaborar un tema consiste en tomar una idea de un pasaje en prosa y ponerla en verso. A este respecto, nos informa que tomó del *Kitāb al-Hind* la idea de que “no es posible ocultar la virtud de un hombre virtuoso, aunque él lo intente, como el almizcle que ha sido sellado y, pese a ello, no se puede impedir que su aroma aparezca y se difunda”. En esta idea basa el siguiente poema (*ramal*): “Sellaron un vaso lleno de almizcle, pero siguió difundiendo su aroma. / No se puede ocultar la virtud del virtuoso con el falso testimonio o la mentira. / Aquél cuya virtud está justificada no necesita de nadie que lo justifique. / Muchas veces la luna ha sido cubierta por las nubes en la última noche antes de Ramaḍān, / y después la luz descubre su rostro y hace desaparecer toda oscuridad. / Sin barcos no se puede surcar la superficie del mar. / Sin hilo no es posible enhebrar un collar de perlas. / El oro nativo se vuelve puro sólo cuando se funde. / Es éste un compendio de máximas: actúe el que lo desee conforme a

Estas imitaciones son relativamente transparentes, pero no se trata de un puro virtuosismo retórico, pues el poeta es consciente de la distinción teórica que media entre significado y forma y también tiene alguna idea de la composición y de la unidad orgánica del pensamiento en un poema. Después de decirnos en el *‘Iqd* que para tener éxito el poeta elocuente debe tomar una buena idea y revestirla de hermoso lenguaje,<sup>20</sup> agrega:

Sin embargo, le queda aún por organizar [el verso] junto con sus hermanos y socios; unirlo con sus semejantes e iguales y enhebrarlo como se hace con las perlas dispersas. Si el enhebrado lo ejecuta un hábil enhebrador y la composición la realiza un joyero experimentado, se manifestará en él, gracias a las reglas del arte y del conocimiento sutil, una belleza que le es propia y [el poeta] lo vestirá y le conferirá el esplendor que le corresponde.<sup>21</sup>

A partir de este pasaje comenzamos a advertir la adhesión a las reglas y la confianza en las mismas. En teoría al menos, Ibn ‘Abd Rabbihi era un clasicista estricto. En el *‘Iqd* incluye toda una sección acerca de la prosodia clásica,<sup>22</sup> que contiene una *urýūza* sobre los principios de la métrica y en la que se revela más extremado que los propios críticos orientales. Obsérvese su conclusión a la *urýūza*:

ellas / [que] han revocado todas las del Yemen, de Siria, de la Meca. / No son como las que compuso ‘Aynī [m. 155/771] ni las que urdió ‘Akkī.” (*Ibid.*, III, p. 18.) Sobre los precedentes teóricos en pro de la presentación en poesía de un tema tomado de la prosa, y viceversa, véase el resumen de ‘Askarī que hace G. E. von Grunebaum en “The Concept of Plagiarism in Arabic Theory”, *Journal of Near Eastern Studies*, III (1944), pp. 236-237.

<sup>20</sup> “Sabed que los sabios han comparado las ideas a las almas y las palabras a los cuerpos y las mentes, pues cuando un autor elocuente escribe una idea feliz y la reviste de hermoso lenguaje, confiriéndole una expresión pulida y dotándola de grata libertad, es más dulce para el corazón y llena más fácilmente el pecho”, *op. cit.*, V, pp. 394-395.

<sup>21</sup> Y agrega: “Asimismo, cuando el lenguaje es agradable, dulce, claro y fluido, penetra con facilidad en los oídos, emociona grandemente al corazón y las lenguas de los hombres lo encuentran fácil de pronunciar, especialmente cuando una idea rara se expresa en lenguaje noble y agradable, exento de afectación y a salvo del defecto de ser oscuro”, *loc. cit.*

<sup>22</sup> “Segunda joya sobre los metros de la poesía y los accidentes de la rima”, *ibid.*, V, pp. 424-518.



Esto es lo que practica el poeta con experiencia,  
 es decir, todo lo que los árabes hayan recomendado.  
 Asimismo, lo que no han recomendado  
 lo hemos pasado por alto.  
 Ya no hablamos como hablaban ellos, ya que  
 [hoy] nuestro idioma se halla corrompido en parte.  
 Si estuviese permitido rechazar [sus normas]  
 relativas al verso, estaría igualmente permitido  
 hacerlo con las [reglas] de la lengua clásica.  
 Jalīl [ibn Aḥmad] permitió todo esto, pero  
 a diferencia de él, yo no lo recomiendo.<sup>23</sup>

Esta era la teoría que el poeta predicaba oficialmente. Sin embargo, he encontrado material suficiente para probar que en la práctica no era del todo el clasicista que pretendía ser, ya que ahora sabemos con certeza que fue el segundo poeta hispano-árabe que compuso *muwaššahāt*, después que otro poeta de la corte del emir ʿAbd Allāh, Muqaddam ibn Muʿāfā al-Qabrī, inventara este nuevo género de origen semipopular.<sup>24</sup> En la fa-

<sup>23</sup> *Ibid.*, V, p. 441.

<sup>24</sup> La mayoría de las fuentes medievales afirman que Ibn ʿAbd Rabbihi fue el segundo poeta hispanomusulmán en cultivar la *muwaššaha*. Yibraʿīl Yabbūr (*Ibn ʿAbd Rabbihi wa-ʿIqdu-hu*, Beirut, 1933) sostiene, sin embargo, que no fue así. La cuestión puede resumirse y resolverse ahora de manera afirmativa como sigue:

No se conserva ninguna *muwaššaha* del autor; no obstante, contamos con dos textos distintos pero antiguos de compatriotas suyos que le atribuyen haber cultivado la *muwaššaha*. Ibn Bassām (m. 541/1147) dice en su biografía de Ibn Māʾ al-Samāʾ (m. ca. 421/1030). *Kitāb al-Dajira*, [I, pp. 1-2: "Las *muwaššahāt* son metros que los andalusíes emplean en abundancia para componer poemas de género *gazal* o *nasib*, de manera que al oírlos se abren los cuellos [de las camisas] y hasta los corazones de las damas de noble crianza. El primero que ideó dichos metros de las *muwaššahāt* en nuestro país y que inventó el método de composición que les es propio fue, hasta donde yo sé, Muḥammad ibn Maḥmūd al-Qabrī, el ciego, que los componía echando mano de hemistiquios de otros poemas, sólo que la mayoría de ellos se basaba en metros raros e insólitos, tomando una expresión en la lengua vulgar y la *ʿayāmī* y llamándola *markaz* [«sostén», «apoyo», «estribillo»] y basando en él la *muwaššaha* el original de este pasaje es muy ambiguo. Para algunas de las principales interpretaciones propuestas véase Klaus Heger, *Die hisher veröffentlichten Harǧas und ihre Deutungen*, Tübinga, 1960, pp. 180-181 (T.) sin ma interna en el *markaz* ni en los *agsān* [«ramas», rimas propias de cada strofa]. Se dice que Abū ʿUmar ibn ʿAbd Rabbihi, el autor del *ʿIqd*, fue el primero en imitar esta variedad de *muwaššaha*, después del cual vino ʿUsuf ibn Hārūn al-Ramādī, quien fue el primero que hizo extenso uso de

mosa relación que sobre la invención de la *muwaššaha* trae el *Kitāb al-Dajira*, el autor del siglo xn Ibn Bassām (m. 541/1147) pone de relieve cuatro puntos que consideramos pertinentes:

la rima interna, empleando la rima interna en cada pausa, pero exclusivamente en el *markaz*. Los poetas de su época mantuvieron la práctica y entre ellos se cuentan Mukarram ibn Sa'īd y los dos hijos de Abū al-Ḥasan. Luego vino ʿUbāda [ibn Mā' al-Samā'], que introdujo la innovación del *tadfir* [«entretrejido»], pues reforzó los lugares de la pausa en los *agsān* empleando la rima interna, así como al-Ramadī había reforzado las pausas del *markaz*. Los metros de estas *muwaššahāt* trascienden los propósitos de este libro, pues la mayoría no se ciñe a las reglas de la métrica árabe."

Con independencia de Ibn Bassām, su contemporáneo al-Ḥiṣārī (499/1106-549/1155) expone la cuestión en un lugar de su *Mushib*. Este libro se ha perdido, pero Ibn Sa'īd al-Magribī (m. 672/1274) nos transmite en su *Muqtataf* la información que contenía: "En cuanto a las *muwaššahāt*, al-Ḥiṣārī menciona en el *Kitāb al-Mushib fi garā'ib al-Magrib* que su inventor en la península de al-Andalus fue Muqaddam ibn Mu'āfā al-Qabrī, uno de los poetas de la corte del emir ʿAbd Allāh al-Marwānī, y que Abū ʿUmar ibn ʿAbd Rabbihi, el autor del *ʿIqd*, las adoptó de él". ʿAbd al-ʿAzīz al-Ahwānī, "El *Kitāb al-Muqtataf* de Ibn Sa'īd," *Al-Andalus*, XIII [1948], p. 31. Así, pues, las dos versiones más antiguas, procedentes del país en cuestión, concuerdan con respecto a Ibn ʿAbd Rabbihi, aunque discrepan en lo que al nombre del inventor se refiere. (Tanto Muḥammad como Muqaddam existieron, pero en realidad fue el segundo quien inventó la *muwaššaha*. Véase N. de la R. [= García Gómez], "Sobre el nombre y la patria del autor de la *muwaššaha*", *Al-Andalus*, II/1934, pp. 215-217.) Ibn Jātima de Almería (m. 770/1369) conoció los dos relatos y los incorporó a su libro *Mazīyyat al-Mariyya*, transmitido por al-Maqqarī (m. 1040/1631) en su obra *Azhār al-Riyāḍ*. Este último cita al inventor llamándolo tanto "Muḥammad ibn Maḥmūd al-Qabrī, el ciego", como "al-Muqaddam ibn Mu'āfā al-Qabrī, uno de los poetas de la corte del emir ʿAbd Allāh al-Marwānī", pero en ambos casos sólo menciona a "Abū ʿUmar ibn ʿAbd Rabbihi, autor del *ʿIqd*" para referirse al primero en imitar la nueva forma. Hasta este punto, la transmisión es inequívoca, pero sucede que en la *Muqaddima*, Ibn Jaldūn (m. 808/1406) emplea una *kunya* diferente: "El inventor [de las *muwaššahāt*] en al-Andalus fue Muqaddam ibn Mu'āfā al-Qabrī, uno de los poetas del emir ʿAbd Allāh ibn Muḥammad al-Marwānī. [La nueva forma] fue adoptada de él por Abū ʿAbd Allāh Aḥmad ibn ʿAbd Rabbihi, el autor del *ʿIqd*, pero en las [generaciones] posteriores no se menciona a ninguno de los dos, habiendo pasado de moda sus *muwaššahāt*. Después de ellos, el primer poeta que sobresalió en este terreno fue ʿUbāda al-Qazzāz, poeta de al-Mu'tasim ibn Ṣumādih, señor de Almería (r. 443/1051-484/1091)". *Muqaddima*, trad. inglesa de F. Rosenthal, Nueva York, 1958, III, pp. 440-441).

Reparando en que la *kunya* de nuestro poeta era "Abū ʿUmar" y no "Abū ʿAbd Allāh", Ṭabbūr sostiene que quien verdaderamente adoptó la nueva forma fue con toda probabilidad otra persona de la familia Ibn

1) Se usaba en el *gazzal*, es decir, el género más cultivado por Ibn ʿAbd Rabbihi en lo que poseemos de su obra lírica, toda la cual es, sin embargo, clásica. 2) Fue inventada por un poeta cuyo nombre, según la crítica reciente, es el de Muqaddam ibn Muʿāfā al-Qabrī,<sup>25</sup> quien quizá haya sido un cristiano converso al Islam y que, al parecer, adaptó formas romances a la poesía árabe.<sup>26</sup> 3) La nueva forma, con su empleo del ára-

ʿAbd Rabbihi y no nuestro poeta. Propone como candidato idóneo a uno de sus descendientes llamado Abū ʿAbd Allāh Muḥammad ibn ʿAbd Rabbihi, pero esto es imposible, ya que dicho personaje vivió en tiempos de los almohades y conoció a Ibn Sanāʾ al-Mulk (m. 607/1211) en Egipto. V. Ibn Saʿīd, *Al-Mugrib fī hulā al-Magrib*, El Cairo, 1964, I, p. 427, mientras que se conservan muchas *muwaššahāt* procedentes de un período anterior. Más tarde, Ahwānī (*op. cit.*) ha demostrado fehacientemente que lo dicho por Ibn Jaldūn constituye casi una transcripción palabra por palabra del *Muqtataf* de Ibn Saʿīd (obra que, a su vez, se remite al *Mushib* de al-Ḥiṣārī). Además, de los tres manuscritos de la *Muqaddima* que sirven a F. Rosenthal de base para su traducción, uno presenta en el margen el nombre “Aḥmad” como corrección a la *kunya* “ʿAbd Allāh”. Al-Maqqarī, que en el *Azhār* sigue a Ibn Jātima y, por lo tanto, está enterado de la auténtica versión andalusí, en el *Nafh al-Tib* sigue a Ibn Jaldūn, aun cuando lo corrige: “[La nueva forma] la adoptó de él Ibn ʿAbd Rabbihi, el autor del *ʿIqd*”. *Nafh*, ed. Iḥsān ʿAbbās, Beirut, 1968, VII, p. 6.

La *kunya* “Abū ʿAbd Allāh” representa, entonces, un evidente error de Ibn Jaldūn, puesto que ni sus fuentes directas (Ibn Saʿīd, al-Ḥiṣārī), ni las versiones paralelas (Ibn Bassām, Ibn Jātima, al-Maqqarī) mencionan esta *kunya*. Además, todas las versiones, incluso la de Ibn Jaldūn, identifican unánimemente a Ibn ʿAbd Rabbihi como “el autor del *ʿIqd*”. También se podría agregar en abono de lo poco digno de confianza que resulta Ibn Jaldūn sobre este punto, que el gran historiador llega al extremo de confundir a ʿUbāda ibn Māʾ al-Samāʾ, poeta cordobés, con ʿUbāda al-Qazzāz de Almería. Sobre esta base se puede sostener ahora definitivamente que fue nuestro Ibn ʿAbd Rabbihi y no otro quien por primera vez adoptó la forma *muwaššaha* de su inventor Muqaddam, como parecería exigirlo la lógica de la situación, ya que ambos florecieron en la misma corte y en la misma época.

<sup>25</sup> Véase N. de la R. (= García Gómez), *op. cit.*, pp. 215-222.

<sup>26</sup> Sobre este punto véase Brian Dutton, “Some New Evidence for the Romance Origins of the Muwashshahas”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1965), 73-81. El autor basa sus conclusiones en: 1) el nombre de Muqaddam, y 2) el estudio comparado de la terminología técnica árabe y romance que se aplica a los diversos elementos estructurales de la *muwaššaha*. Acerca de lo primero, sostiene que según la versión de Ibn Jātima el nombre del inventor aparece como “al-Muqaddam ibn Muʿāfā al-Qabrī”. El empleo de la partícula *al* antes de la palabra *muqaddam* estaría indicando que se la usa como título y no como nombre propio (por otra parte, el nombre propio Muqaddam es poco usual en al-Andalus), mien-

be vernáculo y hasta de ciertas formas romances, no era clásica y, por lo tanto, al cultivarla, Ibn ʿAbd Rabbihi contradecía la teoría pregonada en el *ʿIqd.* 4) La nueva forma desaparece

tras que el participio pasivo *muqaddam* corresponde con precisión a las formas latinas *praefectus* y *profectus*, así como a la española *adelantado*, títulos con que se designaba en al-Andalus a los jefes de aldea. El nombre *Muʿāfā* («perdonado», «salvado») también es poco común en árabe, pero es verosímil suponer que corresponde al tipo de los que adoptarían los conversos al Islam. Su equivalente latino *Salvatus* está documentado en la forma *Ṣalbatu* en la segunda estrofa del décimo zéjel de Ibn Quzmān. El nombre del inventor de la *muwaššaha* podría interpretarse, entonces, de la siguiente manera: «El adelantado, hijo de Salvado [el converso], [jefe de la aldea] de Cabra.»

Acerca de la terminología técnica relativa a los términos estructurales de la *muwaššaha*, Dutton señala en primer lugar la coincidencia semántica entre el término *markaz* («apoyo») con el castellano *estribillo*. Otro de los términos con que se designa al estribillo es el de *qufl*, que generalmente se interpreta en su significado usual de «cerradura», pero que podría ser un derivado de la raíz *qafala* en el sentido de «regresar», lo que correspondería exactamente a la *vuelta* castellana (provenzal *volta*). También podría ser un préstamo del romance *copla*. Aun podrían agregarse a la lista de Dutton otras correspondencias significativas. Así, por ejemplo, las rimas comunes a una estrofa, pero que varían de una estrofa a otra, se llama *guṣn* (pl. *agṣān*), «rama» (porque se extienden desde el estribillo), pero también se las conoce por *dawr*, cuyo equivalente español es precisamente *mudanza* (del latín *mutare*). El *markaz* inicial se conoce en árabe por *maʿlāʿ* («salida del sol», «comienzo») y en castellano por *mote*, arabismo probable, mientras que el último se denomina *jarʿa*, equivalente del castellano *salida*, que también aparece como *finida*. La suma del *guṣn* y el *qufl* o *markaz* que lo sigue se denomina en árabe *bayt*, que equivale casi exactamente al castellano *estancia* (del latín *stare*; cf. ital. *stanza*) en sus dos vertientes, pues significa «verso» y «estrofa», a la vez que «casa» y «habitación». Las coincidencias apuntadas son demasiado numerosas para obedecer a una simple casualidad y son indicio de que existe una relación genética entre los dos sistemas poéticos:

ÁRABE		CASTELLANO	
— B — A — B — A	<i>maʿlāʿ</i>	<i>mote</i>	} <i>copla</i> 1 (estancia)
— c — c — c	<i>guṣn (dawr) 1</i>	<i>mudanza 1</i>	
— B — A — B — A	<i>markaz (qufl) 1</i>	<i>estribillo (vuelta) 1</i>	
— d — d — d	<i>guṣn (dawr) 2</i>	<i>mudanza 2</i>	} <i>copla</i> 2 (estancia)
— B — A — B — A	<i>markaz (qufl) 2</i>	<i>estribillo (vuelta) 2</i>	
— e — e — e	<i>guṣn (dawr) 3</i>	<i>mudanza 3</i>	
etc.	etc.	etc.	
— B — A — B — A	<i>jarʿa</i>	<i>salida (finida)</i>	

después de Maqaddam e Ibn ʿAbd Rabbihi y no volvemos a saber de ella sino hasta un siglo más tarde, en la corte de Almanzor (al-Manṣūr, r. 365/976-392/1002), con el poeta al-Ramādī (m. 412/1022), que agrega innovaciones al esquema de la rima. El esnobismo clasicista de Ibn Bassām lo llevó a excluir de la *Dajira* los ejemplos de *muwaššahāt* que conocía. Mucho antes, Ibn Rašīq de Cairuán (m. 456/1064) había demostrado también una actitud negativa ante la poesía estrófica moderna, al sostener que dichas formas heterodoxas “señalan la incompetencia del poeta, la pobreza de sus rimas y la estrechez de su intelecto, con excepción de Imru’ al-Qays [...] y Baššār ibn Burd, que compusieron *mujammasāt* y *muzdawiyyāt* para divertirse, burlándose de la poesía”.<sup>27</sup> Este pasaje nos ofrece una pista para comprender por qué Ibn ʿAbd Rabbihi, en teoría fiel representante del clasicismo, se mostró reacio a publicar sus propias *muwaššahāt*. Las composiciones de esta índole deben haber constituido nada más que su “hobby” literario.

El *gazal* es el género principal que cultivó Ibn ʿabd Rabbihi y en él se basa su fama de poeta creador.<sup>28</sup> Gran parte de su

<sup>27</sup> “He visto a un grupo [de poetas] componer *mujammasāt* y *musammātāt* en abundancia; pero no he visto a ningún poeta antiguo inteligente componer nada por el estilo, porque [estas formas] señalan la incompetencia del poeta, la pobreza de sus rimas y la estrechez de su intelecto, con excepción de Imru’ al-Qays [...] y Baššār ibn Burd, que compusieron *mujammasāt* y *muzdawiyyāt* para divertirse, burlándose de la poesía.” *ʿUmda*, I, p. 183.

<sup>28</sup> Se conserva una anécdota según la cual en Egipto le recitaron a al-Mutanabbī uno de sus poemas amorosos: “Oh perla que con tu belleza subyugas a las mentes, / Oh gacela tan diestra en torturar corazones. / Nunca he visto ni sabido de una perla que, como él, / se torne en roja cornalina cuando se sonroja avergonzado; / si miras los encantos de su rostro, ves / tu propia cara inmersa en el esplendor del suyo. / Oh tú, cuyo talle es tan esbelto (*raqīq*) que está a punto de romperse, / ¿por qué tu corazón no es igualmente tierno (*raqīq*)?” Se cuenta que al oír este poema, al-Mutanabbī pidió que se lo repitieran y después aplaudió, diciendo: “Oh Ibn ʿAbd Rabbihi, Iraq ha venido a prosternarse ante i”. *Yaqūt, Kitāb Iršād al-arīb ilā maʿrifat al-adīb*, ed. D. S. Margoliouth, Gibb Memorial Series, Leiden, 1907-1931, II, p. 71. Otro de los poemas amorosos de Ibn ʿAbd Rabbihi, perteneciente al tipo *ḥubb ibāhi*, dice así: “Juventud, ¿cómo fue que has desaparecido y te han acordado / blancos rizos en lugar de los negros que tenías? / El destino ha conservado de ti lo mismo que conservan / de la luna las últimas tres noches del mes lunar. / Tu separación ha hecho que mi corazón conozca la congoja / y a alejado de mis párpados el sueño. / Es como si yo, por tu culpa, ya no pastara en el campamento / de primavera, ni disfrutara en él de los

poesía amorosa la compuso teniendo como modelo a Yamīl, °Umar ibn Abī Rabī°a e Ibn al-Aḥnaf. En términos generales, la poesía de Ibn °Abd Rabbihi es refinada, correcta y fluida y revela la característica simplicidad de expresión de la escuela moderna cuya cima hispanoárabe representa. Si tomamos en consideración estos rasgos, parecería probable que hacia fines del siglo IX, cuando la dinastía reinante intentaba fomentar la armonía racial en la floreciente metrópoli de Córdoba, un grupo de poetas *mawālī* de la corte del emir °Abd Allāh, conocidos por su tendencia al modernismo dentro de la poesía clásica, adaptó a la poesía árabe formas estróficas romances, inventando así la *muwaššaha*. Pero al mismo tiempo, la admiración que estos poetas sentían por los modelos orientales les impidió publicar composiciones que rompían con la tradición clásica. En otros términos, adoptaron el modernismo porque era oriental y porque algunas de sus innovaciones, como la facilidad de comprensión y los temas urbanos, convenían a la situación que privaba en al-Andalus por esas fechas. Por otra parte, pasaron completamente por alto los aspectos antibeduinios, polémicos o irreligiosos del modernismo oriental, pues les resultaban ajenos, amén de la peligrosidad que entrañaban en un país conservador y malequí. Empero, a juzgar por las *muwaššahāt* posteriores que han llegado hasta nosotros, es inevitable concluir que estos primeros poetas, igual que Abū Nuwās en Oriente, se burlaban también de los temas amorosos tradicionales insertando dentro de la *jarīya*, compuesta en árabe vulgar o en romance, expresiones poco elegantes puestas en boca de esclavas y que ofrecen un marcado contraste con las elevadas expresiones de amor que trae en árabe clásico el cuerpo principal del poema. El contraste estilístico y lingüístico entre la parte clásica del poema y la *jarīya* popular establece de este modo una dualidad humorística muy próxima por su espíritu, y quizá por la for-

más dulces pastos. / Quiera el agua de las Pléyades regar aquella tierra, quiera / el agua de las nubes matutinas visitar su hierba al amanecer. / Pues cuántas pasiones ocultas he experimentado en ella, / qué de lamentaciones manifiestas he dejado salir en ella. / En época en que el bien era el mal en ella, / en tanto que en ella el mal era el bien. / Me besó retozonamente, con bienvenida aceptación, / haciéndome feliz con una unión amorosa como la de Sū°ād, / mientras yo lo dominaba, pues me había pasado su ronزال, / y él me dominaba, pues yo le había pasado el mío". (*Op. cit.*, III, pp. 48-49).

ma, a las obras, más escandalosas, de Abū Nuwās o Baššār ibn Burd.<sup>29</sup>

Si se la ve de este modo, como variación peculiarmente hispanoárabe de una tendencia modernista mucho más general de la poesía árabe, compartida también por Bagdad, resulta claro por qué se inventó la *muwaššaha* en esta época y también por qué el primero en adoptarla fue un poeta modernista como Ibn ʿAbd Rabbihi, a pesar de su respeto por el clasicismo.

Pero Ibn Jaldūn nos informa que después del breve florecimiento de la forma estrófica a fines del siglo ix, las *muwaššahāt* de Muqaddam e Ibn ʿAbd Rabbihi pasaron de moda y cayeron en el olvido. ¿A qué se debe cambio tan radical en los gustos literarios? Nuevamente Ibn Saʿīd al-Magribī (m. 672/1274) nos proporciona una pista, al informarnos de que Saʿīd ibn ʿAbd al-Raḥmān, sobrino de Ibn ʿAbd Rabbihi y poeta de cierta nota, además de aficionado a la ciencia griega, en cierta oportunidad sostuvo una conversación con el califa ʿAbd al-Raḥmān III al-Nāṣir (r. 300/912-350/961), pero como Saʿīd le habló en “la tosca habla popular”, el califa lo expulsó inmediatamente de la corte.<sup>30</sup>

Este pasaje nos muestra que los tiempos habían cambiado. Para entonces, el neoclasicismo ya se había arraigado en Oriente, en tanto que en Occidente se había proclamado oficialmente el califato (en 317/929). El *gazal* modernista y la *muwaššaha* pierden el favor de que gozaban en la corte, ocupando su lugar el imponente panegírico neoclásico. Si bien es cierto que Ibn ʿAbd Rabbihi en su poesía amorosa representa la cima de la escuela hispanoárabe modernista, Ibn Ḥayyān nos cuenta también que desde comienzos de su carrera el poeta había

<sup>29</sup> Véase una mayor elaboración de este punto en James T. Monroe, *The Muwashshahāt*, *Collected Studies in Honor of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 335-371.

<sup>30</sup> Ibn Saʿīd, *Kitāb al-Mugrib fī hulā l-Magrib*, ed. Sawqī Dayf, El Cairo, 1964, I, p. 121. Sin embargo, no conviene insistir demasiado en el incidente de Saʿīd ibn ʿAbd al-Raḥmān, puesto que también se sabe que en cierta ocasión se encontraban en la corte de ʿAbd al-Raḥmān III dos de sus visires improvisando versos y uno de éstos, Abū l-Qāsim Lubb (pe) terminó un verso con la palabra *qul* (‘dī, imper.) al que seguía un verso sumamente obsceno cuyo final dejaba en suspenso. El califa lo completó con gusto, poniendo las palabras romances que faltaban: *šū qulu* (culo), para delicia hasta de sus cortesanos más circunspectos. Véase Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Madrid, 1926, p. 442, n. 2.

compuesto panegíricos en honor de los emires, en una época en que eran pocos los panegíricos que se escribían en al-Andalus.<sup>31</sup> El neoclasicismo se estaba poniendo más de moda. Mu'min ibn Sa'īd (m. 266/880) había introducido el estilo de Abū Tammām,<sup>32</sup> y a partir del reinado de Al-Nāṣir comenzó a estudiarse la poesía de al-Mutanabbī (303/915-354/965).<sup>33</sup> Hacia fines del siglo, Ibn Darrāy al-Qaṣṭallī (346/958-420/1030), poeta beréber de la corte de Almanzor, cultivaba casi exclusivamente el panegírico cortesano de hechura neoclásica, de manera que el *gazzal* está casi ausente de lo que poseemos de su extenso *diwān*.<sup>34</sup> No queremos decir con ello que la poesía amorosa haya desaparecido durante el siglo x, sino tan sólo que no se la cultivaba en la corte, donde la poesía "no utilitaria" gozó cada vez de menor aceptación. En efecto, cuentan que al-Ramādī, el primero en hacer revivir la *muwaššaha*, se vio envuelto en dificultades con el zalmedina de la Córdoba de Hakam II (350/961-366/976) por "hacer mofa del orden público y por comportamiento alborotador debido a la obscuridad de su lenguaje".<sup>35</sup> Acaudillaba a un grupo de poetas opuestos al sistema establecido y, por otra parte, *Tawq al-hamāma* nos lo muestra como un hombre proverbial por sus lances amorosos.<sup>36</sup>

Lo que concretamente se necesitaba a la sazón era una poe-

<sup>31</sup> "Abū 'Umar Aḥmad ibn Muḥammad ibn 'Abd Rabbīhi fue el mejor [poeta de la corte de 'Abd Allāh] y el más logrado en sus composiciones poéticas. Años antes, en los comienzos de su carrera, había compuesto poemas en honor del emir Muḥammad, padre del emir 'Abd Allāh. Dichos poemas fueron los primeros panegíricos que dedicó a un califa. Por esas fechas eran pocos los panegíricos que se escribían." Ibn Ḥayyān, *op. cit.*, p. 41. El volumen que Ibn Ḥayyān consagra en el *Muqtabis* al reinado de Muḥammad contiene un ejemplo de los primeros poemas de Ibn 'Abd Rabbīhi. (Comunicación personal del Dr. Maḥmūd 'Alī Makkī, que en breve publicará el manuscrito.)

<sup>32</sup> Véase Elías Terés, "Mu'min ibn Sa'īd", *Al-Andalus*, XXV (1960), pp. 455-467.

<sup>33</sup> Véase Régis Blachère, *Un poète arabe du IV<sup>e</sup> siècle de l'Hégire (X<sup>e</sup> siècle de J. C.): Abou t-Tayyib al-Motanabbi (Essai d'histoire littéraire)*, París, 1935, pp. 293-300.

<sup>34</sup> Ed. Maḥmūd 'Alī Makkī, Damasco, 1961.

<sup>35</sup> E. García Gómez, *Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por 'Iṣā ibn Aḥmad al-Rāzī (260-364 H. = 971/975 J. C.)*, Madrid, 1967, pp. 96.

<sup>36</sup> Ibn Ḥazm, *Tawq al-hamāma*, trad. española de E. García Gómez, Madrid, 1967, pp. 121-122.



sía política<sup>37</sup> capaz de defender al califato andalusí, primero contra el peligro abasí y luego contra el de los fatimíes, representando este último una amenaza mucho más grave para Córdoba. Ibn ʿAbd Rabbihi escribió poemas antiabasíes, en uno de los cuales expone las pretensiones de los omeyas a gobernar las tierras centrales del Islam:

[ʿAbd Allāh] gobierna el reino de las regiones occidentales, pero es el legítimo gobernante de las regiones de Oriente.<sup>38</sup>

Un poeta posterior, Ibn Šujays, expresa sentimientos anti-fatimíes en una oda (fecha en 364/970) compuesta en alabanza a Ḥakam II:

Todos los indicios anuncian que [Ḥakam] llevará sus estandartes hasta Bagdad, después de haberlos paseado por Medina.<sup>39</sup>

Ibn Darrāʾ al-Qaṣṭallī retoma el tema en una oda en que felicita a Almanzor por la destrucción de Santiago de Compostela (387/997):

Tu victoria cubrió la tierra de luz universal  
como el sol cuando difunde la luz del día sobre la tierra.  
De ahora en adelante dedícate a peregrinar con los musulmanes,  
ahora que has destruido el santuario de peregrinación de los cristianos,  
Pues Egipto y Cairuán se han ensanchado, mientras los ojos  
de al-Ḥiḡāz se fatigan esperando.<sup>40</sup>

Aunque este ambicioso objetivo político nunca se realizó, condujo a un nuevo tipo de poesía destinado a expresar el ideal de la autoridad califal y proclamar el principio unificador del Islam contra los enemigos internos y externos del Estado.

El panegírico cortesano se basaba en ciertas reglas, las mismas reglas que los hispanoárabes habían aprendido del Oriente. Ello, unido a la intención política de los poemas, produjo

<sup>37</sup> Véase E. García Gómez, "La poésie politique sous le califat de Cordoue", *Revue des études islamiques*, s. n. 1949, pp. 5-11.

<sup>38</sup> Ibn Ḥayyān, *op. cit.*, p. 44.

<sup>39</sup> E. García Gómez, *op. cit.*, p. 9.

<sup>40</sup> Ibn Darrāʾ al-Qaṣṭallī, *Diwān*, p. 463.

un tipo despersonalizado de poesía oficial y la subordinación del poeta al crítico. Específicamente, desde Ibn ʿAbd Rabbihi, el poeta se sintió llamado a medirse con patrones orientales. Hasta nosotros llegan las quejas sobre el abandono en que se tenía a los poetas de al-Andalus y sobre la pérdida de sus obras más importantes a causa del desprecio que les profesaban los filólogos de la región, quienes sólo perseguían el estudio de la poesía oriental. Paulatinamente empezó a tomar forma un orgullo nacional en la literatura hispanomusulmana.<sup>41</sup> El primero en desplegar el estandarte de la revuelta contra este estado de cosas fue Abū ʿAmir ibn Šuhayd (382/992-426/1053). Nació éste en el seno de una familia árabe aristocrática hacia las postrimerías del reinado de Almanzor, cuando los árabes habían dejado de tener una influencia predominante en los asuntos públicos, y creció bajo una sucesión de soberanos que lucharon por el poder durante las guerras civiles que acabaron echando por tierra el edificio político de los omeyas.<sup>42</sup> Formó parte de un grupo de jóvenes estetas cordobeses que intentaron crear una literatura andalusí que no se conformara con igualar a la de Oriente, sino que incluso la superara. Lejos habían quedado las inhibiciones de Ibn ʿAbd Rabbihi, como lo demuestra uno de los miembros del grupo, el famoso escritor Abū Muhammad ibn Ḥazm, quien exclamó en cierta ocasión:

¡Vete en mal hora, perla de la China!  
Me basta a mí con mi rubí de España.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Véase especialmente Abū-l-Walīd al-Ḥimyarī (n. 418/1026), *Kitāb al-Badīʿ fī waṣf al-rabīʿ*, ed. Henri Pérès, Rabat, 1940, p. 4: "Los poemas del Oriente han detenido nuestra atención por tan largo tiempo, que han dejado de atraernos y seducirnos con sus joyas. Por otra parte, podemos prescindir de ellos, pues se hace innecesario recurrir a ellos cuando los andalusíes poseen sorprendentes pasajes en prosa y poemas originales y bellos [...]. Los orientales, a pesar del cuidado con que han compuesto poesía y registrado su historia, auxiliados, además, por el largo período que llevan hablando la lengua árabe, no pueden encontrar en sus obras las comparaciones en la poesía descriptiva que puedo yo encontrar en las composiciones de los habitantes de mi país."

<sup>42</sup> Sobre Ibn Šuhayd, véase James T. Monroe, *Risālat at-Tawābiʿ wa-z-zawābiʿ* ('*The Treatise of Familiar Spirits and Demons*') by Abū ʿAmir ibn Shuhayd al-Ashjaʿī, al-Andalusī: Introduction, Translation and Notes, University of California Publications: Near Eastern Studies (en prensa).

<sup>43</sup> Ibn Ḥazm, *op. cit.*, cap. XX, p. 183.

Pero dicho grupo también era furiosamente clasista y aristocratizante. Si de superar al Oriente se trataba, lo haría de acuerdo con las propias reglas de éste. Aunque estaba al tanto de la poesía popular e incluso era capaz de componerla, Ibn Šuhayd la desdefiaba. No debe sorprendernos, entonces, el que no haya dejado *muwaššahāt*. Lo que se conserva de su producción comprende un *diwān* fragmentario,<sup>44</sup> amén de retazos de varias *risālas*. Su obra más famosa, con todo, es la *Risālat al-Tawābi<sup>o</sup> wa-l-zawābi<sup>o</sup>* ("Tratado de los espíritus familiares y demonios"),<sup>45</sup> compuesta aproximadamente entre los años 416/1025 y 418/1027, cuando el autor contaba algo más de treinta años. La obra está dirigida a Abū Bakr Yahya ibn Ḥazm (que no hay que confundir con Abū Muḥammad ibn Ḥazm, amigo íntimo del autor), oscuro visir y secretario en la corte de Sulaymān al-Musta<sup>o</sup>in (r. 403/1012-407/1016). Ciertas alusiones contenidas en la obra indican que Abū Bakr ibn Ḥazm difamó a Ibn Šuhayd acusándolo de plagio. La *Risāla* es, entonces, un intento de autodefensa dirigido a un crítico hostil. Trata de rescatar de la acusación el buen nombre del autor y de exponer la inferioridad y pedantería de los críticos. Para lograr su propósito, el escritor reexamina las bases de la crítica literaria, ofreciéndonos un singular ejemplo andalusí de la disciplina. El poeta encuentra a su genio inspirador, Zuhayr ibn Numayr, quien lo conducirá en un viaje por la tierra de los genios, donde ha de conversar con los espíritus familiares de los principales poetas y prosistas de Oriente, así como los de algunos maestros, críticos y pedantes de la Córdoba contemporánea, que aparecen caricaturizados bajo la forma de una manada de asnos y de un ganso con pretensiones literarias. La *Risāla* es, pues, un viaje al parnaso árabe medieval. Los fines que persigue son de índole literaria, a diferencia de la *Risālat al-Gufrān* de al-Ma<sup>o</sup>arrī (m. 448/1058), con la que a veces se la compara, pero que trata de problemas teológicos. Es aquélla, en cambio, un manifiesto literario envuelto en ropaje fantástico.

Ibn Šuhayd compuso también una *Risāla sobre la Poesía*, que abordaba aspectos más teóricos de la composición poética, dirigida a cierto Abū Bakr Iškimyāt, de la que subsisten varios

<sup>44</sup> 1ª ed. Charles Pellat, Beirut, 1957; 2ª Yacqūb Zakī (James Dickie), El Cairo, 1969.

<sup>45</sup> Ed. Butrus al-Bustānī, Beirut, 1951.

fragmentos largos.<sup>46</sup> Partiendo de estas dos *risālas* es posible intentar reconstruir en sus líneas generales el sistema filosófico de que se valió Ibn Šuhayd para elaborar su teoría de la composición literaria. El sistema se basa en la doctrina del *iʿyāz*, pues en él Dios y el Corán poseen el papel principal.<sup>47</sup> El Corán es el prototipo de toda perfección literaria; de él derivan la belleza y la elocuencia. La comunicación de esta belleza espiritual al poeta dotado se efectúa mediante la inspiración de la contrapartida sobrenatural de su alma humana, o sea, su genio personal, que, aunque es puramente espiritual, es enviado al mundo de la naturaleza para inspirar el alma del poeta dotado y reducir a orden, armonía y belleza las emociones conflictivas y las caóticas experiencias de la vida. En el mundo de la naturaleza existen dos categorías de hombres capaces de percibir esta belleza sublime: los poetas y los críticos. Los poetas son superiores a los críticos, pero no todos son iguales entre sí, pues algunos tienen oficio (*sināʿa*), otros talento (*ṭabʿ*) y los mejores poseen una y otra cualidad (*barāʿa*). Además, están ordenados jerárquicamente conforme al grado en que sus almas dominan a sus cuerpos. Cuanto más domina el alma al cuerpo, más libre es para percibir el mundo del espíritu y tanto mejor será el poeta. Ibn Šuhayd lo dice en los siguientes términos:

En lo que se refiere a la adquisición de la elocuencia, la memorización de muchas palabras raras no contribuye a ella y tampoco el dominio a cabalidad de las sutilezas gramaticales, sino más bien el talento, siempre que encuentre un contrapeso en los otros dos. El grado de talento que posee un hombre depende sólo de la naturaleza de la combinación de su alma con su cuerpo, pues aquel cuya alma controla al cuerpo en la esencia básica de su estructura es naturalmente talentoso y espiritual y pone de manifiesto las formas (*suwar*) del lenguaje y las ideas en sus aspectos más encantadores y en su ropaje más atrayente. En cuanto a aquel cuyo cuerpo controla su alma y domina a sus sentidos en la esencia básica de su estructura, es de índole tal, que aque-

<sup>46</sup> Véase Ibn Bassām, *op. cit.*, I, 1ª parte, pp. 195-210.

<sup>47</sup> A propósito de la crítica literaria árabe basada en la doctrina del *iʿyāz*, consúltese G. E. von Grunebaum, *A Tenth-Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism: The Sections on Poetry of al-Baqillānī's "Iʿyāz al-Qurʾān"*, Chicago, s. f.

llas formas que pone de manifiesto no logran alcanzar la primera línea en la perfección y el acabado, en el esplendor de su hermosura y organización. En cambio, aquel cuya alma controla al cuerpo es de tal naturaleza, que las formas bellas del lenguaje manan de él en hermoso orden y llenan el corazón de los hombres afectando su alma. Pero si quisieras encontrar la fuente de su belleza nunca la hallarías y si quisieras encontrar la base de su estructura, no lograrás descubrirla. De por sí es esto una rara maravilla, es decir, que la belleza se pueda componer partiendo de algo que no es intrínsecamente hermoso.<sup>48</sup>

Además, el mejor poeta es aquel capaz de improvisar cuando compone, pues en ese momento su alma está en contacto directo con el mundo del espíritu, se encuentra “poseída” por su genio. En el poeta actúan dos principios: la inteligencia (*‘aql*) y la educación (*adab*). La primera es la facultad del alma que lo llena de sustancias espirituales (*mawāddu rūhāniyya*), en tanto que la segunda sirve únicamente para conservar la herencia literaria del pasado. De este modo, aquélla es verdaderamente creadora, mientras que ésta es puramente conservadora. Tanto la inteligencia como la educación intervienen necesariamente en el oficio del poeta, pero el buen poeta se apoyará más en la inteligencia y, por consiguiente, su alma será predominantemente *intelectual*.

El segundo grupo lo forman los críticos. Son fundamentalmente inferiores a los poetas, ya que no crean, limitándose a custodiar la tradición. Únicamente disponen de educación; además, pueden deducir mediante la razón los principios de la gramática, en tanto que la memoria les ayuda a dominar la lexicografía, pero son incapaces de elevarse al nivel de la comunión directa con el mundo del espíritu, debido a su falta de inteligencia e inspiración. En el mejor de los casos, su contacto con el mundo espiritual es indirecto, a través de la acumulación de la herencia literaria y filológica del pasado. Así, los críticos son almas *racionales*, pero, como la razón humana es pasiva, sus poderes de razonamiento no pueden explicar la belleza esencial de un poema, mientras que las reglas gramaticales que formulan de nada sirven para enseñar el arte poética cuando el discípulo no está de antemano dotado de un alma noble e

<sup>48</sup> Ibn Bassām, *vol. cit.*, p. 197.

intelectual. La poesía, por ende, no puede adquirirse mediante la enseñanza; es producto de la inspiración, no de reglas.

En el peor de los casos, los críticos, así como los malos poetas, caen en una tercera categoría, la de los pedantes, y sus almas, seducidas por la envidia y las bajas pasiones, llegan a parecerse más a las de los animales que a las de los hombres. Así, pues, se convierten en almas *animales*. Esto sucede cuando en la combinación de cuerpo y alma, el cuerpo domina al alma. El cuerpo será entonces grosero y feo; el alma, vil y su producción literaria, mediocre.

Este sistema, que constituye la base filosófica de las dos *risālas*, con su teoría de la belleza como emanación divina, con su distinción entre espíritu y materia y su clasificación de las partes del alma en intelectual, racional y animal, es notoriamente neoplatónica. Se basa en gran parte en la llamada *Teología de Aristóteles*,<sup>49</sup> que se conocía en al-Andalus desde la época del califa y humanista Ḥakam II.<sup>50</sup> Así, por ejemplo, el pasaje de Ibn Šuhayd citado más arriba es comparable a los siguientes trozos extraídos de la *Teología*:

Si el alma puede rechazar los sentidos y las cosas sensibles transitorias y no se apega a ellas, dominará entonces al cuerpo con el mínimo esfuerzo, sin fatiga ni afanes, y se asimilará al alma universal y llegará a ser como ella en cuanto a conducta y dominio, sin que haya diferencia o variación entre ellas.<sup>51</sup>

Decimos que el hacedor es feo o hermoso o que se encuentra a medio camino. Si el hacedor es feo, no hará su opuesto, y si se encuentra entre lo hermoso y lo feo no es más probable que haga una de las dos cosas en lugar de la otra. Si es hermoso, su producto también lo será.<sup>52</sup>

De este modo, Ibn Šuhayd ha armonizado la metafísica neo-

<sup>49</sup> La *Teología* es una traducción al árabe de las tres últimas *Enéadas* de Plotino. Ed. F. Dieterici, *Die sogenannte Theologie des Aristoteles*, Leipzig, 1882. Trad. inglesa de Geoffrey Lewis, *Plotini Opera*, ed. P. Henry y H. R. Schwyzer, París y Bruselas, 1959, II.

<sup>50</sup> Véase George F. Hourani, "The Early Growth of the Secular Sciences in Andalusia", *Studia Islamica*, XXXII, 1970, p. 149.

<sup>51</sup> *Plotini Opera*, II, p. 251.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 379.

platónica con la doctrina islámica del *iʿyāz*, produciendo una nueva estética, para explicar así el problema de la belleza y el proceso creador en poesía. Al hacerlo, pasa por alto el complicado sistema retórico basado en la gramática, la lexicografía y las figuras estilísticas que habían desarrollado los críticos orientales anteriores y que Ibn ʿAbd Rabbihi había introducido a al-Andalus, pero que ya demostraba ser insuficiente para explicar la belleza esencial de la poesía. Ibn Šuhayd reacciona también contra los críticos de al-Andalus que se limitaban a juzgar la poesía según la mayor o menor fortuna con que imitaba a los maestros orientales. Ello lo lleva a declarar: “La excelente improvisación en poesía y prosa se debe tan sólo al principio de ser original (*muqtarāh*) siguiendo a la vez pautas fijas”.<sup>53</sup> Con esta afirmación aparentemente contradictoria, lo que en verdad hace es replicar a la generación anterior de imitadores de Bagdad. ¿Qué es, entonces, lo que Ibn Šuhayd entendía por originalidad? Para estudiar esta cuestión es menester pasar de sus teorías a la práctica.

En una sección de la *Risāla t al-Tawābiʿ wa z-zawābiʿ*, el poeta asiste a una reunión de críticos literarios que discuten sobre poesía.<sup>54</sup> La discusión gira en torno a la manera en que puede irse perfeccionando por poetas sucesivos un tema dado (*maʿnā*). Se propone un tema concreto: el del amante que se desliza suavemente en la oscuridad para visitar a su amada, con el mayor sigilo, a fin de evitar ser oído por los custodios de ella. Se cita un buen ejemplo de Imruʿ al-Qays, seguido de otro malo de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa. Los dos ejemplos están en metro *ṭawīl*, pero al segundo se lo juzga inferior, debido al torpe desplazamiento de una cesura y una metáfora poco poética. Por lo tanto, se aconseja al poeta que desee imitar a un predecesor el empleo de un metro diferente, citándose además dos nuevos ejemplos del mismo tema: uno de Ismaʿīl ibn Yasār en *sarīʿ* y otro de un genio llamado Fātik, es decir, el sobrenaturalmente inspirado poeta Ibn Šuhayd, en *mutaqārib*. El último ejemplo se considera el mejor porque el poeta ha vuelto a elaborar el tema con sus propias palabras, ajustando la idea a las exigencias de un metro y una rima de su propia elección, en lugar de hacerla entrar por fuerza y de manera servil dentro

<sup>53</sup> *Risālat al-Tawābiʿ wa-l-zawābiʿ*, ed. cit., p. 207.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 179-201.

del esquema prosódico de su predecesor. El poema va así:

- 1 *Wa-lammā tamalla'a min sukri-hi*  
*fa-nāma wa-nāmat 'uyūnu l-<sup>c</sup>asas*
- 2 *danawtu ilay-hi 'alā bu'di-hi*  
*dunuwwa rafīqin darā mā ltamas*
- 3 *adibbu ilay-hi dabība l-karā*  
*wa-asmū ilay-hi sumuwwa n-nafas*
- 4 *wa-bittu bi-hi laylati nā'iman*  
*ilā an tabassama tagru l-galas*
- 5 *uqabbilu min-hu bayāda t-ṭulā*  
*wa-aršufu min-hu sawāda l-la<sup>c</sup>as*<sup>55</sup>

- 1 Cuando lo colmó la embriaguez y se quedó dormido  
y durmieron los ojos de la ronda
- 2 Me acerqué a él a pesar de la distancia  
como el amigo que sabe lo que busca
- 3 deslizándome hacia él como el sueño  
levantándome hasta él como el suspiro,
- 4 y pasé la noche con él,  
hasta que sonrió la boca del fin de la noche,
- 5 mientras yo le besaba la blancura del cuello  
y libaba la intensa oscuridad de sus labios rojos.\*

En el poema, el ritmo rápido y ligero del metro *mutaqārib* y el abundante empleo de las oclusivas *d*, *b*, *t*, *k* (*adibbu ilay-hi dabība l-karā*), evocan el movimiento rápido de los pies del amante en su marcha hacia la amada,\*\* en tanto que el sonido prolongado y sibilante de la rima en *s*, unido a las líquidas *l*, *m*, *n* (*wa-lammā tamalla'a*, *fa-nāma wa-nāmat*) sugieren la modorra de los durmientes, así como lo secreto de la ocasión. Lo dicho es especialmente cierto del segundo hemistiquio del tercer verso (*wa-asmū ilay-hi sumuwwa n-nafas*). En el cuarto verso el amante llega a su lugar de destino, cosa que se sugiere mediante la irregularidad del metro que interrumpe la ligereza del ritmo.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 185.

\* Cf. la magistral versión de E. García Gómez (*Poemas arábigoandaluces*, Madrid, 1930, p. 72), que hemos tenido presente, como notará el lector, pero no hemos podido reproducir, por precisarse una traducción más literal. [T.]

\*\* El masculino del texto parece explicarse por la conversión usual en la poesía clásica árabe. [T.]



En el tratado sobre la poesía dirigido a al-Iškimiyyāt, Ibn Šuhayd demuestra tener conciencia de la aliteración y nos señala cómo la concibe:

Las consonantes poseen relaciones y afinidades que se manifiestan en las palabras, de manera que cuando una consonante se encuentra junto a otra relacionada con ella y una palabra afín se une a otra, la asociación es agradable y la proximidad resulta bella. Si se construyen las formas del lenguaje de acuerdo a este principio, la apariencia será hermosa y la experiencia será agradable.<sup>56</sup>

Es esto precisamente lo que logra Ibn Šuhayd en el poema mencionado más arriba, que ofrece una extraordinaria armonía entre estilo y sentido. El metro, la rima y la aliteración sirven para realzar el significado del poema y confieren frescura a un tema de lo contrario banal, transformándolo, en cambio, en una viñeta poética única, en una pequeña obra maestra diferente de todos los intentos anteriores.

Otra de las técnicas que emplea el poeta, y que no encuentra precedentes en la teoría literaria, por lo menos hasta donde he podido averiguar, se desprende del estudio de una notable elegía que compuso con ocasión del saqueo de Córdoba por los beréberes durante las guerras civiles.<sup>57</sup> En ella, exclama después de manifestar su dolor por el “campamento” abandonado de Córdoba:

‘*Ahdī bi-hā — wa -š-šamlu fī-hā ŷāmi‘un*  
*min ahli-hā — wa-l-‘ayšu fī-hā aqḍaru*

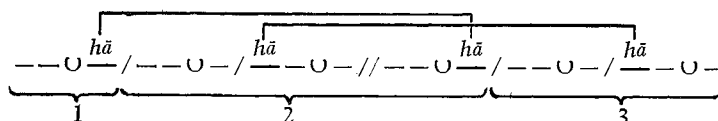
Recuerdo los tiempos que pasé en ella, —cuando su gente estaba unida— y la vida en ella era lozana.

El metro del poema es *kāmīl* y presenta tres veces el pie *mutfā‘ilun* (— — ◡ —) en cada hemistiquio. Las pausas sintácticas naturales no coinciden con la censura normal, de manera que el verso es en realidad tripartito y no binario. El primer pie (*‘ahdī bi-hā*), después del cual viene pausa en la estructura sintáctica, termina con el pronombre *-hā* (‘ella’, ‘su’, f.). El

<sup>56</sup> Ibn Bassām, *op. cit.*, vol. cit., p. 199.

<sup>57</sup> Ibn Šuhayd, *Dīwān*, ed. Charles Pellat, pp. 64-67.

segundo grupo de palabras se salta la cesura y llega a una pausa en el primer pie del segundo hemistiquio (*wa-š-šamlu fi-hā jāmi'un min ahli-hā*), que también termina con el pronombre *-hā*. El pronombre se repite en la primera sílaba del último pie en los dos hemistiquios, de modo que *-hā* resuena cuatro veces con perfecta simetría en un verso con más pausas de las normales en el verso binario. ¿Qué efecto produce esta técnica? A nuestro parecer, hace más lenta al oído la marcha normal del pensamiento, con el fin de comunicar el lirismo esencial del verso, mientras que la repetición de *-hā* produce el efecto de un quejumbroso lamento por el destino de Córdoba:



Esta técnica se extrema aún más en los tres últimos versos del poema, de modo que no puede considerársela involuntaria:

- 1 *Huznī 'alā sarawāti-hā wa-ruwāti-hā*  
*wa-tiqāti-hā wa-ḥumāti-hā yatakarraru*
- 2 *naḥsī 'alā ālā'i-hā wa-ṣafā'i-hā*  
*wa-bahā'i-hā wa-sanā'i-hā tataḥassaru*
- 3 *kabidī 'alā 'ulamā'i-hā ḥulamā'i-hā*  
*udabā'i-hā zurafā'i-hā tatafaṭṭaru*

- 1 Mi duelo se multiplica por sus generosos adalides, sus narradores de tradiciones, sus varones honestos, sus campeones;
- 2 mi alma suspira por su donaire, su vida feliz, su elegancia y su elevado rango;
- 3 mi corazón se desgarrar por sus sabios, sus prudentes hombres, sus literatos y sus varones de exquisito gusto.

Vemos que en este trozo no sólo se intensifica el empleo del pronombre *-hā*, sino que también en el segundo verso el uso de palabra del grupo sintáctico de forma *fa'ālā'i-hā*, con su sílaba acentuada inmediatamente seguida de *ḥamza*, produce el efecto de un sollozo ahogado. En este sentido se puede hablar de la originalidad de Ibn Šuhayd. En lugar de ser un

simple artesano de la poesía, se convierte en un verdadero artista. Resultado de este proceso es una frescura y sinceridad que anteriormente a veces habían estado ausentes de la poesía de al-Andalus. Va un poco más lejos que Ibn ʿAbd Rabbihi en lo que se refiere al hallazgo de modos nuevos y apropiados para expresar sus sentimientos personales. En otras palabras, no es fuerza que el poeta que se base en el virtuosismo sea poco original por haberse adherido a cánones artísticos rígidos. Partiendo de la oposición fundamental entre talento natural y dominio técnico del oficio poético, distinción teórica heredada del Oriente islámico y en última instancia del helenismo,<sup>58</sup> la Teoría y la práctica tanto de Ibn Šuhayd como de Ibn ʿAbd Rabbihi demuestran que el talento y el oficio no se excluyen. Si bien el primero, aprendiz como era del Oriente, tendía más al oficio, no estaba desprovisto de talento ni lo pasaba por alto, en tanto que el segundo, como si fuera un tardío Longino árabe,<sup>59</sup> aunque poeta de talento, ni siquiera en sus poemas más emotivos abandonó el oficio. Sin embargo, lo que sí consiguió fue expresar una emoción más directamente humana y personal en sus poemas, emoción que cuadraba a la próspera clase dirigente de las ciudades, que no encontraba ninguna salida a sus emociones en el panegírico político que había dominado tanto tiempo la escena. Ahora que se había encontrado una

<sup>58</sup> El estudio general más reciente de la crítica árabe oriental relativa a la poesía es el de Amjad Traboulsi, *La critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XI<sup>e</sup> siècle de J. C.)*, Damasco, 1955. Sobre al-Andalus, véase el exhaustivo libro de Muhammad Ridwān al-Dāyah, *Ta' rīj al-naqd al-adabī fī l-Andalus* ("Historia de la crítica literaria en al-Andalus"), Beirut, 1968. G. M. A. Grube ha estudiado el conflicto entre talento (*natura*) y oficio (*ars*) en la teoría literaria griega y romana en *The Greek and Roman Critics*, Toronto, 1965. Los trabajos más recientes sobre la relación entre la teoría crítica de los griegos y la de los árabes han sido comentados en la obra de Wolfhart Heinrichs, *Arabische Dichtung und Griechische Poetik: Hāzīm al-Qartājanmīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe Aristotelischen Begriffe*, Beiruter Texte und Studien, VIII, Beirut, 1969 (Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft).

<sup>59</sup> No se tienen noticias de que los árabes hayan conocido a Longino, pero resulta curioso señalar, sin embargo, que la crítica literaria de corte neoplatónico, en oposición a la tradición aristotélica, y en especial al desarrollo a que sometió a esta última la Segunda Sofística, llevó tanto en árabe como en griego a dar primacía al talento natural sobre el oficio. Sobre las tendencias neoplatónicas de Longino, véase su obra *De lo Sublime*, trad. ingl. D. A. Russell, Oxford, 1965.

nota personal adecuada, iba a ser posible que la poesía amorosa volviera a florecer en al-Andalus, cosa que sucedió merced a un poeta de primera categoría: Ibn Zaydūn (393/1003-463/1071).<sup>60</sup>

Si Ibn Šuhayd carga las tintas sobre la originalidad (*iqtirāh*), relegando a segundo plano el oficio, Ibn Zaydūn, de la misma época aunque más joven, se refiere a su poesía amorosa como si se tratara de una especie de *iqtirāh* inspirado por la imagen de su amada, la princesa Wallāda:

*Ilay-ki — min al-anāmi — gadā rtiyāhī*  
*wa-anti — ʿalā z-zamāni — madā qtirāhī*

Hacia tí, entre todas las criaturas viajó mi regocijo en la alborada, y tú, a pesar del tiempo, eres la meta de mi *originalidad*.<sup>61</sup>

Este verso puede servir de introducción a las complejas doctrinas filosóficas aplicadas de manera muy innovadora por Ibn Zaydūn en su poesía, la cual exhibe una combinación perfecta de amor espiritual y físico. El fundamento filosófico de sus ideas puede rastrearse dentro del Islam por lo menos hasta los Ijwān al-Šafā' ("Hermanos de la Pureza"), cuyo tratado "Sobre la naturaleza del amor", contenido en las *Rasā'il*, se basa en el neoplatonismo.<sup>62</sup> El tratado mantiene la distinción de raigambre griega entre *éros* (*ʿišq*), *philia* (*mahabbat al-nufūs*) y *agāpe* (*al-maraḍ al-ilāhī*),<sup>63</sup> y declara que el amor es un fenómeno "profundamente arraigado en el alma de los hombres".<sup>64</sup> Además, el alma aparece dividida en: 1) vegetativa-apetitiva, sede

<sup>60</sup> El único estudio completo sobre Ibn Zaydūn en lengua europea sigue siendo el de Auguste Cour, *Un poète arabe d'Andalousie: Ibn Zaydūn*, Constantina, 1920.

<sup>61</sup> Ibn Zaydūn, *Dīwān wa-Rasā'il*, ed. ʿAlī ʿAbd al-ʿAzīm, El Cairo, 1957, p. 148.

<sup>62</sup> *Rasā'il Ijwān al-Safā'*, Beirut, 1957, III, pp. 269-286. La obra fue compuesta antes del año 1000 y es posible que la haya introducido a al-Andalus Maslama al-Maḡrībī (m. 394/1004?). En todo caso, se la conocía en al-Andalus en tiempos de Ibn Zaydūn. Véase Emilio García Gómez, "Alusiones a los 'Ijwān al-Safā'" en la poesía arábigoandaluza", *Al-Andalus*, IV (1939), pp. 462-465.

<sup>63</sup> "Ahora queremos mencionar en este trabajo la naturaleza del amor pasional (*ʿišq*), del amor espiritual (*mahabbat al-nufūs*) y de la enfermedad divina (*al-maraḍ al-ilāhī*)". *Rasā'il*, vol. cit., p. 269.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 270.

del amor físico; 2) animal-emotiva, sede de la ambición y el amor al poder; y 3) racional, que produce el amor a la virtud y a Dios.<sup>65</sup> Lo peculiarmente platónico de este enfoque, que lo hace a la vez muy medieval, consiste en que al intentar reconciliar el fenómeno natural del amor humano con los preceptos morales de la religión, enseña que algunas formas del amor son buenas en tanto que otras son malas. Los *Ijwān al-Šafā'* rechazan en definitiva toda especie de amor que no sea el amor a Dios, que corresponde al alma racional, por considerarlo indigno de los hombres superiores, quienes, por ende, deberían suprimir por completo el amor físico, pudiéndose considerar bueno sólo el "amor puro" del alma racional.<sup>66</sup>

Pero en el *Tratado sobre el Amor* de Avicena (Ibn Sīna, 370/980-428/1037) se adopta una nueva actitud que deriva de Aristóteles y que postula una colaboración armoniosa entre las diferentes facultades del alma ordenadas jerárquicamente.<sup>67</sup> Avicena distingue: 1) El amor físico, que se funda en el alma animal. 2) El amor mixto, que se funda tanto en el alma animal como en el alma racional. 3) El amor puro y espiritual que se funda únicamente en el alma racional. La primera de estas tres clases de amor es censurable en el hombre, mientras que la segunda y la tercera son buenas. La innovación que ofrece esta postura reside en que el amor físico se considera bueno si se halla ennoblecido por su asociación y armoniosa colaboración con el puro amor del alma racional.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>66</sup> "Sabed que las almas defectuosas no colman sus aspiraciones, al amar sólo los adornos de esta vida mundana y al desear únicamente permanecer en ella, pues no conocen ni pueden imaginarse ninguna otra vida. En cuanto al alma noble y disciplinada, esquivo los deseos mundanos; es más, se abstiene de ellos, queriendo y deseando en su lugar sólo el mundo espiritual, intentando encontrar entre los ángeles a los miembros de sus propias especies y formas, deseando ascender al reino de los cielos y atravesar el vasto espacio de las esferas celestes." *Ibid.*, pp. 284-285.

<sup>67</sup> Véase Emil L. Fackenheim, "A Treatise on Love by Ibn Sīna", *Medieval Studies*, VII, 1945, pp. 208-228.

<sup>68</sup> "Siempre que alguna de las facultades del alma se une a otra de rango superior, entra en una íntima relación con ella y esta alianza con excelencia tal dará como resultado el aumento en nobleza y ornamento de la facultad inferior", *ibid.*, p. 218. "Muchas de las actividades, impresiones y reacciones humanas pertenecen al alma animal por sí sola, como la percepción sensorial, la imaginación, las relaciones sexuales y el espíritu de agresión y de guerra. Sin embargo, como el alma animal del hombre

Aunque prácticamente contemporáneo de Avicena, el hispanoárabe Ibn Ḥazm (384/994-455/1063) parece no haber sido capaz de reconciliar lo espiritual con lo físico en la teoría sobre el amor que esboza en el *Tawq al-ḥamāma*, o, por lo menos, ésta es la impresión superficial que produce. Sustenta la posición platónica de que el amor “consiste en la unión entre partes de almas que, en este mundo creado, andan divididas”.<sup>69</sup> Pero después de dedicar casi un libro entero a su investigación filosófica sobre el fenómeno natural del amor humano, el cual aprueba, en los dos últimos capítulos, titulados respectivamente “Sobre la fealdad del pecado”<sup>70</sup> y “Sobre la excelencia de la castidad”,<sup>71</sup> adopta la actitud religiosa y moral de rechazar el amor humano, es decir, parece retornar a las doctrinas neoplatónicas que anteriormente abrazaran los Ijwān al-Šafā'. Pero en este caso, ¿se trata de un rechazo total, o, como Andreas Capellanus en Occidente, ve en el problema una antinomia entre filosofía y religión?<sup>72</sup> En un poema clave que viene en el

adquiere cierta excelencia debido a la proximidad del alma racional, ejecuta tales funciones de una manera más noble y refinada”, *ibid.*, p. 219. “Está en la naturaleza de los seres dotados de razón desear las formas hermosas, y esto ha de considerarse refinamiento y nobleza, siempre que se den ciertas condiciones. Esta disposición es específica de la sola facultad animal o se deriva de la asociación [de las facultades racional y animal]. Pero si es específica únicamente de la facultad animal, los sabios no la consideran signo de refinamiento y nobleza. Pues es una verdad irrecusable el que cuando el hombre expresa sus deseos animales de manera animal, se ve enredado en el vicio y su alma resulta perjudicada. Por otra parte, [este tipo de amor] tampoco es específico sólo del alma racional, pues sus empeños requieren los universales eternos e inteligibles y no los particulares sensibles y perecederos. Este [tipo de amor], entonces, es consecuencia de la alianza entre ambos. Lo mismo resulta obvio también desde otro ángulo: si un hombre ama una forma hermosa con deseo animal, merece reprobación y hasta condena y que se le acuse de haber pecado, como, por ejemplo, los que cometen adulterio contra natura y en general la gente que va por mal camino. Pero cuando ama a una forma agradable con consideración intelectual, de la manera que hemos explicado, entonces ha de verse en ello una aproximación a la nobleza y un aumento de bondad”, *ibid.*, pp. 220-221.

<sup>69</sup> Ibn Ḥazm, *Tawq*, trad. cit., p. 97.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 267-291.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 293-305.

<sup>72</sup> Andreas Capellanus escribió el *De arte honeste amandi* entre 1174 y 1186. Se divide en tres libros, de los cuales los dos primeros propugnan el amor en tanto fenómeno natural, pero el tercero lo rechaza desde el

*Tawq*, Ibn Ḥazm describe a su amada en estos sorprendentes términos:

¿Eres del mundo de los ángeles o eres mortal? Explicámelo, pues mi incapacidad [de aprehender la verdad] ha hecho mofa de mi entendimiento.

Veo una forma humana, pero si aplico mi mente, veo que la forma es [en realidad] celestial.

Alabado sea Aquél que ordenó su creación de tal manera que tú fueras la [única] luz hermosa y natural [en ella].

No me cabe ninguna duda de que tú eres ese espíritu (*rūḥ*) que ha dirigido hacia nosotros una afinidad que une a las almas en íntima relación.

Si no fuera porque nuestros ojos contemplan [tu] esencia sólo podríamos declarar que tú eres el Sublime y Esencial Intelecto (*al-ʿaql al-rafiʿ alḥaqīqī*).<sup>73</sup>

Esta terminología filosófica es algo completamente distinto de la adoración que demostraban por sus amadas los ante-

punto de vista moral y religioso. La obra fue condenada por Esteban Tempier, Obispo de París, en 1277, alegando que predicaba la doctrina de la "doble verdad" que sustentaban los averroístas latinos. Véase A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, Nueva York, 1947.

<sup>73</sup> Compárese con la versión diferente que da García Gómez, trad. cit., p. 102. La imagen *isrāqī* de la luz como símbolo del Intelecto Universal se encuentra también en los *Ijwān al-Safā'*: "Sabed que las bellezas, virtudes y bendiciones derivan de la generosidad de Dios y del brillo de la luz sobre el Intelecto Universal y que desde el Intelecto Universal brilla sobre el Alma Universal y del Alma Universal sobre la materia. Esta última es la forma que despliegan las almas individuales en el mundo físico sobre la superficie de los cuerpos y objetos que se encuentran dentro del recinto de las esferas celestes y que terminan en el mismísimo centro de la tierra.

"Sabed además que la trayectoria descrita por estas luces y bellezas desde la primera a la última es como la trayectoria descrita por la luz física en una noche iluminada por la luna llena. Viaja de la sustancia de la luna a la atmósfera, mientras que la luz que llega a la luna viene del sol, la luz brilla sobre el sol y las estrellas se derivan de la iluminación del Alma Universal, la luz sobre el Alma Universal se deriva del Intelecto Universal y la luz sobre el Intelecto Universal se deriva de la bendición e iluminación del Creador. Como ha dicho Dios —exaltado sea— 'Dios es la luz de la tierra y de los cielos'", *Rasā'il*, vol. cit., pp. 285-286.

riores poetas hispanoárabes del amor *ʿūdri* e *ibāhi*, quienes siempre hablan de la amada en términos humanos, mientras que aquí se la ha identificado con el Intelecto Universal del sistema neoplatónico, al que los filósofos islámicos representaban como ángel. Con esto se quiere decir que el amor espiritual hacia la mujer ennoblece al amante conduciéndolo a través de las diferentes esferas del universo ptolemaico para alcanzar la contemplación final de la Esencia Divina. Según Henry Corbin, Avicena esboza un sistema semejante aunque aristotélico:

Esta figura [el Intelecto Activo] aparece en la forma dominante de un símbolo central, que se revela a la visión mental del hombre bajo la forma complementaria femenina que hace de su ser una entidad total [...]. La unión entre el intelecto posible del alma humana y el intelecto activo como *Dator formarum*, Ángel del Conocimiento, o *Sapientia-Sophia* se visualiza y experimenta como unión amorosa.<sup>74</sup>

Por lo tanto, para Ibn Ḥazm, así como para Avicena, el amor humano, en sus manifestaciones más puras, es decir, el amor físico dirigido y dominado por el alma racional, parece considerarse bueno y sólo incurre en su desaprobación cuando falta el elemento espiritual en el amor físico.

Bajo esta luz, la poesía de Ibn Zaydūn deja ver un conte-

<sup>74</sup> Henri Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Teherán, 1952, II, p. 309. En su *Kitāb al-Ajlāq wa-l-siyar* Ibn Ḥazm reconoce la importancia del amor físico aun cuando ve en él una manifestación imperfecta del orden divino: "El límite extremo que el amante puede desear del amado es disfrutar de las relaciones sexuales con él cada vez que lo desee [...]. Todo esto que hemos mencionado es únicamente resultado del deseo. Cuando por cierta razón se suprime el deseo por algún objeto, el alma tiende a otro objeto de su deseo [...]. El hombre que es afortunado en el amor es aquel que ama a un ser que puede manejar bajo llave y con quien puede unirse sin sufrir el castigo de Dios ni la reprobación de los hombres [...]. Para que el amor pueda florecer, los amantes no deben aburrirse, pues el aburrimiento es una emoción que engendra el disgusto. El amor es perfecto cuando el Destino se olvida de los amantes, mientras disfrutan el uno del otro. ¿Pero dónde puede suceder algo semejante si no es en el paraíso? Sólo allí puede el amor disfrutar de protección segura, pues aquél es la sede de la estabilidad eterna. Fuera de él, en este mundo, la emoción [del amor] carece de todo resguardo contra la desgracia. [...] *Ibid.*, ed. y traducción francesa de Nada Tomiche, Beirut, 1961, pp. 57, 61 y 62.



nido filosófico esencial completamente distinto de lo que encontramos en la poesía anterior hispanoárabe de tipo *ʿudrī* o *gazzal*.<sup>75</sup> En uno de sus poemas declara Ibn Ḥazm:

*Wa-amḥaḍtu-ki n-muṣ ḥa ṣ-ṣariḥa wa-fi l-ḥaṣā  
li-wuddi-ki naqṣun zāhirun wa-kitābu*<sup>76</sup>

Te tengo un amor *puro* y *sincero*, y en [mi] corazón  
hay un retrato manifiesto y una inscripción  
[que declara] mi amor por ti.

Esto de amor “puro” es un tecnicismo filosófico que suele encontrarse en la obra maestra de Ibn Zaydūn, la *Nūniyya*.<sup>77</sup>

*Id yānibu l-ʿayṣi ṭalqun min taʿallufi-nā  
wa-marbaʿu l-lahwi ṣāfin min taṣāfinā*

<sup>75</sup> Cf., por ejemplo, este poema con uno del poeta *ʿudrī* Ibn Farāy de Jaén (mediados del siglo décimo): “Oh aquella que estubo dispuesta a la unión, pero yo / me mantuve lejos, no queriendo obedecer al demonio. / Vino de noche, en una noche que la oscuridad nocturna velaba / y ella, a su vez, estaba cubierta por el velo; / No hubo mirada que no contuviera / el deseo de incitar a la tentación en el corazón de los hombres: / Pero la medida dominó los canales de mi ansia, / y me abstuve, siguiendo mi castidad innata: / Y pasé la noche junto a ella, como un pequeño camello que, sediento, / la ablactación del bozal aleja de amantarse: / Así también, para uno como yo nada puede haber / en un jardín de flores sino mirar y oler su perfume; / No soy como el ganado carente de sentimientos, / que usa los jardines floridos como simples pastizales”. A. R. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry*, Baltimore, 1946, p. 44. Este poema pertenece a un estudio anterior del desarrollo de la poesía hispanoárabe. En esencia es un rechazo ascético del amor físico y se basa en enseñanzas religiosas. De este modo, su móvil principal es la reacción moral y negativa al amor físico, siendo incapaz de aceptarlo de manera positiva, pues no puede conciliar lo físico con lo espiritual. Como consecuencia de ello, está ausente en él la actitud positiva que hallamos en Ibn Ḥazm; tampoco revela conocer la filosofía que conocía este último, ni en lo que se refiere a su vocabulario ni en las ideas.

<sup>76</sup> Ibn Ḥazm, *Ṭawq al-ḥamāma*, ed. Ibrāhīm al-Abyārī, El Cairo, 1959, p. 1.

<sup>77</sup> Ibn Zaydūn, *op. cit.*, pp. 141-148, v. 15. Cf. (v. 20): “Ya sāriya l-barqi gadi l-qasra wa-sqi bi-hi / man kāna sirfa l-hawā wa-l-wuddi yasqinā. / Oh rayo de nocturno viaje, ve a palacio por la mañana / y en él da de beber a alguien que nos dio de beber / la pura [bebida] del afecto y del amor”. También: “Kāna t-tayārī bi mahdi l-wuddi min zamanin / maydāna unsin yaraynā fi-hi atlāqā. Hace tiempo que nuestra competición en los sentimientos más puros de la amistad era como un campo de carreras en el cual cada uno corría a rienda suelta”. (*Diwān*, p. 140). (Trad. y corrección del texto árabe: M. Makki.)

Cuando el lado de la vida rebosaba dicha por nuestra amistad y la residencia primaveral del júbilo se mantenía *pura* por nuestra *pureza* mutua [de amor] . . .

Un importante poema de Ibn Zaydūn sobre “El alma y el cuerpo” dice:

*Lamma ttaṣalti ttiṣāla l-jilbi bi-l-kabidi*  
*tumma mtazaḡti mtizāḡa r-rūḡi bi-l-ḡasadi*<sup>78</sup>

Cuando estabas unida a mí como el corazón a las entretelas,  
entonces te fundiste conmigo como el alma con el cuerpo . . .

El fondo científico del pasaje aparece explicado por los Ijwān al-Safā', cuyas *Rasā'il* eran ya conocidas por esta época en al-Andalus:

Cuando uno de los amantes respira en el rostro del otro, una porción de su espíritu emerge y se confunde con las partículas de aire. Cuando uno de ellos inhala un poco de ese aire, entran por las ventanas de la nariz partículas del espíritu [del otro] junto con el aire inhalado, y una parte de él llega a la porción delantera del cerebro, entrando en él como la luz en un objeto de cristal, mientras cada uno de los amantes se siente transportado al respirarlo. Algunas partículas del aire inhalado llegan también a los pulmones a través de la garganta y de los pulmones viajan al corazón, de donde el latir de las arterias las lleva a todo el cuerpo. En él se mezclan con la sangre, la carne y sustancias similares del cuerpo. Entonces [el espíritu] salió del cuerpo de uno de los amantes se solidifica en el cuerpo del otro.<sup>79</sup>

Por otra parte, Ibn Zaydūn armoniza la oposición entre lo espiritual y lo físico, entre el alma y el cuerpo, pues en la Nūniyya (v. 6) declara:

*Fa-nḡalla mā kāna maḡqūdan bi-anfusi-nā*  
*wa-nbatta mā kāna maḡṣūlan bi-ayḡi-nā*  
Así se desató lo que nuestras almas habían atado  
y se cortó lo que nuestras manos habían unido.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>79</sup> *Rasā'il Ijwān al-Safā'*, vol. cit., pp. 274-275.

Es decir, dentro de dos hemistiquios perfectamente paralelos desde el punto de vista de la retórica, tanto las almas de los amantes como sus manos se presentan colaborando armoniosamente en la experiencia del amor. De manera análoga, Ibn Ḥazm ha presentado a la amada como una *donna angelicata* cuyo deber consistía en conducirlo a las regiones celestiales. Lo mismo expresa a veces en vigorosa terminología religiosa la Nūniyya, donde el amor lleva al paraíso en tanto que la separación condena al infierno (v. 35):

*Yā ṣannata l-juldi ubdilnā bi-sidrati-hā  
wa-l-kawtari lʿadbi zaqqūman wa-gislīnā*

Oh Jardín del Paraíso a cambio de cuya bebida de loto y de las aguas del río *Kawtar* de dulce sabor nos ha sido dado el fruto del árbol *Zaqqūm* y el sudor que mana de los cuerpos de los condenados.

A veces se expresa el amor en el lenguaje de la religión (v. 9):

*Lam naʿtaqid baʿda-kum illā l-wafāʾa la-kum  
raʿyan wa-lam nataqallad gayra-hu dīnā*

No hemos tenido otro credo desde que nos dejasteis que el ser fieles a vos y fuera de esto no hemos abrazado religión alguna.

Si el amor por Wallāda es una religión, ella por su parte, es un símbolo de la divinidad (v. 34):

*Idā nfaradti wa-mā šūrikti fi šifatin  
fa-ḥasbu-nā l-waṣfu idāḥan wa-tabyīnā*

Porque no tienes igual ni posees asociado alguno en ningún atributo, una [simple] descripción [tuya] nos basta para aclarar y distinguir [la cuestión].

De la mencionada armonización de lo real con lo ideal, de lo físico con lo espiritual, de la tradición de la poesía de amor humano con los conceptos filosóficos, se desprende que tanto lo humano como lo divino están presentes en la amada. Ello coincide con la peculiar manera en que el poeta combina la retórica y la temática convencionales con sus propias innovaciones, pues observamos que aunque Ibn Zaydūn respeta a cada paso la tradición clásica desarrollada por los críticos que le precedieron, nunca deja de adornarla de manera significativa.

Lo que la Nūniyya perseguía era convencer a Wallāda de que correspondiera al afecto que le profesaba el poeta después de haber roto ella con él. Aun cuando su amor ya no era recíproco, Ibn Zaydūn se sirve de ciertas técnicas para insinuarle que todavía lo era, intentando provocar así nuevamente su amor hacia él. El primer verso dice:

*Aḍḥa t-tanā'i badīlan min tadānī-nā*  
*wa-nāba ʿan ṭibi luqyā-nā taṣāfi-nā*

La mañana de nuestra separación ha remplazado nuestra proximidad y nuestro distanciamiento ha sustituido la dulzura de nuestra cercanía.

Aunque el verso resulta muy ornamentado desde el punto de vista de la retórica, la función específica de la sílaba *-nā* ('nos', '-mos', 'nuestr [-a(s), -o(s)]) que sirve de rima, revela que su empleo obedece a dos razones: por una parte, es el plural mayestático que convencionalmente emplean los autores de poemas amorosos para referirse a sí mismos. De este modo, la expresión "nuestra separación" quiere decir "mi separación respecto de ti". Pero por otra parte, el pronombre *-nā*, así como el empleo abundante de la sexta forma recíproca del verbo árabe, da a entender que el sentimiento de separación es mutuo, que incluye a Wallāda. De manera que se podría traducir "tu separación y la mía el uno respecto del otro". El pronombre *-nā* adquiere aquí una función especializada y subjetiva difícil de explicar desde un punto de vista lógico, pues incluye la noción contrapuesta de *-kum* ('os', 'vuestr[-a(s), -o(s)])'. No se limita a comunicar un hecho, sino que también expresa un sentimiento. Lo intencional del efecto queda demostrado porque la sílaba de la rima, *-nā*, aparece cinco veces en el primer verso (siempre en posición acentuada), ya como pronombre, ya como raíz verbal, y diecinueve veces en los primeros siete versos. De este modo se subraya la reciprocidad, tema principal del poema.

Esta técnica es en esencia semejante a la que empleaba Ibn Šuhayd, quien, como hemos visto, también ha roto la estructura binaria tradicional del verso clásico. Por lo menos la mitad de los versos de la Nūniyya es tripartita y a menudo se los fragmenta aún más, de modo que se puede observar una tensión entre la forma tradicional y su aplicación a un tema específico. El poeta no sólo danza en sus cadenas, sino que las fuerza casi

hasta el punto de ruptura. Si bien el primer verso es perfectamente binario, el segundo está dividido en cuatro segmentos:

*Alā — wa-qaḍ ḥāna ṣubḥu l-bayni — ṣabbaha-nā*  
*ḥaynun — fa-qāma bi-nā li-l-ḥayni dāʿi-nā*  
 ¡Ay! — cuando clareó la mañana de la separación —  
 una muerte nos saludó al amanecer — y el que nos  
 anunciaba la muerte nos conmovió con la muerte.

Las tres rupturas que ofrece el verso hacen más lento el curso de las ideas, a fin de comunicar con mayor presteza al oyente la emoción expresada y el efecto queda realizado con la posición que ocupa la palabra *ḥayn* ('muerte') en una cesura fuera de lugar, es decir, en posición acentuada.

La convención literaria solía exigir al poeta que se dirigiera a su amada con la forma del plural de cortesía *-kum*, en correspondencia al empleo de *-nā*. La Nūniyya respeta la convención hasta el verso número 33, donde la emoción personal la desborda y el poeta empieza a usar la forma singular y familiar *-ki* ('te', 'tu, tuy [-a(s), -o(s)]', f.):

*Lasna nusammī-ki iṣlālan wa-takrimatan*  
*wa-qaḍru-ki l-muʿtālī ʿan dāka yugnī-nā*  
 No te nombramos [en nuestro poema] por respeto y en  
 honor [a ti], además, tu elevada posición lo hace innecesario.

También en este verso el tema se trata de manera poco convencional. La mayoría de los temas que trae la Nūniyya están relacionados con los que Ibn Dāwūd al-Iṣfahānī (m. 294/909) había codificado en su *Kitāb al-Zahra*, y éste que examinamos aparece en Ibn Dāwūd como "el camino de la paciencia es largo y es duro ocultar el secreto.<sup>80</sup> Pero en el verso de Ibn Zaydūn el primer hemistiquio proclama la tradición del secreto en el amor ("no te nombramos"), mientras que en el segundo hemistiquio irrumpe la vida, pues el poeta da a entender que su amor era cosa conocida a causa de la elevada posición de Wallāda. Tampoco debe olvidarse que Ibn Zaydūn fue encarcelado por el escándalo público que produjo en Córdoba cuando envió a su rival Ibn ʿAbdūs una *risala* satírica llena de injurias

<sup>80</sup> *Kitāb al-Zahra*, I, ed. A. R. Nykl e Ibrāhīm Ṭūqān, Chicago, 1932, pp. 307-313.

y firmada con el nombre de Wallāda.<sup>81</sup> En este verso volvemos a encontrarnos entonces con la convención y la vida real expresadas ambas por medio del pronombre familiar *-ki*. En lo que sigue, la Nūniyya continúa empleando exclusivamente el pronombre íntimo, exhibiendo de este modo dos cualidades o niveles de significado. Por una parte, respeta las reglas y temas clásicos, en tanto que por otra se las ingenia para expresar mediante ellos una emoción sincera; en cuanto al oficio, es muy depurado y, sin embargo, está lleno de inspiración y creatividad personal.

Tampoco es producto de la pura casualidad el que en la Nūniyya la figura retórica más usada sea el *ṭibāq* o antítesis verbal, puesto que uno de los fines principales del poema es poner de relieve el abismo que media entre un pasado de dicha y la congoja actual (v. 14):

*Ḥālat li-faqdi-kumū ayyāmu-nā — fa-gadat  
sūdan — wa-kānat bi-kum biḡan layālī-nā*  
Nuestros días se han transformado con vuestra ausencia —  
pues han amanecido *negros* — mientras que con vos  
nuestras noches eran *blancas*.

En este verso, que quizá sea el más memorable de toda la lírica hispanoárabe, el cuádruple *ṭibāq* (*día-noche, presencia-ausencia, blanco-negro, nos-vos*) queda realzado por el hecho de que se vuelve a subrayar la palabra *sūdan* ('negros') mediante la técnica de la cesura fuera de lugar en una estructura tripartita.

Si nos fijamos en el metro, *basīṭ*, advertiremos que, aunque regular, pues admite sólo las variaciones permitidas, el efecto rítmico es sumamente irregular, ya que el fluir de los versos se interrumpe por el constante desplazamiento de las cesuras y las pausas internas entre grupos de palabras. Otro tanto puede decirse del vocabulario, que en términos generales es correcto desde la perspectiva del árabe clásico y evita casi siempre los coloquialismos. Sin embargo, en un momento de intensa emoción aparece una expresión andalusí, con lo que el tono se vuelve íntimo y casi conversacional (v. 47):

<sup>81</sup> Tenía por título *Risālat al-Hazliyya* ("Tratado de burlas"). Ibn Zaydūn, *op. cit.*, pp. 634-679. Ed. y trad. francesa, A. Cour, *op. cit.*, pp. 35-49.

*Wa-law šabā nahwa-nā min ʿulwi maṭlaʿi-hi*  
*badru d-duṣṣā lam yakum — ḥašā-ki — yuṣḥi-nā*

Aunque la luna llena [alumbrando] la oscuridad se inclinara hacia nosotros desde la altura de su trayectoria, no nos excitaría (con tu perdón).

La luna llena es aquí símbolo de una nueva amada imaginaria que el poeta podría tomar como sustituto de Wallāda. Dozy registra la expresión *ḥašā-ki* ('con tu perdón') como empleo magrebí y posclásico.<sup>82</sup>

Para concluir, permítasenos decir que en la poesía de Ibn Zaydūn la tradición se combina de manera feliz con la innovación para darle un toque personal e íntimo. Al aplicar las doctrinas filosóficas a la poesía amorosa tradicional, al expresar el amor humano en el lenguaje del amor divino, llegó a ser el primer poeta conocido del amor cortés en al-Andalus. Al trascender la teoría crítica y al aplicar sus propias técnicas, sobre las cuales los manuales de retórica bien poco tenían que decir, logró crear una poesía viva que aún hoy merece nuestra atención. En un siglo, la poesía hispanoárabe había llegado muy lejos, desde su período de aprendizaje con Ibn ʿAbd Rabbihī pasando por su rebelión contra el Oriente con Ibn Ṣuhayd, hasta el surgimiento de su primer poeta de alta categoría, Ibn Zaydūn. A lo largo de este desarrollo, siguió siendo en el fondo auténticamente árabe y medieval, sin romper nunca por completo con la tradición, pero tampoco quedándose estacionaria. Sus poetas respetaron siempre las reglas, pero siempre llevaron la delantera a los críticos.

*Traducción de RUBÉN CHUAQUI*

<sup>82</sup> Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 2ª ed., Leiden y Paris, 1927, I, p. 293, col. 1: "Se dice *ḥāšā-ka* ('con perdón de usted'), cuando uno se siente obligado a hablar de sangre, de inmundicias, de un alcahuete, de una alcahueta, de una prostituta, de un traidor, de un judío, etc. [...] 'también cuando se habla de una mujer y de todo lo que le concierne, como si estuviera por debajo de la dignidad del hombre' ". A continuación registra la expresión argelina "yo estaba ausente y fue mi mujer (con perdón de usted) quien los recibió".