

TSAMPIKA PARASKEVA

IMAGEN DE LAS CANTORAS
EN EL MUNDO ÁRABE MEDIEVAL
A TRAVÉS DE LAS PÁGINAS DEL
KITĀB AL-AGĀNĪ

Tesis doctoral

Directora: Dra. Celia del Moral Molina

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Tsampika Paraskeva

ISBN: 978-84-9125-275-7

URI: <http://hdl.handle.net/10481/41156>

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| SUMARIO..... | 3 |
| AGRADECIMIENTOS..... | 5 |
| PRESENTACIÓN..... | 9 |
| FUENTES, ESTUDIOS DE RELEVANCIA Y METODOLOGÍA..... | 11 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 27 |
| 1.1. Marco histórico, geográfico y social..... | 29 |
| 1.1.1. Breve anotación sobre la condición de la mujer..... | 31 |
| 1.2. La música árabe y la evolución de las cantoras..... | 34 |
| 1.3. Vida y obra de Abū l-Farāȳ al-Iṣfahānī..... | 41 |
| 1.4. El <i>Kitāb al-agānī</i> | 47 |
| 1.4.1. Contenido de la obra..... | 50 |
| 1.4.2. Ediciones, traducciones y manuscritos de la obra..... | 55 |
| 1.4.3. Fuentes y valor documental de la obra..... | 57 |
| 2. LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LAS CANTORAS..... | 63 |
| 2.1. Esclavitud y libertad..... | 66 |
| 2.1.1. La cantora como elemento de compraventa..... | 72 |
| 2.1.2. La manumisión..... | 79 |
| 2.2. Pertenencias y remuneración de las cantoras..... | 84 |
| 2.2.1. Los esclavos..... | 90 |
| 2.2.2. El dinero y los objetos personales..... | 95 |
| 2.3. Estatus social de las cantoras..... | 104 |
| 2.3.1. Cantoras humildes..... | 105 |
| 2.3.2. La cantora media..... | 107 |
| 2.3.3. Cantoras de élite..... | 112 |
| 3. AMBIENTES EN LOS QUE VIVÍAN Y ACTUABAN LAS CANTORAS..... | 119 |
| 3.1. Los espacios físicos..... | 121 |
| 3.1.1. Dónde residían las cantoras..... | 122 |
| 3.1.2. Dónde tenían lugar las escenas de música..... | 130 |
| 3.2. Eventos en los que actuaban las cantoras..... | 144 |
| 3.2.1. Los <i>mayālis</i> : Personajes – El <i>isti'dān</i> y el <i>iḍn</i> – La costumbre de separar a los artistas con una cortina (<i>sitāra</i> , <i>sitr</i> o <i>ḥiṣāb</i>) – Comer, beber y escuchar música..... | 150 |

| | |
|--|-----|
| 4. CUALIDADES ARTÍSTICAS, INTELECTUALES Y ÉTICAS..... | 183 |
| 4.1. Artes y rasgos de intelectualidad | 185 |
| 4.1.1. <i>Adab</i> y <i>ẓarf</i> | 193 |
| 4.1.2. La poesía y la música..... | 198 |
| 4.1.3. Instrumentos que tocaban las cantoras según el <i>Kitāb al-agānī</i> : <i>Barbaṭ – Duff</i> – <i>Mi'zaf – Mizhar – Ṣanġ – Surnāy – Ṭabl – Ṭunbūr – 'Ūd – Urgan</i> | 207 |
| 4.2. Cualidades éticas y carácter | 223 |
| 5. DESCRIPCIONES FÍSICAS | 235 |
| 5.1. Cualidades físicas..... | 239 |
| 5.1.1. Rasgos raciales..... | 245 |
| 5.1.2. Descripciones atípicas..... | 247 |
| 5.2. Indumentaria | 251 |
| 5.2.1. Joyas, adornos y velo..... | 259 |
| 6. PLACERES, SENTIMIENTOS Y EMOCIONES..... | 267 |
| 6.1. El <i>ṭarab</i> | 269 |
| 6.1.1. Los cumplidos..... | 272 |
| 6.1.2. El vino y la petición de repetir las canciones..... | 275 |
| 6.1.3. Manifestaciones físicas del <i>ṭarab</i> | 278 |
| 6.2. El eros | 284 |
| 6.2.1. Sexualidad..... | 295 |
| 6.2.2. Indicios de prostitución..... | 310 |
| 7. EL LÉXICO DEL <i>KITĀB AL-AGĀNĪ</i> REFERENTE A LAS CANTORAS | 315 |
| 7.1. Términos relacionados con la condición social de las cantoras: <i>Ama – 'Aġūz – Mamlūka – Mawlā – Mudabbara – Muwallada – Ṣabiyya – Waṣīfa –</i> <i>Ŷāriya</i> | 319 |
| 7.2. Términos relacionados con la música: <i>'Azzāfa – Ḍāriba – Muganniya – Muḥsina – Musmi'a – Muṭriba – Nā'iḥa – Qayna –</i> <i>Ṣannāya – Ṭunbūriyya – Zāmira</i> | 345 |
| CONCLUSIONES..... | 369 |
| APÉNDICE: Relación de cantoras que aparecen en el <i>Kitāb al-agānī</i> | 379 |
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA | 419 |
| ÍNDICES | 443 |

AGRADECIMIENTOS

La realización de una tesis doctoral es una odisea, más que homérica, kavafiana. Empezar tal viaje es sinónimo de pedir que el camino sea largo, lleno de peripecias y conocimientos. Y si el viaje se realiza en el campo de los Estudios Árabes e Islámicos, uno tiene que asumir *a priori* la idea de que tendrá, inevitablemente, que lidiar, todos los días, con los lestrigones y los cíclopes y con el colérico Poseidón, por mucho que su psique se niegue a evocarlos. Este es el precio de la alegría de arribar, de vez en cuando, a puertos con mercancías exquisitas y sabios de los que aprender y aprender.

Durante la particular odisea que representa este estudio he tenido la suerte de estar maravillosamente acompañada por las siguientes personas, a las que debo mi más sincero y profundo agradecimiento: Mi directora, la Dra. Celia del Moral, que me ha apoyado en todo momento, en lo académico y en lo humano, con sus conocimientos, su cariño de maestra, su empatía y su generosidad; mi madre y mi hermana, que se dedican a la eterna y agotadora tarea de acompañarme en todas mis travesías, despejándome el camino de lestrigones y cíclopes y de los gigantes que algunos se empeñan en demostrarme que son molinos; mis amigos y compañeros, que me brindan la dicha de tener con quien compartir saberes y amor todos los días (¿qué sentido tendrían los saberes sin amor y las humanidades sin humanidad?); mi amiga Areti Mathioudaki, que fue quien me informó sobre la convocatoria de la beca que me ha permitido realizar este proyecto y que, a lo largo de estos años, ha sido la encargada de llevar a cabo, en mi nombre, todas las gestiones relacionadas con mi beca en Atenas.

Asimismo, no podría dejar de expresar, simbólicamente, mi agradecimiento a la memoria de Antonios Papadakis, ilustre heleno del siglo XIX que legó parte de su herencia a la Universidad Nacional y Kapodistriáka de Atenas para apoyar materialmente a la universidad y a los alumnos sin recursos, propósito que sigue cumpliéndose en esta institución hasta la actualidad. De su legado procede la financiación de mi proyecto de tesis doctoral.

Mi agradecimiento también a la Dra. Manuela Cortés –que ha atendido con cariño a mis dudas musicológicas y me ha recomendado obras de este campo que yo no conocía– así como a todos los amables bibliotecarios que he encontrado por el camino,

entre los cuales merecen especial mención los de la UGR –incluidos los becarios del Departamento de Estudios Semíticos–, los de la Escuela de Estudios Árabes del CSIC y los de la Fondation du Roi Abdul-Aziz Al Saoud, en Casablanca.

Por último, he reservado estas últimas líneas como un lugar destacado para la memoria de mi padre, erudito nato que me inculcó el amor por el saber desde la cuna. Su memoria, sus ideas, sus consejos lingüísticos y su biblioteca me acompañan siempre en mis odiseas intelectuales, y en esta extraña odisea que se llama “vida”.

Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, ἡ δὲ πείρα σφαιερὴ, ἡ δὲ κρίσις χαλεπή.

La vida es breve; el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, falaz; el juicio, difícil.

Hipócrates

PRESENTACIÓN

La presente tesis doctoral representa un estudio global de todas las figuras de cantoras que aparecen en el *Kitāb al-agānī*, la magna antología de poemas, canciones y anécdotas realizada por el erudito Abū l-Faraʿy al-Iṣfahānī en el siglo IV/X. Las anécdotas (*ajbār*) contenidas en esta obra constituyen la fuente por excelencia para el estudio de la figura de las cantoras, tanto por razones cualitativas como por razones cuantitativas. Desde el punto de vista cronológico, las noticias que nos aporta el *K. al-agānī* sobre las cantoras abarcan el período comprendido entre el último siglo de la época preislámica y los principios del siglo X, en la era abasí, siendo las que atañen a esta última las que mayor volumen ocupan dentro de la totalidad de la obra.

El término más utilizado en la bibliografía para designar a las cantoras en el mundo árabe medieval es “*qiyān*”, y la habitual traducción de éste, “esclavas cantoras”. Sin embargo, para el título del presente estudio se ha optado por utilizar el término “cantoras” –prescindiendo tanto de la voz “*qiyān*” como de su habitual traducción– por una cuestión de precisión, puesto que no todas las cantoras eran esclavas, aunque sí lo era la gran mayoría de ellas. De esta manera, el título no excluye a los pocos –y, sin embargo, importantes– casos de cantoras libres, libertas o implicadas en un vínculo de “*walā*”.

Una vez aclarados estos detalles, habría que comentar que la idea de emprender este proyecto ha surgido de forma casi natural a raíz de la realización del trabajo final del Máster en “Culturas Árabe y Hebrea: Pasado y Presente” titulado *Hetairas y qiyān: Las artes amatorias y escénicas al servicio de la polis griega y las cortes árabes*, en el que se estableció una comparación entre las *qiyān* y las *hetairas*, prostitutas de alto rango de la Grecia clásica. Dicho estudio fue supervisado por la Dra. Celia del Moral, quien, posteriormente, se encargó también de dirigir la presente tesis doctoral. Como una gran parte del mismo fue dedicada a la figura de las cantoras, su realización aportó a quien suscribe una base sólida en la que apoyarse para la posterior investigación.

La aspiración principal que ha acompañado la realización de la presente tesis doctoral ha sido establecer una nueva perspectiva sobre la vida de las cantoras aportando nuevos datos y trayendo a la luz un considerable corpus de noticias sobre las mismas,

asumiendo así su autora –de formación, principalmente, hispanista– la atrevida –y, quizá, arrogante– tarea de solventar una carencia de la bibliografía realizada hasta la fecha en lenguas occidentales. A esa aspiración subyace la esperanza de que el resultado final, vertido en estas páginas, pueda resultar de utilidad no sólo para el campo de los Estudios Árabes sino también para los Estudios de Género o de Historia de la Música realizados por investigadores no vinculados al arabismo.

Antes de que el presente estudio emprenda el camino de la evaluación, su autora no puede dejar de declarar –esta vez desde la humildad de la conciencia y no desde la arrogancia de los actos– que es plenamente consciente de que una tesis está siempre sujeta a la condición que impone el valor etimológico del término que la define. Una tesis es una “*thesis*”, una posición siempre efímera que se toma en un momento dado y que no implica una rigidez absoluta. Su contenido se presta a la consulta pero también a la crítica y al derribo, total o parcial, por parte de miradas ajenas o del propio autor.

La mayoría de las veces, una tesis es la obra de un aprendiz realizada en un espacio de tiempo limitado y, por lo tanto, una obra imperfecta, por defecto. Teniendo esta conciencia, la obligación de maestros y aprendices es invertir en esta labor el máximo esfuerzo para que el resultado sea lo menos imperfecto posible, una tarea ética con la que han cumplido la directora y autora de la presente tesis doctoral, con la esperanza de que ello se pueda apreciar a lo largo de las páginas que la componen.

La entrega de una tesis doctoral es la llegada a una Ítaca particular pero no supone una estancia definitiva en ella. Las ideas, tesis, traducciones y transliteraciones de vocablos de pronunciación ambigua contenidas en el presente estudio están, intrínsecamente, sujetas a un futuro plan de mejora, ampliación, modificación o anulación. Y la tan deseada Ítaca que simboliza la finalización de este proyecto, más que como un punto de llegada, habría de verse como un punto de partida de futuras odiseas por los prodigiosos mares de la erudición.

FUENTES, ESTUDIOS DE RELEVANCIA Y METODOLOGÍA

Fuentes

El presente estudio ha sido, fundamentalmente, basado en el *K. al-agānī*. Debido a la atención y tiempo que requiere una obra de estas características, no ha sido posible explorar en profundidad otras fuentes de gran extensión, quedando esta tarea pendiente para futuras investigaciones.

Toda la información relacionada con el *K. al-agānī* se puede consultar en el primer capítulo. Lo mismo ocurre con las obras de Abū l-Faraʿ al-Iṣfahānī *Al-qiyān* y *Al-imā' al-šawā'ir*. En el presente apartado, por lo tanto, nos limitaremos a comentar, de manera concisa, el contenido de ciertas fuentes de relevancia para el tema de las cantoras, tanto de las que han sido sumamente aprovechadas a lo largo de la realización del presente estudio como las que han de constituir la base de futuras investigaciones.

Alf layla wa-layla (Las mil y una noches): Esta obra universal de la literatura medieval –que constituye un pastiche de cuentos y narraciones que tienen su origen en distintos lugares de Oriente– contiene un gran número de historias protagonizadas por esclavas cultas, algunas de ellas cantoras. El contenido de la mayoría de ellas permite ubicarlas, cronológicamente, en la época abasí. Los personajes más significativos que aparecen en dichas historias, junto a las esclavas, son los califas Hārūn al-Rašīd, al-Mutawakkil y al-Ma'mūn, el príncipe y músico abasí Ibrāhīm b. al-Mahdī, y los músicos Ishāq e Ibrāhīm al-Mawṣilī. La obra ha sido explorada a través de la ya clásica traducción de Juan Vernet, fragmentos de la cual se citan en el presente estudio. En algunas ocasiones, cuando ha sido necesario cotejar el texto original, se ha consultado la edición de Dār Ṣādir de 2008.¹

Ibn 'Abd Rabbihi, *Al-'iqd al-farīd (El collar único)*. A pesar de su origen andalusí, esta obra de *adab* es digna de ser utilizada en estudios enfocados en Oriente, puesto que está basada en fuentes exclusivamente orientales, entre las cuales no consta el *K. al-*

¹ V. *Las mil y una noches*. Trad., intr. y notas, Juan Vernet. 2 ts. Barcelona: Planeta, 1998-2001; *Alf layla wa-layla*. Intr., 'Aḥf Nāyf Ḥāṭūm. 2 ts. Beirut: Dār Ṣādir, 2008. En adelante, estas ediciones se citaran como *Las mil y una noches* y *Alf layla wa-layla*, respectivamente.

agānī. El autor de *Al-‘iqd al-farīd* nació treinta años antes que al-Iṣḫānī² y concluyó la realización de esta obra antes de que el *K. al-agānī* llegara a la Península Ibérica. Sin embargo, las dos obras comparten ciertos contenidos, pues en algunos casos sus autores bebieron de las mismas fuentes. *Al-‘iqd al-farīd* es una obra que presenta un gran interés para el tema de las *yawārī*, en general, y para el tema de las cantoras, en concreto. Entre los libros que componen esta obra, los más relevantes para estos temas son el número XV –que está dedicado a la historia de los califas–, el número XX –dedicado a la música–³, y el número XXI –dedicado a las mujeres–.⁴

Kuṣāyīm, *Kitāb adab al-nudamā’ wa-laṭā’if al-ẓurafā’* (*El libro del saber estar de los compañeros de bebida y de las sutilezas de los hombres refinados*). Esta obra del siglo X constituye un manual de etiqueta para los *nudamā’*, los compañeros de bebida de los ambientes refinados y los *maṣālis*. En esos ambientes, la manera de comer, beber, hablar, escuchar música y jugar al ajedrez estaba sujeta a ciertas normas, siempre que alguien estaba interesado en pertenecer a los *ẓurafā’*, los hombres refinados. En su obra, Kuṣāyīm aborda todos estos aspectos, lo que permite al lector actual explorar en profundidad el contexto de las reuniones de los *ẓurafā’*, que eran, la mayoría de las veces, protagonizadas por músicos y cantoras. Sin embargo, a pesar de la innegable importancia de la presencia de las cantoras en esos ambientes, el autor no les ha dedicado especial atención. Para el presente estudio se ha utilizado la traducción francesa de Siham Bouhlal.⁵

Al-Mas‘ūdī, *Murūy al-dahab wa-ma‘ādin al-yawhar* (*Las praderas de oro*): La obra más célebre del historiador al-Mas‘ūdī está compuesta de dos partes fundamentales. La primera representa una historia universal, desde los tiempos antiguos hasta la época

² Ibn ‘Abd Rabbihi nació en el año 246/860, y al-Iṣḫānī, en el año 284/897. Cf. C. Brockelmann. “Ibn ‘Abd Rabbih”. En *EP*, t. III, pp. 676-677; M. Nallino. “Abū ‘l-Faraj al-Iṣḫānī”. En *EP*, t. I, p. 118.

³ Traducción inglesa de esta parte de la obra se puede consultar en: H. G. Farmer. *Studies in Oriental Music*. 2 ts. Frankfurt: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1986, t. II, pp. 1-33, (cap. “Music: The Priceless Jewel”).

⁴ V. Ibn ‘Abd Rabbihi. *Al-‘iqd al-farīd*. Ed., Muḥammad al-Tūnī. 7 ts. Beirut: Dār Ṣādir, 2009. Sobre el contenido, fuentes y demás temas relacionados con esta obra, véase este breve –y, sin embargo, ilustrativo– estudio: Josefina Veghison. El collar único, *de Ibn ‘Abd Rabbihi*. Madrid: Síntesis, 2007.

⁵ V. Kuṣāyīm. *Kitāb adab al-nudamā’ wa-laṭā’if al-ẓurafā’*. Alejandría: Maṭba‘at Ŷurŷī Gargūzī, 1911; Kuṣāyīm. *L’art du comensal: Boire dans la culture arabe classique*. Intr. y trad., Siham Bouhlal. París: Sinbad y Actes Sud, 2009.

del Profeta Muḥammad. En cambio, la segunda parte está centrada sólo en la historia del islam, desde sus inicios hasta los días del califa abasí al-Muṭṭī'.⁶ En el caso de esta obra, se ha consultado el texto original, del cual se han traducido directamente los *ajbār* que se citan a lo largo del presente estudio. En ocasiones, se ha cotejado también la traducción parcial de Lunde y Stone al inglés.⁷

Al-Nuwayrī, *Nihāyat al-arab fī funūn al-adab* (*El fin supremo de las artes del adab*): Se trata de una obra de carácter enciclopédico realizada por el erudito egipcio al-Nuwayrī, que vivió durante la época de los mamelucos, entre los siglos XIII y XIV. Dos tercios de su contenido constituyen una historia universal, desde la creación del mundo, hasta el año 1331, siendo su enfoque principal, como es obvio, el mundo islámico. Para el tema de las cantoras, la información relevante se encuentra en los capítulos dedicados a la época abasí.⁸

Al-Suyūṭī, *Al-mustazraf min ajbār al-ḡawārī* (*Lo más refinado de las noticias de las esclavas*): Se trata de una recopilación de noticias concernientes a esclavas destacadas, sobre todo poetisas y cantoras, realizada en el siglo XV por el erudito egipcio al-Suyūṭī. Su material proviene de otras fuentes, entre las cuales hay que destacar el *K. al-agānī* y el *A 'lām al-nisā'* de Kaḥḥāla.⁹

Al-Ṭabarī, *Tārīḡ al-rusul wa-l-mulūk* (*Historia de los profetas y los reyes*): Esta obra es comúnmente conocida como *La historia de al-Ṭabarī*. Igual que la obra de al-Mas'ūdī, la historia de al-Ṭabarī está compuesta de una primera parte de contenido universal –en ocasiones, de corte mitológico–, que abarca un amplio período desde la creación del mundo y la vida de los profetas hasta la historia de la Persia sasánida. Una segunda parte está dedicada a la historia del islam, desde los tiempos del Profeta hasta el año 915, aunque el mayor peso recae sobre la actividad conquistadora de las

⁶ V. Ch. Pellat. "Al-Mas'ūdī". En *EI*², t. VI, p. 786.

⁷ V. Al-Mas'ūdī. *Murūḡ al-ḡahab wa-ma'ādīn al-ḡawhar*. Eds., Barbier de Meynard y Pavet de Courteille. 7 ts. [Irán]: Intišārat al-Šarīf al-Raḡī, 2001; Al-Mas'ūdī. *The Meadows of Gold: The Abbasids*. Trad., Paul Lunde y Caroline Stone. Londres: Kegan Paul Internacional, 1989. V. también traducción francesa de la obra en: Al-Mas'ūdī. *Les prairies d'or*. Ed. y trad., C. Barbier de Meynard y Pavet de Courteille. 9 ts. París: Société Asiatique, 1861-1877.

⁸ V. M. Chapoutot-Remadi. "Al-Nuwayrī". En *EI*², t. VIII, p. 158; Al-Nuwayrī. *Nihāyat al-arab fī funūn al-adab*. 33 ts. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2004-2005.

⁹ V. Al-Suyūṭī. *Al-mustazraf min ajbār al-ḡawārī*. El Cairo: Maktabat al-Turāt al-'Arabī, s. d.

épocas omeya y abasí. La historia de al-Ṭabarī, si bien no presenta ningún interés particular para el tema de las cantoras, representa un instrumento magnífico a la hora de explorar el contexto de la época y de averiguar la identidad de ciertos personajes.¹⁰

Al-Waššā', *Kitāb al-muwaššā* o *Al-ẓarf wa-l-ẓurafā'* (*El libro del brocado*): Se trata de un manual de *savoir vivre* de la época, en el que se marcan las pautas de la elegancia de los ambientes refinados. Como las *qiyān* formaban parte de ellos, en la obra se les dedica una gran cantidad de referencias puntuales, en distintos capítulos. Entre ellos, el más relevante es el capítulo XX, puesto que la mayor parte de éste está dedicada a las esclavas cantoras. En cuanto al contenido de las referencias que atañen a estas últimas, habría que destacar su carácter crítico, centrado en sus artimañas amorosas y su astucia. La lectura de la obra ha sido realizada, fundamentalmente, en lengua castellana, a través de la traducción de Teresa Garulo, que es la que se cita a lo largo del presente estudio. Al mismo tiempo, se han hecho lecturas de fragmentos del texto original cuando se ha creado necesario para aclarar ciertos matices.¹¹

Al-Ŷāḥiz, *Kitāb al-qiyān* o *Risālat al-qiyān* (*La epístola de las esclavas cantoras*): Esta obra, aunque su título original es *Kitāb al-qiyān*, se conoce más por el título *Risālat al-qiyān*. Es una obra literaria breve, del género epistolar, en la que se trata el tema de las esclavas cantoras desde distintos puntos de vista. Gracias a la amplísima visión del autor sobre el tema, a través de la obra se puede obtener información sobre el arte y la vida de las *qiyān*, al igual que sobre los distintos usos y costumbres del mundo árabe medieval. Los remitentes ficticios de la epístola son dueños de esclavas cantoras que se dirigen a quienes acusan de ilícita esta institución. Como es lógico, el objetivo de la epístola es demostrar, a través de distintos argumentos, la licitud de las costumbres relacionadas con las *qiyān*. Para la consulta de esta obra se ha utilizado

¹⁰ V. C. E. Bosworth. "Al-Ṭabarī". En *EP*, t. X, p. 13; Al-Ṭabarī. *Tārīj al-rusul wa-l-mulūk* (*Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed Ibn Djarir al-Tabari*). Ed., M. J. de Goeje. 11 ts. Lugdunum Batavorum [Leiden]: Brill, 1964; Al-Ṭabarī. *The History of al-Ṭabarī*. Varios editores. 40 ts. Albany: State University of New York Press, 1985-2007.

¹¹ V. Al-Waššā'. *El libro del brocado*. Trad., estudio e índices, Teresa Garulo. Madrid: Alfaguara, 1990; Al-Waššā'. *Kitāb al-muwaššā* o *Al-ẓarf wa-l-ẓurafā'*. Ed., 'Abd al-Amīr 'Alī Muhannā. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990.

tanto el texto original como las traducciones de Beeston y Pellat, al inglés y al francés, respectivamente.¹²

---, *Kitāb mufājarat al-ŷawārī wa-l-gilmān* (*El libro del elogio de las esclavas y los esclavos jóvenes*): Obra breve en la cual al-Ŷāḥiẓ recoge algunos de los estereotipos relacionados con la sexualidad de los *gilmān*, los jóvenes esclavos o sirvientes, y las *ŷawārī*, las jóvenes esclavas. A estas últimas se atribuyen unas cualidades sexuales insólitas, que producen en los hombres sensaciones que no se pueden experimentar con las mujeres libres. Esta obra es interesante para el tema de las *ŷawārī*, en general, aunque en ella al-Ŷāḥiẓ no hace especial mención de las cantoras.¹³

--- (atribuido a), *Kitāb al-tāy fī ajlāq al-mulūk* (*El libro de la corona y el comportamiento de los reyes*). Este libro se ha atribuido tradicionalmente a al-Ŷāḥiẓ pero en la actualidad su autoría está cuestionada. Se trata de un manual de etiqueta dirigido específicamente a la realeza. En la obra constan algunas normas de comportamiento hacia los músicos y es en este punto donde reside su interés respecto al presente estudio.¹⁴

Estudios de relevancia y otras obras dignas de mención por su contenido afín al tema de las cantoras

En este apartado se comentará el contenido de ciertas obras que presentan un interés específico para el presente estudio. Los comentarios que acompañarán a cada una de ellas tienen como único objetivo informar a otros investigadores sobre su contenido, sea éste de un valor considerable o no. Tal tarea cobra sentido cuando se trata de obras que no son fáciles de conseguir –lo que atañe, sobre todo, a ciertas obras publicadas en el mundo árabe–. De esta manera, el lector interesado en temas afines, podrá saber qué obras tienen realmente un verdadero valor científico y cuáles son aquellas cuyo título parece prometedor pero su contenido resulta un tanto decepcionante. Las obras que serán citadas en este apartado se han dividido en tres categorías: Las relacionadas con el *K. al-*

¹² V. Al-Ŷāḥiẓ. *Rasā'il al-Ŷāḥiẓ*. Ed., Muḥammad Bāsil 'Uyūn al-Sa'ūd. 2 ts. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2000, t. I, pp. 111-136 (*Kitāb al-qiyan*); Al-Ŷāḥiẓ. *The Epistle on Singing-girls by Jāḥiẓ*. Ed. y trad., A. F. L. Beeston. Warminster: Aris and Phillips, 1980; Charles Pellat. "Les esclaves-chanteuses de Ḡāḥiẓ". *Arabica*, 10 (1963), pp. 121-147.

¹³ V. Al-Ŷāḥiẓ. *Kitāb mufājarat al-ŷawārī wa-l-gilmān*. Beirut: Al-Intišār al-'Arabī, 2007; Al-Ŷāḥiẓ. *Éphèbes et courtisanes*. Pref. y notas, Malek Chebel. Trad., Maati Kabbal. París: Payot et Rivages, 1997.

¹⁴ V. Al-Ŷāḥiẓ (atribuido a). *Kitāb al-tāy fī ajlāq al-mulūk*. El Cairo: Al-Amīriyya, 1914; Al-Ŷāḥiẓ. *Le livre de la couronne*. Trad., Charles Pellat. París: Belles Lettres, 1954.

agānī, las relacionadas con la música árabe y las relacionadas específicamente con las cantoras. Por último, habría que señalar que la relación de obras que aparece a continuación contiene sólo libros, mientras que los títulos de los artículos o las obras de referencia relevantes se pueden consultar en la bibliografía final.

1. *Estudios sobre el Kitāb al-agānī*

Al-Aṣma‘ī, Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād, *Abū l-Faraŷ al-Iṣbahānī wa-kitābu-hu Al-agānī*: Este estudio está dedicado tanto a la figura del autor del *K. al-agānī* como a la misma obra. Ofrece una visión amplia sobre el contexto de la época, la vida del autor y también sobre la misma obra y su contenido. Asimismo, recoge opiniones de otros estudiosos sobre la obra. Este estudio no ofrece un análisis profundo de los contenidos del *K. al-agānī* pero sí una información muy amplia sobre los temas de los que se ocupa, acompañada de las citas correspondientes.¹⁵

Būḥasan, Aḥmad, *Al-‘Arab wa-tārīj al-adab: Namūḍaŷ Kitāb al-agānī*: Se trata de una obra basada en estrictos preceptos de la crítica literaria. Una gran parte de este estudio está dedicada a cuestiones formales de esta disciplina, aplicadas a toda la literatura árabe. La parte que concierne al *K. al-agānī* sirve al autor como modelo para ejemplificar parte de su teoría. Para ello, examina las características particulares de la obra y propone unas pautas para tratarla tanto en términos formales como en términos de contenido.¹⁶

Kilpatrick, Hilary, *Making the Great Book of Songs*: Esta obra representa el estudio por excelencia sobre el *K. al-agānī*. Se trata de un vademécum que contiene un material que su autora estuvo recopilando durante veinte años. En él hay información detallada sobre la vida y obra de al-Iṣfahānī y, como es obvio, sobre todos los aspectos que atañen al *K. al-agānī*: su historia, fuentes, ediciones, contenido, tipos de personajes, aspectos lingüísticos y problemas textuales. Asimismo, Kilpatrick ofrece una tabla de concordancia entre la edición de Būlāq y la de Dār al-Kutub así como una valiosa

¹⁵ V. Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād al-Aṣma‘ī. *Abū l-Faraŷ al-Iṣbahānī wa-kitābu-hu Al-agānī*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1951.

¹⁶ V. Aḥmad Būḥasan. *Al-‘Arab wa-tārīj al-adab: Namūḍaŷ «Kitāb al-agānī»*. Casablanca: Dār Tūbqāl li-l-Našr, 2003.

relación de todos los capítulos de la obra. En la actualidad, Kilpatrick es, sin duda, la mayor especialista en el tema del *K. al-agānī* en el mundo occidental. Quien procura profundizar en el estudio de esta obra, junto al estudio que aquí se comenta, no puede dejar de explorar el resto de sus artículos, los títulos de los cuales se pueden consultar en la bibliografía.¹⁷

Mesa Fernández, Elisa, *El lenguaje de la indumentaria*: Excelente estudio sobre la indumentaria en el *K. al-agānī*. Su autora examina exhaustivamente lo que constituye el tema principal de su obra y, además de ello, se extiende al estudio de otros elementos relacionados con el aspecto de los individuos de la época o con el cuidado personal. Tales son las joyas y adornos, los perfumes, y los cosméticos. Asimismo, Mesa Fernández estudia ciertos elementos del mobiliario de las casas y del ajuar doméstico. El valor de este estudio reside no sólo en el hecho de que arroje luz sobre todos esos objetos sino también en su aproximación sociológica sobre el tema, puesto que la autora examina la dimensión social del uso de los objetos recogidos en el mismo. La obra representa el único estudio de gran extensión publicado en lengua castellana sobre un tema relacionado con el *K. al-agānī*.¹⁸

Sallūm, Dāwud, *Dirāsāt Kitāb al-agānī wa-manhay mu'allifi-hi*: El autor de esta obra dedica una breve introducción a la vida y la personalidad de Abū l-Farāy al-Iṣfahānī, mientras que el resto de su estudio versa sobre distintas cuestiones relacionadas con el *K. al-agānī*: las fuentes, las cadenas de transmisores de la información, la técnica narrativa y el contenido de los *ajbār*, las técnicas de escritura utilizadas por el propio al-Iṣfahānī y, por último, el tipo de análisis y la crítica textual que se puede aplicar a una obra de estas características.¹⁹

2. Estudios sobre la música árabe

Farmer, Henry George, *A History of Arabian Music*: Después de más de un siglo de su publicación, este clásico sigue constituyendo una obra de referencia universal sobre

¹⁷ V. Hilary Kilpatrick. *Making the Great Book of Songs: Compilation and the Author's Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī's Kitāb al-agānī*. London: RoutledgeCurzon, 2003.

¹⁸ V. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el Kitāb al-Agānī de Abū l-Faraj al-Iṣfahānī*. Madrid: CSIC, 2008.

¹⁹ V. Dāwud Sallūm. *Dirāsāt Kitāb al-agānī wa-manhay mu'allifi-hi*. Beirut: 'Alam al-Kutub, 1985.

la historia de la música árabe. Las referencias sobre las cantoras contenidas en ella, a pesar de ser sumamente breves, son de un enorme valor puesto que van acompañadas de unas citas precisas y transparentes que remiten a la fuente utilizada, algo que no se cumple en todos los estudios. Además, Farmer ofrece un abanico cronológico que va desde la *yāhiliyya* hasta la época abasí, lo que permite seguir toda la evolución de la música árabe hasta su momento de mayor esplendor en la época abasí. Sin embargo, a pesar del indiscutible y sagrado respeto que merecen todas las obras de Farmer, en ésta, en concreto, se han detectado ciertos lapsus que serán comentados a lo largo del apéndice que acompaña el presente estudio.²⁰

Jargy, Simon, *La musique arabe*: Jargy ofrece una visión global sobre la música árabe, dedicando, cuantitativamente, más atención a la época actual y a ciertas cuestiones técnicas que a la evolución de la música desde el punto de vista histórico. Sin embargo, el espacio que esta última cuestión ocupa en su obra es de un gran interés para comprender el contexto en el cual se desarrolló la figura de las *qiyān*. Jargy bebe de algunas fuentes, entre ellas el *K. al-agānī*, y también de otros estudios. Desgraciadamente, la obra no contiene citas que aludan a las fuentes utilizadas.²¹

Shiloah, Amnon, *Music in the World of Islam*: La obra de Shiloah es otra de las imprescindibles a la hora de aproximarse a la historia y la evolución de la música árabe desde la *yāhiliyya* hasta la actualidad. A diferencia de la visión historicista de Farmer, la obra de Shiloah tiene un enfoque más musicológico. Las referencias a las *qiyān* que se rastrean a lo largo de esta obra son pocas y lacónicas, y, además, representan una información que proviene de otros estudios y no directamente de las fuentes.²²

Touma, Habib Hassan, *The Music of the Arabs*: Esta obra tiene también un enfoque musicológico y abarca un abanico cronológico desde la época preislámica hasta la actualidad. En términos técnicos, está construida como una obra de divulgación, más

²⁰ V. Henry George Farmer. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Londres: Luzac, 1929.

²¹ V. Simon Jargy. *La musique arabe*. París: Presses Universitaires de France, 1971.

²² V. Amnon Shiloah. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

que como una obra científica, pues carece absolutamente de citas que indiquen de dónde proviene la información que aporta el autor a lo largo de sus páginas. Como es obvio, ello ocurre también con la información tocante a las *qiyān*. En todo caso, como indica la relación bibliográfica que aparece al final de este libro, se trata siempre de otros estudios y no de fuentes originales.²³

3. Estudios monográficos y otras obras sobre las cantoras

Al-‘Allāf, ‘Abd al-Karīm, *Qiyān Bagdād fī l-‘aṣr al-‘abbāsī wa-l-‘uṭmānī wa-l-ajīr*. Como indica su título, esta obra ofrece una imagen global de la figura de las *qiyān* de Bagdad desde la época abasí hasta la primera mitad del siglo XX. Como ocurre con muchas obras escritas en lengua árabe, constituye una lectura ilustrativa para el lector no especializado, pero para la investigación resulta poco apta. El autor recoge pasajes de fuentes –entre ellas el *K. al-agānī*– sin ofrecer ningún dato sobre las mismas. Por último, hay que comentar que la obra no incluye una relación bibliográfica a la que acudir para resolver ciertas dudas.²⁴

Al-‘Amrūsī, Fāyid, *Al-ḡawārī al-muganniyāt*: Esta famosa obra parece que debe su fama a su valor recopilatorio. Como tantas otras obras escritas en lengua árabe, tiene un carácter más divulgativo que científico, pues las citas constituyen una excepción a lo largo de la obra. El material está distribuido de la siguiente manera: en los primeros capítulos el autor habla de aspectos generales del arte y la vida de las cantoras y del contexto de los *mayālis*, mientras que el resto de la obra está dividido en capítulos dedicados a las cantoras más célebres, de manera onomástica. A pesar del marcado carácter divulgativo de la obra, los textos de al-‘Amrūsī que acompañan los *ajbār* resultan interesantes pues ilustran de manera bastante precisa el contenido de las fuentes.²⁵

Al-Asad, Nāṣir al-Dīn, *Al-qiyān wa-l-ginā’ fī l-‘aṣr al-ḡāhilī*: Desde su publicación a finales de los años sesenta, esta obra constituye el estudio por excelencia sobre las

²³ V. Habib Hassan Touma. *The Music of the Arabs*. Trad., Laurie Schwarz. Portland: Amadeus Press, 1996.

²⁴ V. ‘Abd al-Karīm al-‘Allāf. *Qiyān Bagdād fī l-‘aṣr al-‘abbāsī wa-l-‘uṭmānī wa-l-ajīr*. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2006.

²⁵ V. Fāyid al-‘Amrūsī. *Al-ḡawārī al-muganniyāt*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1961.

qiyān de la época preislámica. En ella se ofrece un primer capítulo con aspectos generales del tema como son los términos que designaban a las cantoras, su condición de esclavas, su función social y los tipos de *qiyān* que había en dicha época. En el segundo capítulo están recogidos los casos de las *qiyān* que se citan de manera onomástica en las fuentes. El resto del estudio está dedicado a la imagen de la *qiyān* en la poesía preislámica y a su relación con los poetas, haciéndose especial mención al poeta al-A‘šā.²⁶

Caswell, Fuad Matthew, *The Slave Girls of Baghdad*: Este relativamente reciente estudio constituye en la actualidad la obra original más importante sobre las *qiyān* de la época abasí. Caswell ha dedicado más tinta a las esclavas poetisas que a las esclavas cantoras y, por consecuencia, más atención a la poesía que a la música. Asimismo, ha dedicado un espacio, a modo de excepción, a mujeres nobles que destacaron por su cultura y por estar implicadas en algún tipo de arte. En términos técnicos, hay que destacar el hecho de que el autor no ofrezca traducciones propiamente dichas de los *ajbār* que cita en su obra. Estos últimos vienen siempre parafraseados, mientras que los poemas que contienen sí aparecen traducidos. Esta obra es de una calidad incuestionable y representa un requisito bibliográfico indispensable para cualquier estudio relacionado con las cantoras del mundo árabe medieval.²⁷

Ḥuraytānī, Sulaymān, *Al-ŷawārī wa-l-qiyān fī l-muŷtama‘ al-‘arabī al-islāmī*: La obra de Ḥuraytānī es una de las más destacadas entre las escritas en lengua árabe sobre el tema de las *qiyān*. Tiene un carácter meramente científico: ofrece una inmersión directa en las fuentes a la vez que ilustra al lector sobre la procedencia de los datos que recoge. La mitad de la obra está dedicada a todos los aspectos que conciernen a la vida de las esclavas: la posición del islam ante el tema, el origen de las esclavas y la manera de la cual se adquirían, su papel en la sociedad patriarcal de la época, sus relaciones con los hombres y con el ambiente que las rodeaba y, finalmente, el tipo de comercio que se hacía con ellas. En cambio, la segunda mitad de la obra está dedicada exclusivamente a las *ŷawārī* de alto nivel, prestándose especial atención a

²⁶ V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān wa-l-ġinā‘ fī l-‘aṣr al-ŷāhilī*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1968.

²⁷ V. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls of Baghdad: The Qiyān in the Early Abbasid Era*. Londres: I.B. Tauris, 2011.

las *qiyān* y a las *ḡawārī* poetisas. Se estudian distintos aspectos de su arte y su formación y el contexto en el cual vivieron. Este último incluye los ambientes de las casas de los *muqayyinūn*.²⁸

Muhannā, ‘Abd al-Amīr ‘Alī, *Ajbār al-mugannīn wa-l-muganniyāt fī l-ḡāhiliyya wa-l-islām*: Salvo la breve introducción de este libro, el resto de su contenido constituye una larga recopilación de *ajbār* concernientes a los músicos y cantoras más destacados del Medioevo árabe. El material está distribuido en capítulos dedicados a cada uno y cada una de ellos. El autor no ofrece ningún dato sobre la procedencia de los *ajbār* recogidos en su obra.²⁹

Sābā, ‘Īsā Mijā’il, *Al-muganniyāt fī l-adab al-‘arabī*: Se trata de una obra breve en la cual el autor recopila *ajbār* de distintas fuentes, las cuales no cita a lo largo de la misma. Los *ajbār* están organizados de manera cronológica: primero aparecen los que se remontan a la *ḡāhiliyya*, y a continuación, los referentes a la época omeya y abasí. Los *ajbār* van acompañados de unos títulos ilustrativos sobre su contenido y, en ocasiones, de unos comentarios introductorios muy breves y sin un interés científico particular.³⁰

Stigelbauer, Michael, *Die Sāngerinnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen Al-Mutawakkil*: Obra monográfica sobre las cantoras de la época abasí, con especial atención a la época de al-Mutawakkil. Se trata de la tesis doctoral de Michael Stigelbauer, un diplomático de profesión que en su juventud realizó estudios de doctorado en el campo de los Estudios Árabes, en la Universidad de Viena. En las 173 páginas que componen esta obra, su autor demuestra que la calidad de un estudio no siempre depende de su extensión en términos cuantitativos. Stigelbauer realiza un recorrido por varias fuentes de importancia, siendo la más destacada de ellas el *K. al-agānī*. Aunque de manera sumamente breve, la obra arroja luz sobre distintos aspectos de la vida y personalidad de las cantoras: su papel en la corte califal, su

²⁸ V. Sulaymān Ḥuraytānī. *Al-ḡawārī wa-l-qiyān fī l-muḡtama‘ al-‘arabī al-islāmī*. Damasco: Dār al-Ḥaṣād li-l-Naṣr wa-l-Tawzī’, 1997.

²⁹ V. ‘Abd al-Amīr ‘Alī Muhannā. *Ajbār al-mugannīn wa-l-muganniyāt fī l-ḡāhiliyya wa-l-islām*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990.

³⁰ ‘Īsā Mijā’il Sābā. *Al-muganniyāt fī l-adab al-‘arabī*. Beirut: Dār al-Ṭaqāfa, [1954].

origen y su situación legal como esclavas, su modo de vida, sus relaciones personales con los califas y demás personajes distinguidos, su papel fundamental en el desarrollo y transmisión de la literatura y la música árabe, su carácter, y su vida amorosa. En definitiva, todos los temas que se acaban de mencionar son aquellos que surgen durante la lectura del *K. al-agānī*, razón por la cual coinciden, en parte, con la temática del presente estudio.³¹

Al-Ṭabbūbī, Laylā Ḥūramiyya, *Al-qiyān wa-l-adab fī l-‘aṣr al-‘abbāsī al-awwal*: Excelente estudio –bien documentado y con citas de una gran precisión– sobre las *qiyān* y su relación con la literatura, sobre todo la poesía, en la primera época abasí. La autora, a la vez que dedica la debida atención a su tema principal, aborda todos los aspectos de la vida de las *qiyān* de la época creando un perfil completo de ellas, el cual incluye cuestiones terminológicas, sociológicas y musicológicas.³²

Al-Ṭawīlī, Aḥmad, *Al-ŷawārī al-muganniyāt*. Se trata de otro libro más al estilo habitual de las recopilaciones de *ajbār* realizadas en lengua árabe. En un brevísimo capítulo al principio de la obra, a lo largo de unos escasos párrafos, el autor alude a ciertos contenidos de la *Risālat al-qiyān* de al-Ŷāḥiẓ y de *El libro del brocado* de al-Waššā’. El resto del libro es una mera acumulación de *ajbār* organizada por capítulos dedicados a célebres cantoras o músicos. El autor no ofrece ningún tipo de información sobre el origen de los *ajbār* recogidos en su obra.³³

Al-Tūnŷī, Muḥammad, *Al-qiyān wa-l-ŷawārī fī l-turāt al-‘arabī*: Esta obra arranca con una brevísima introducción, y el resto de sus páginas constituye una recopilación de *ajbār* protagonizados por *qiyān*. Éstos provienen de distintas fuentes, entre las cuales destaca, cuantitativamente, el *K. al-agānī*. Los *ajbār* aparecen como en la fuente original sin estar acompañados de ningún tipo de análisis. Sin embargo, esta obra tiene un valor recopilatorio notable y está creada con un gran sentido de la

³¹ V. Michael Stigelbauer. *Die Sängerinnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen Al-Mutawakkil: Nach dem Kitāb al-Agānī des Abu-l-Farağ al-Iṣbahānī und anderen Quellen dargestellt*. Tesis doctoral, Universidad de Viena. Viena: VWGÖ, 1975.

³² V. Laylā Ḥūramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān wa-l-adab fī l-‘aṣr al-‘abbāsī al-awwal*. Beirut: Al-Intiṣār al-‘Arabī, 2010.

³³ V. Aḥmad al-Ṭawīlī. *Al-ŷawārī al-muganniyāt*. Túnez: Dār al-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr Aswad ‘alā Abyaḍ, 1997.

cientificidad, pues ofrece, en citas a pie de página, información detallada sobre las fuentes de las cuales proviene el material del que está compuesta.³⁴

Metodología

Como ya ha sido señalado en la presentación, el objetivo principal de esta investigación ha sido estudiar en profundidad todas las figuras de cantoras que se testimonian en el *K. al-agānī*. Dicho objetivo se ha llevado a cabo a lo largo de las siguientes etapas:

1. Exploración minuciosa de todas y cada una de las páginas del *K. al-agānī*. La información sobre las cantoras aparece esparcida a lo largo de los veinticuatro tomos que constituyen la edición utilizada para el presente estudio, de manera que una investigación basada en el uso de índices no habría sido válida para el tema en cuestión. De forma paralela a la lectura, se ha ido extrayendo toda la información relativa a las cantoras, al mismo tiempo que se realizaba una clasificación detallada de la misma por temas y un primer borrador de las traducciones. Asimismo, habría que señalar que desde el primer momento, esta labor fue siempre acompañada de lecturas incesantes de una amplia bibliografía.
2. Esta ardua labor se extendió a lo largo de un período de dos años y su culminación coincidió con la concesión de una beca de investigación Erasmus Mundus Al-Idrisi para la universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fez. Durante la estancia correspondiente en Marruecos –la cual duró seis meses– se llevó a cabo una intensa inmersión en el material de las dos mayores bibliotecas del país: La Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc, en Rabat, y la biblioteca de La Fondation du Roi Abdul-Aziz Al Saoud pour les Etudes Islamiques et les Sciences Humaines, en Casablanca. En relación con dicha estancia, habría también que apuntar que durante su realización se constató que los fondos de las bibliotecas de Fez no presentan ningún interés para el tema del presente estudio.
3. Una vez finalizada la estancia de investigación, el regreso a Granada supuso el inicio de la fase de redacción de la tesis, durante la cual, de manera paralela a la redacción

³⁴ V. Muḥammad al-Tūnī. *Al-qiyān wa-l-yawārī fī l-turāṭ al-‘arabī*. Al-Mansūriyya [Líbano]: Kitābunā li-l-Našr, 2007.

y traducción definitiva de los textos citados en la misma, se ha seguido investigando en las bibliotecas de la UGR y de la Escuela de Estudios Árabes del CSIC.

Por último, habría que decir que, a lo largo de todo el proceso, se ha dedicado tiempo a la imperativa labor a la que tiene que atender todo aquel que se aproxima a los Estudios Árabes: seguir mejorando, de manera perenne, todas las destrezas relacionadas con la lengua árabe. Junto a ello, la autora del presente estudio ha asumido la tarea de mejorar, a través de lecturas exhaustivas, sus conocimientos relacionados con el mundo árabe medieval, puesto que su formación es básicamente hispanista. En esta tarea ha contado siempre con el apoyo de su directora, la Dra. Celia del Moral.

Respecto a la selección del contenido de la presente tesis doctoral y al proceso de su realización, se han seguido las siguientes pautas metodológicas:

El estudio se ha basado en las narraciones en prosa (*ajbār*) contenidas en el *K. al-agānī*. Versos de poemas se han recogido sólo en casos excepcionales debido a exigencias concretas del contexto.

Se han recogido todos los casos de cantoras y músicas que aparecen en la obra, fueran esclavas o no. Algunas de ellas eran también poetisas pero su lugar en este estudio se debe a su condición de cantoras. En cambio, las figuras de mujeres que eran exclusivamente poetisas, salvo en casos de referencias excepcionales, han quedado excluidas de este estudio.

El sistema de transliteración utilizado es el de la escuela de arabistas españoles. Quedan fuera de las normas correspondientes de este sistema los títulos de obras publicadas en idiomas occidentales –y también las citas– que comprenden algún tipo de transliteración. En estos casos, la forma de las transliteraciones se ha mantenido tal y como aparece en la obra original.

Cuando los términos referidos a las cantoras se utilizan tal y como aparecen en las fuentes, sin ser traducidos, éstos se citan en la forma que corresponde al caso gramatical “*raf*” (equivalente al nominativo). Asimismo, hay que señalar que se ha utilizado sólo el singular y el plural de las palabras árabes –y no el dual–, de manera que, donde en el texto original aparece el dual de una palabra, en las traducciones o paráfrasis se utiliza el número “dos” seguido por el vocablo en cuestión en plural. P. ej.: “dos

qiyān” y no “*qaynatān*”, “dos *yawārī*” y no “*yāriyatān*”, etc.³⁵ El valor particular de los términos que aparecen en su forma original a lo largo del presente estudio (como, por ejemplo, *qayna*, *yāriya*, *muḥsina*, *muwallada* y *mawlā*) se puede consultar en el último capítulo, dedicado a las cuestiones terminológicas que atañen al tema de las cantoras.

Los topónimos y nombres de dinastías de uso extendido en castellano –como, por ejemplo, Bagdad, Kufa, Medina, abasí, omeya, etc.– se han utilizado como es lo habitual en esta lengua sin hacer uso del sistema de transliteraciones.

Se ha optado por utilizar el término “islam” con minúscula, debido a que así aparece en varias obras lexicográficas de relevancia.³⁶ Se ha utilizado la versión castellanizada del término “hadices” –sin uso de cursiva– puesto que se trata de un vocablo lexicalizado.³⁷ El término “*yāhiliyya*” se utiliza en numerosas ocasiones como una estrategia de sinonimia a la hora de hacer referencia a la época preislámica, no sin tener conciencia de que se trata de un convencionalismo cronológico provisto de una carga ideológica particular.

El título del libro sagrado de los musulmanes se menciona como *El Corán* en el texto redactado guardándose esta forma cuando va precedido de una preposición –como, por ejemplo, “de *El Corán*” y “en *El Corán*”–, mientras que en los fragmentos traducidos del *K. al-agānī* se ha optado por suprimir esta norma para dar más naturalidad al discurso, de manera que allí estas mismas frases aparecen como “del *Corán*” y “en el *Corán*”. Lo mismo se puede observar en fragmentos de la traducción de *Las mil y una noches* de Juan Vernet, con la diferencia de que allí el título de la obra no aparece en cursiva.

Como el presente estudio se ha realizado en el seno de una institución occidental, se ha optado por utilizar, en la mayor parte del texto, convencionalismos cronológicos basados en la era cristiana.

Información sobre los personajes identificados se da en notas a pie de página la primera vez que se mencionan. De esta regla general quedan excluidos los personajes

³⁵ De estas normas queda exceptuada la información que aparece entre paréntesis, reproduciendo fielmente frases del texto original.

³⁶ V. Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. 2 ts. 2ª edición actualizada. Madrid: Aguilar, 2011, t. II, p. 2673, “islam”; María Moliner. *Diccionario de uso del español*. 2 ts. 3ª edición. Madrid: Gredos, 2007, t. I, p. 1690; RAE. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición. 1 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 883.

³⁷ Cf. Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Op. cit.*, t. II, p. 2407, “hadiz”.

históricos cuya identidad no necesita ningún tipo de presentación como son, por ejemplo, los califas. En cuanto a los escasos personajes no identificados, hay que decir que se ha intentado averiguar su identidad a través del *K. al-agānī*, de la historia de al-Ṭabarī, de diccionarios biográficos como al-Ziriklī y Kaḥḥāla y de otras fuentes, sin haberlo conseguido.

En las notas a pie de página se han citado, de manera puntual, numerosos artículos de la *EI*, así como otras obras, con el fin de aclarar ciertos detalles sobre los conceptos o personajes que aparecen en los *ajbār* citados. En los casos en los cuales estos artículos o libros no presentan un interés general para el presente estudio, no se incluyen en la bibliografía final.

Donde aparecen citas de obras publicadas en idiomas que no sean el castellano, la traducción es de quien suscribe.³⁸ Cuando se trata de obras traducidas al castellano, siempre se cita el nombre del traductor.

En las notas a pie de página, cuando se cita un artículo, las páginas que en ellas se indican remiten, muchas veces, a aquel fragmento cuyo contenido se comenta, parafrasea o cita, y no siempre a la totalidad del artículo.

Aclarados estos detalles, se da comienzo al contenido principal del presente estudio.

³⁸ Esta observación atañe, de igual manera, a la cita de Hipócrates que aparece en la página 7.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

La tarea de estudiar a fondo una figura humana requiere un amplio conocimiento de las circunstancias históricas que dieron lugar a su desarrollo. En el caso del estudio de la figura de las cantoras a través del *K. al-agānī*, el interés por el contexto conlleva, de manera intrínseca, la necesidad de abordar una serie de “subcontextos” que se insertan dentro del marco histórico, geográfico y social general que atañe tanto a las cantoras como a la obra.

El perfil de la cantora en el mundo árabe medieval no puede ser esbozado sin tomar en cuenta su doble dimensión de mujer y artista. Para ello, es fundamental examinar ciertos aspectos de la vida de la mujer en dicha época, al igual que de la música árabe. Por lo que respecta al *K. al-agānī*, el estudio de su contexto particular implica una inmersión tanto en las circunstancias de la vida de su autor como en el contenido de la totalidad de la obra. Por todo ello, se ha considerado oportuno dar pie al inicio del presente estudio con una introducción en la cual se examinan, de modo resumido, todas estas cuestiones valoradas como imprescindibles.

1.1. *Marco histórico, geográfico y social*

El material que constituye el *K. al-agānī* proviene de un amplio marco cronológico situado entre la época preislámica –sobre todo el último siglo de ésta– y el siglo IV/X, que es cuando tuvo lugar la creación de la obra. El hito que marca un antes y un después durante dicho período es, como es obvio, el nacimiento del islam, que, a su vez, dio lugar a la creación de la institución del califato. En las épocas que sucedieron –la de los Califas Ortodoxos, seguida por la del califato omeya y la del califato abasí– el islam se extendió desde la India, en Oriente, hasta la Península Ibérica, en Occidente. Como ya se ha dicho, las noticias recogidas en el *K. al-agānī* se remontan a distintos momentos de este largo período.

Sin embargo, la inmensa mayoría de las noticias relacionadas con las cantoras atañen a la época abasí. Bernard Lewis divide a ésta en dos fases: la primera abarca el período comprendido entre el año 750 y el 945, y la segunda, el período entre este año y la caída del califato abasí, en 1258.³⁹ En el presente estudio se abordarán sólo las

³⁹ Cf. B. Lewis. ““Abbāsids”. En *EP*, t. I, pp. 15-23.

características principales de la primera de ellas, puesto que el *K. al-agānī* es una obra creada en el siglo X.

La época omeya finalizó en el año 750 d. C. cuando una serie de revueltas encabezadas por los Banū ‘Abbās tuvieron como resultado la toma del poder del califato por parte de esta familia, lo que supuso el inicio de un nuevo período histórico que duraría cinco siglos. Una vez establecidos en el poder, los Abasíes trasladaron la capital desde Damasco a las localidades de al-Anbār y Hāšimiyya y, finalmente, a Bagdad.⁴⁰

En ese nuevo centro de poder, el predominio del elemento árabe fue perdiendo su fuerza para dar lugar a una sociedad sumamente influenciada por la cultura persa. Los *mawālī*⁴¹ –los individuos no árabes que estaban vinculados a un ciudadano o a una familia árabe por medio de una relación de patronazgo– tenían ahora acceso a los cargos más altos del califato y el elemento de unión entre los distintos pueblos residentes en su inmenso territorio era la fe islámica. Sin embargo, ésta nunca fue exenta de conflictos internos, puesto que, dentro de la misma existieron siempre distintas facciones cuyos enfrentamientos afectaban la unidad política del califato. A ello se sumaba el contraste entre la vida disoluta de la clase dirigente y el afán de esta misma de fomentar una potente ortodoxia religiosa a nivel estatal.

El estado abasí fue perdiendo, paulatinamente, su carácter centralizado y el poder llegó, de alguna manera, a compartirse entre los altos cargos del poder cercanos a los califas. Uno de los ejemplos más notables de ello sería el protagonismo de la familia de los Barmakíes. Lo mismo ocurrió con los distintos gobernadores locales de las provincias, de manera que algunas de ellas –como, por ejemplo, al-Andalus– terminaron independizándose. Respecto al plano militar, es también importante la entrada de militares turcos en el ejército. La presencia de éstos fue adquiriendo cada vez más fuerza hasta que la casta militar llegó a ser predominantemente turca.⁴²

A pesar de los conflictos territoriales, políticos y religiosos que caracterizaron a la época abasí, en ella tuvo lugar el apogeo de la Edad de Oro de la civilización árabe. A pesar de la arabización del inmenso territorio del califato, las influencias persa y

⁴⁰ Habría también que señalar que en el siglo IX, bajo el mandato del califa al-Mu‘tašim, la capital del estado abasí se trasladó por un tiempo a la ciudad de Samarra. Cf. A. Northedge. “Sāmarrā”. En *EP*, t. VIII, pp. 1039-1041.

⁴¹ V. más sobre esta institución bajo el epígrafe dedicado al término “*mawālā*”, pp. 327-337.

⁴² V. B. Lewis. *Op. cit.*, pp. 15-19.

helena fueron muy notables en su desarrollo. Transcurridas las primeras décadas del período abasí, comenzó a introducirse en el mundo árabe la sabiduría griega –tanto de la antigüedad clásica como de la época helenística–, a través de la institución de Bayt al-Ḥikma de Bagdad. Los tratados griegos de filosofía, medicina, botánica, astronomía, matemáticas y demás ciencias empezaron a traducirse al árabe y a influir en el nacimiento de un nuevo espíritu científico. Junto a las ciencias florecieron de manera extraordinaria las artes y las letras. Las letras se cultivaron tanto en su dimensión más científica, con el desarrollo de la filología y la gramática, como en su dimensión más estética, con el cultivo de la literatura y, sobre todo, la poesía. Esta última convivió durante muchos siglos, y en una manera sorprendentemente creativa, con otro arte de suma importancia: la música.⁴³

En la época abasí se sitúa el apogeo de la música árabe, lo que constituye un hecho de importancia capital para el presente estudio, puesto que uno de los componentes fundamentales de ese arte fue la figura de la esclava cantora. Sin embargo, como en el presente estudio esta última será examinada no sólo en su dimensión artística sino también en su dimensión humana como mujer, en este punto sería conveniente arrojar luz a ciertos aspectos de la vida de la mujer en el mundo árabe medieval, antes que al contexto de la música árabe.

1.1.1. *Breve anotación sobre la condición de la mujer*

Una vez abordado el contexto en el cual tuvo lugar la creación de la obra, sería oportuno contemplar brevemente las condiciones particulares de la vida de la mujer en el período comprendido entre la época preislámica y la época abasí, con el objetivo de

⁴³ Sobre el desarrollo de las artes y las ciencias, v. Gustave E. Von Grunebaum. “Muslim Civilization in the Abbasid Period”. *The Cambridge Medieval History*. Ed. del t. IV, J. M. Hussey. 5 ts. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, t. IV, pp. 662-695; Ahmad Dallal. “Science, Medicine and Technology: The Making of a Scientific Culture”. *The Oxford History of Islam*. Ed., John L. Esposito. Nueva York: Oxford University Press, 1999, pp. 155-213; Sheila S. Blair y Jonathan M. Bloom. “Art and Architecture: Themes and Variations”. *Op. cit.*, pp. 215-267. Sobre la compleja relación de la música y la poesía en el mundo árabe medieval, v. Owen Wright. “Music and Verse”. *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Eds., A.F.L. Beeston et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 433-459.

arrojar luz sobre los cambios que supuso para ésta la aparición del islam, tanto en su dimensión ético-religiosa como en su dimensión geopolítica.⁴⁴

Hablar de la vida de la mujer en la época preislámica supone ciertos problemas, puesto que la Península Arábiga no siempre tuvo un carácter unitario desde el punto de vista cultural. Sin embargo, en el último siglo antes de la aparición del islam, se podría decir que se había logrado un acercamiento entre las costumbres de los pueblos de toda la península, bajo el predominio del elemento árabe. Aunque hay vestigios de que en la antigüedad hubo una cultura matriarcal en la península, parece que es innegable que en el siglo VI d. C. la sociedad era ya claramente patriarcal y tribal.⁴⁵

En términos generales, el poder se concentraba en el hombre, y la mujer dependía de la protección de él. El nacimiento de las hijas a veces resultaba incómodo para los padres pues suponía una inconveniencia económica y a la vez una futura amenaza para el honor de la familia, en el caso de que éstas fueran raptadas y vejadas por sus enemigos. Tanto era así que existía la costumbre del “*wa’d*”, que consistía en enterrar vivas o abandonar a las niñas recién nacidas.⁴⁶ Respecto al matrimonio, la costumbre más extendida era que éste se produjera en edades muy tempranas para las niñas, aproximadamente a los diez años o incluso antes. Las circunstancias particulares del matrimonio, como es lógico, dependían de las decisiones del jefe de la familia, que en el caso de los clanes árabes era siempre un varón.⁴⁷

Sin embargo, a pesar del carácter meramente patriarcal de la sociedad, parece que las mujeres de la *yāhiliyya*, al igual que de la primera época del islam, disfrutaban de cierta libertad en cuanto a su acceso a los espacios públicos y a su contacto con los hombres.⁴⁸ Amnon Shiloah apunta que, tanto en la época preislámica como en los

⁴⁴ Una lectura interesante sobre los cambios que supuso la aparición del islam en la vida de la mujer es la monografía del arabista francés del siglo XIX Nicolas Perron. Aunque la obra está escrita en un estilo más literario que científico, sus contenidos no dejan de ser de un gran valor. V. Nicolas Perron. *Femmes Arabes avant et depuis l’islamisme*. París y Argel: Librairie Nouvelle y Tissier, 1858.

⁴⁵ V. J. Lecerf. “‘Ā’ila”. En *EI*², t. I, pp. 305-306; Joseph Chelhod. “Du nouveau à propos du matriarcat arabe”. *Arabica*, 28 (1981: fasc. 1), pp. 76-106.

⁴⁶ Esta costumbre fue prohibida en la época islámica. V. más en: F. Leemhuis. “*Wa’d al-banāt*”. En *EI*², t. XI, p. 6.

⁴⁷ Sobre el matrimonio, v. más en: W. Smith, Stanley Arthur Cook e Ignác Goldziher. *Kinship and Marriage in Early Arabia*. Londres: Adam and Charles Black, 1907; J. Schacht. “*Nikāh*”. En *EI*², t. VIII, pp. 26-29, cap. I “In Classical Islamic Law”.

⁴⁸ Sobre la vida de la mujer en la *yāhiliyya* v. J. Chelhod. “*Al-mar’a*”. En *EI*², t. VI, pp. 472-481, cap. II “The Arab Woman in Customary Law and Practice”.

primeros años del islam, las mujeres de clase alta solían relacionarse libremente con los hombres en distintas circunstancias, entre las cuales cabe destacar los eventos artísticos que ellas mismas organizaban en sus casas.⁴⁹

Con el paso del tiempo, la aparición del islam y las profundas transformaciones sociales que ésta supuso generaron ciertos cambios en la vida de la mujer. El nacimiento de una sociedad multiétnica con una clase dirigente que fue abandonando sus costumbres tribales para dedicarse a una vida cada vez más refinada trajo consigo una tendencia a encerrar a la mujer, sobre todo a la mujer noble, en los espacios privados. Sin embargo, a pesar de las normas predominantes, las mujeres de la época podían llegar a desempeñar distintas funciones de importancia, dentro o fuera de su espacio privado.⁵⁰

Manuela Marín y Randi Deguilhem llaman la atención ante la tendencia que puede, a veces, ocurrir entre los investigadores de enfocar a las limitaciones de la vida de la mujer en el mundo islámico a lo largo de la historia dejando en un segundo plano su importantísima actividad social. Ésta, según las dos autoras, estaba condicionada tanto por su nivel socio-económico como por el entorno físico que las rodeaba, que, en líneas generales, correspondería a un contexto urbano o rural. De esta manera, “su libertad de movimiento, intelectual y físicamente, estaba relacionada directamente con su posición social”. Esa libertad, curiosamente, parece que estaba más restringida en las capas altas de la sociedad.⁵¹

La historia de la humanidad está repleta de contradicciones y excepciones, y este contexto no podría estar exento de dicha verdad. De esta manera, a la vez que es innegable que el nacimiento del islam produjo una visión más estricta sobre la intimidad de la mujer, también es cierto que, en la práctica, dicha visión no repercutió en todas sus actividades. Estas últimas han sido siempre tan diversas y tan necesarias para la sociedad que, aun en épocas en las cuales se legitima la reclusión de la mujer, resulta difícil limitar físicamente todas sus actividades en los espacios meramente privados.

⁴⁹ Cf. Amnon Shiloah. *Music ...*, p. 12.

⁵⁰ Sobre los primeros años del islam, véase el caso de Sukayna, la bisnieta del Profeta Muḥammad. V. Jean-Claude Vadet. “Une personnalité féminine du Hiǧāz au Ier/IVe siècle: Sukayna, petite-fille de ‘Alī’”. *Arabica*, 4 (1957: fasc. 3), pp. 261-287.

⁵¹ Cf. Manuela Marín y Randi Deguilhem, eds. *Writing the Feminine: Women in Arab Sources*. Londres: Tauris, in association with The European Science Foundation, 2002, pp. XV-XVI de la introducción.

Shirley Guthrie, en su estudio sobre la vida de la mujer en el mundo árabe medieval, revela algunas de las actividades que ésta podía desarrollar en dicha época. La autora señala el papel de ciertas mujeres nobles cuya posición social les permitió llegar a intervenir, de manera indirecta, en asuntos políticos o jurídicos, así como a apoyar obras públicas con su patrocinio.⁵² Asimismo, la autoridad que su posición social les otorgaba les permitía convertirse en transmisoras de las tradiciones orales. En la vida cotidiana, las mujeres no sólo se encargaban de las tareas domésticas y la educación de los hijos como madres o como nodrizas. Según Guthrie, en los espacios públicos las encontramos ejerciendo distintas actividades profesionales como pequeñas comerciantes, artesanas, prestamistas, ayudantes de enfermería, astrólogas, productoras de artículos de primera necesidad –sobre todo comestibles–, sastras y bordadoras, calígrafas, etc. Como es lógico, la autora hace también especial mención de las artistas de la corte califal: a las cantoras y músicas, esclavas en su inmensa mayoría.⁵³ Debido a la importancia de estas últimas en el presente estudio, el contexto particular que las engloba será comentado por separado a continuación.

1.2. La música árabe y la evolución de las cantoras

La evolución de las cantoras e instrumentistas de la música árabe a través de los siglos –denominadas, principalmente, “*qiyān*” o “*ḡawārī muganniyāt*”– está plasmada en el artículo de la *EI*, de Charles Pellat, dedicado a esta figura. El estudio de Pellat describe, principalmente, el desarrollo de las *qiyān* desde su fase más primitiva de la época preislámica hasta la creación del prototipo de la *qayna* altamente cualificada de la época abasí. Allí culminó el proceso de evolución de la *qayna* clásica y ese modelo ya hecho se difundió por las tierras conquistadas por los musulmanes, entre ellas al-

⁵² Sobre mujeres que tuvieron un papel político o social excepcional en la época, v. Muḡammad Juraysāt. *Al-mar'a wa-l-mušāraka al-siyāsiyya fī ḡill al-dawla al-islāmiyya: Dirāsa taḡbiḡiyya munḡu al-'aṣr al-ḡāhili ḡattā suḡūt al-jilāfa al-'abbāsiyya fī Bagdād, 606 H./1257 d. C.* Amán: Al-Ÿāmi'a al-Urduniyya, 1998; Yaḡyā Wahīb al-Ÿubūrī. *Al-nisā' al-ḡākimāt min al-ḡawārī wa-l-malikāt.* Amán: Dār Maḡdalāwī li-l-Naṣr wa-l-Tawzī', 2010; 'Iffat Wiṣāl Ḥamza. *Faṣṡḡāt al-nisā' fī tāriḡ al-'Arab wa-l-islām.* Damasco: Dār Ṭayyiba, 2010.

⁵³ Cf. Shirley Guthrie. *Arab Women in the Middle Ages. Private Lives and Public Roles.* Londres: Saqi Books, 2001, pp. 162-186. Sobre las actividades de la mujer en al-Andalus, incluidas las actividades de las esclavas, v. María Jesús Viguera, ed. *Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus. La mujer en al-Andalus: Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales.* Madrid y Sevilla: Seminario de Estudios de la Mujer *et al.*, 1989; Manuela Marín. *Mujeres en al-Ándalus.* Madrid: CSIC, 2000.

Andalus. En el Occidente musulmán, tanto en al-Andalus como en el Magreb, se mantuvieron casi intactas las características principales de la formación y la manera de comercializar a las esclavas cantoras. La influencia de los rasgos vernáculos occidentales parece que se ejerció sólo sobre la música y no sobre la esencia de la personalidad o la posición social de las cantoras. Independientemente del punto de referencia geográfico, en términos históricos Pellat considera que después de la Edad Media el prototipo de las *qayna* fue decayendo paulatinamente hasta dar lugar a figuras de cantoras de un perfil más humilde.⁵⁴

Manuela Cortés sigue también el recorrido de esa evolución, a través de todo el conjunto de su obra, ampliando considerablemente esa información. En sus escritos se puede apreciar una línea que va desde las distintas figuras de músicas y cantoras de las antiguas culturas de Mesopotamia hasta las cantantes del mundo árabe contemporáneo, con especial mención de los países del Norte de África. Esa misma línea comprende también el contacto de las *qiyān* con el mundo cristiano durante la Edad Media y su contribución a la influencia que la música árabe ejerció en ese mundo.⁵⁵ Esa visión tan amplia no sólo tiene interés artístico sino también antropológico, puesto que, de alguna manera, reivindica la importancia de la mujer –y no sólo de la *qayna*– en el desarrollo de la civilización árabe.⁵⁶

Como la parte de dicha civilización que incumbe al presente estudio es la música, resulta imprescindible dedicar unas palabras a la historia de este arte y, en concreto, al período que abarca desde la época preislámica hasta la época abasí. Las primeras noticias que tenemos de la música árabe se remontan al último siglo de la *yāhiliyya*, es decir al siglo VI d. C. La documentación sobre esa época es escasa y sólo nos permite conocer la existencia de los siguientes cantos primitivos: el *ḥudā'*, canto de los camelleros, el

⁵⁴ Cf. Ch. Pellat. “Qayna”. En *EP*, IV, pp. 820-824.

⁵⁵ Sobre este tema, v. también las siguientes obras de Julián Ribera: *La música de las Cantigas: Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922; *La música árabe y su influencia en la española*. Valencia: Pre-textos, 2000. En la primera se citan numerosos fragmentos del *K. al-aḡānī* sobre músicos y cantoras.

⁵⁶ Entre todas las publicaciones de Manuela Cortés sobre el papel de la mujer en la música árabe, v. principalmente las siguientes: “La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”. *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp. 193-206; “La mujer árabe y la música: Tránsito entre culturas en el área mediterránea”. *Música oral del Sur*, 5 (2002), pp. 91-106; “La mujer y la música en al-Andalus”. *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 4 (2005), pp. 57-66; “Estatus de la mujer en la cultura islámica: De las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)”. *Mujer versus música: Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Ed., Rosa Iniesta Masmano. Valencia: Rivera, 2011, pp. 139-198.

nawh, lamento fúnebre, y el *naṣb*, otro canto primitivo cuyas características concretas no pueden ser averiguadas en la actualidad. Las noticias sobre las características y la antigüedad de esos cantos a veces se contradicen entre sí, de manera que es imposible averiguar cuál de esos tipos de canto precedió a los demás y qué tipo de influencia pudo haber entre ellos.⁵⁷

Los historiadores de la música árabe consideran que hubo en ella una notable influencia de Bizancio y Persia, que a veces llegaba a la Península Arábiga con la mediación de los Gassaníes, aliados de Bizancio, y de los Lajmíes, aliados del Imperio Sasánida. Una noticia que suele influir en esta consideración proviene de la obra *Murūy al-dahab* del historiador al-Mas‘ūdī. Según se cuenta en ella, en la época preislámica los Qurayš dominaban un solo género musical llamado “*naṣb*”, hasta que Naḍar b. al-Ḥārī⁵⁸ visitó el reino lajmí de Ḥīra, donde aprendió nuevas formas de canto con acompañamiento de laúd. Al regresar a Meca, el poeta transmitió sus conocimientos musicales recién adquiridos a las *qiyān* y ellas siguieron interpretándolas junto a su repertorio habitual.

Otra noticia relevante figura en el mismo *K. al-agānī* y trata la visita del poeta Ḥassān b. Ṭābit⁵⁹ al último rey gassaní, ʿĀbala b. al-Ayham. Según el propio testimonio del primero, allí se encontró en una ocasión con diez esclavas cantoras, cinco de las cuales eran bizantinas (*rūmiyyāt*), mientras que las otras cinco provenían de Ḥīra. Tanto unas como otras cantaban en su propia lengua. Esa presencia foránea parece que era habitual en la corte gassaní, puesto que hay constancia de que ʿĀbala b. al-Ayham recibía también a cantoras mecanas.⁶⁰

Los desplazamientos de los músicos y cantoras de la Península Arábiga hacia el norte parece que constituían un hecho que se repetía con cierta frecuencia. Habría, por lo tanto, que pensar que ese fenómeno no sólo produciría una influencia unidireccional de norte a sur sino que también marcaría la música de los reinos del norte con elementos propios de los pueblos árabes.

⁵⁷ V. más en: Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān ...*, pp. 95-98.

⁵⁸ Poeta y juglar, primo y rival del Profeta Muḥammad. V. Henry George Farmer. *A History ...*, p. 19.

⁵⁹ Ḥassān b. Ṭābit vivió a caballo entre la *yāhiliyya* y la primera época del islam. A lo largo de su vida realizó varias visitas al reino gassaní y al reino lajmí. Cuando el Profeta Muḥammad emigró a Medina, el poeta tenía ya una edad muy avanzada. V. más en: W. ‘Arafat. “Ḥassān b. Ṭābit”. En *EP*², t. III, pp. 271-273.

⁶⁰ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 121; Henry George Farmer. *Op. cit.*, pp. 11-12.

Por lo que respecta a las *qiyān*, es interesante observar que tuvieron un perfil de cantoras profesionales desde la época preislámica y que desde entonces eran esclavas en su mayoría. En los tiempos más remotos de la antigüedad, parece que las cantoras participaban en rituales de carácter mágico-religioso intentando provocar la lluvia con su canto, mientras que, a medida que nos acercamos al nacimiento del islam, nos encontramos, fundamentalmente, con dos clases de *qiyān*: las que pertenecían a un hombre de una clase social elevada y estaban exclusivamente a su servicio –como mujeres y como artistas– y las que estaban asociadas a las capas bajas de la sociedad y eran prostitutas por sus amos a la vez que ejercían su función artística en los ambientes de los bajos fondos. Asimismo, no se puede dejar de mencionar que había cantoras que se movían por la Península Arábiga acompañando a sus amos en sus asuntos bélicos o participando en los acontecimientos de interés artístico que tenían lugar en las ferias.

Como ya se ha dicho anteriormente, la música árabe estuvo siempre estrechamente vinculada a la poesía, al igual que las *qiyān* tuvieron siempre una gran cercanía con los poetas. Estos últimos no sólo prestaban sus versos para la creación de las canciones que cantaban las *qiyān* sino que también hablaban de ellas en su poesía, encomiándolas o satirizándolas, de manera que hoy en día la poesía preislámica se utiliza como una fuente documental para la figura de las cantoras.

Además de la música producida por las *qiyān* y por los músicos, en la *yāhiliyya* se conocen distintas manifestaciones del arte musical de las que acompañaban los momentos importantes de la vida humana. En ocasiones, en las tribus árabes había mujeres que, sin ser cantoras profesionales, tañían instrumentos y cantaban en diversas circunstancias, acrecentando la alegría o aliviando la tristeza.

Con la llegada del islam y su rauda expansión se creó una élite social interesada por los placeres de una vida refinada y suntuosa de la que no podía faltar la música. Ésta fue evolucionando de manera extraordinaria gracias a la contribución de los músicos y cantoras que llegaban a las cortes califales desde los distintos puntos de los territorios recién conquistados pero también gracias a consolidación de la tradición del mecenazgo artístico. Parte de los mecenas de los artistas eran mujeres, muchas de las cuales mantenían en sus casas salones donde se celebraban reuniones musicales y literarias, los llamados “*mayālis*”.

Esos elementos siguieron evolucionando hasta alcanzar su máximo esplendor en la época abasí. Los poetas, músicos y cantoras llegaron a formar una élite particular que, de alguna manera, convivía con la clase dirigente a la vez que era mantenida por ella. Dentro de ese contexto de vida refinada, la figura de la cantora fue también evolucionando y llegó a tener un protagonismo indiscutible tanto en la vida intelectual y artística como en la vida privada de los hombres distinguidos. En el ámbito de la música las *qiyān* no sólo tenían la función de cantar sino que eran, a la vez, compositoras, tañedoras de instrumentos, maestras de música y transmisoras de la tradición musical. A eso se sumaba, a veces, su capacidad para componer versos.⁶¹

Aunque el presente estudio se ocupa sólo de la música y la figura de las cantoras en Oriente, parece inevitable dedicar unas líneas a la repercusión que la música oriental tuvo en al-Andalus, puesto que allí encontró su continuación la institución de las esclavas cantoras. A pesar de las divergencias de los historiadores sobre el carácter occidental u oriental de la cultura andalusí, lo cierto es que en el ámbito de la música árabe el Oriente y el Occidente musulmán de la Edad Media estuvieron siempre estrechamente vinculados, a pesar de las demás diferencias que podían separar a estos dos mundos, tanto en plano cultural como en el plano político. Y es más: el hecho de que la mayoría de las cantoras fueran esclavas fortalece aun más esa tesis, pues, como indica Celia del Moral en uno de sus estudios sobre la mujer en la poesía andalusí, la mujer esclava culta, a diferencia de la mujer libre, “fue un elemento de orientalización puesto que traía con ella las modas y formas de vida típicamente orientales”.⁶²

En todo caso, parece difícil negar la relación umbilical que unía el Oriente musulmán con al-Andalus, la que, lógicamente, debería generar un cierto sentimiento de nostalgia en los andalusíes, aun en épocas en las cuales su esplendor no dependía directamente de las tierras orientales.⁶³ En términos prácticos, ese sentimiento conducía

⁶¹ Sobre el desarrollo de la música árabe desde la *yāhiliyya* hasta la época abasí, v. las siguientes obras: Henry George Farmer. *Op. cit.*; Amnon Shiloah. *Music ...*; Simon Jargy. *La musique ...*; Habib Hassan Touma. *The Music ...*; Muḥammad Sayyid Jaṭṭāb ‘Umar. *Al-tarab al-‘arabī ‘alā marr al-‘uṣūr*. Beirut: Dār al-Kitāb al-Lubnānī, 2004; Sāmī ‘Ābidīn. *Al-ittiḡāhāt al-ginā’iyya fī qaṣr al-Ma’mūn*. Beirut: Dār Mīzrā li-l-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr wa-l-Tawzī’, 1993, pp. 55-79.

⁶² Cf. Celia del Moral. “La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV)”. *La mujer en Andalucía: Primer Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*. Granada: UGR, 1990, pp. 703-704. La introducción de este estudio es muy interesante para la polémica sobre lo que la autora denomina “la orientalización u occidentalización de la sociedad andalusí”.

⁶³ Henri Pérès, en su estudio sobre la poesía andalusí, dedica un capítulo a esa relación entre al-Andalus y el Oriente musulmán. V. Henri Pérès. *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el*

a la continua búsqueda de contacto con Oriente, desde donde se traían auténticos tesoros bibliográficos para nutrir la vida intelectual andalusí.⁶⁴ Entre ellos, el caso más relevante para el presente estudio es el del *K. al-agānī*, sobre el cual se cuenta que el califa cordobés al-Ḥakam II mandó mil dinares a al-Iṣfahānī a cambio de una copia de la obra.⁶⁵ La presencia de ésta en la península ejerció una gran influencia en la vida musical y llevó a ciertos escritores andalusíes a crear obras que, de una manera u otra, imitaban su contenido.⁶⁶

El Occidente musulmán copió los patrones de la vida refinada de Oriente, una parte importante de la cual fue la música. A semejanza de las metrópolis orientales, en al-Andalus se celebraban *maḡālis* de alto nivel en los cuales músicos, poetas y cantoras entretenían a la clase alta con su arte. Muchos músicos y cantoras venían de Oriente y otros eran mandados allí expresamente para formarse. Entre las cantoras, el caso más conocido es el de las llamadas “tres medinesas” –Faḍl, ‘Alam⁶⁷ y Qalam– que gozaron del favor de ‘Abd al-Raḥmān II, viviendo en su palacio en unas estancias dedicadas exclusivamente a ellas. Las dos primeras vinieron directamente de Oriente, mientras que Qalam era vasca y fue enviada a Medina con el objetivo de recibir una alta formación musical.⁶⁸

En cuanto a los músicos, no podríamos dejar de mencionar a Ziryāb, ilustre discípulo de Ibrāhīm al-Mawṣilī. El hijo de este último, Ishāq, parece que fue quien provocó la salida de Ziryāb de la corte bagdadí por la envidia que sintió al ver el entusiasmo del califa Hārūn al-Rašīd ante la grandeza de su arte. Ziryāb cumplía con el

siglo XI: Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental. Trad., Mercedes García Arenal. Madrid: Hiperión, [1983], cap. “Oriente y Occidente”, pp. 49-62.

⁶⁴ V. más sobre esta cuestión en: Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2009, pp. 11-16.

⁶⁵ Cf. Manuela Cortés García. *Op. cit.*, p. 11; Husayn ‘Aṣī. *Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī: ‘Aṣru-hu, sīrat ḡayāti-hi, mu’allaḡātu-hu*. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, [1993], pp. 35-36.

⁶⁶ V. más en: Henri Pérès. *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁷ La mayoría de los estudiosos vocalizan “‘Alam” (señal, bandera), mientras que Guardiola vocaliza “‘Ilm” (ciencia). La primera versión parece más aceptable, si se toma en cuenta el estudio onomástico de nombres de esclavas andalusíes de Manuela Marín. En dicho estudio aparecen los nombres Qalam, ‘Alam y Faḍl y no el de ‘Ilm. Cf. María Dolores Guardiola. “La figure de la *ḡayna* dans les sources musicales”. *Actes du XII Colloque Universitaire Tuniso-Espagnol sur «Le patrimoine andalous dans la culture arabe et espagnole»*. Tunis: Université de Tunis, 1991, pp. 107-127; Manuela Marín. *Mujeres ...*, pp. 66-68.

⁶⁸ V. Manuela Cortés García. *Música y poesía en el esplendor omeya*. Córdoba: Fundación Foros de Córdoba, 2001, pp. 27-38; Henry George Farmer. *A History ...*, p. 136; Mahmoud Guettat. *La música andalusí en el Magreb: Simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*. Trad. y ed., Manuela Cortés y María del Mar Carrillo. Sevilla: Fundación El Monte, 1999, pp. 9-11.

prototipo del erudito polifacético de la época, pues no sólo era cantante, compositor, músico y poeta sino que era versado en distintas ciencias. Como no podía ser menos, Ziriyāb creó su propia escuela de música, cuya existencia marcó un antes y un después en los usos y costumbres relacionados con el ambiente de la música, lo que ocurrió en un sentido muy amplio: no sólo en materia puramente musical sino también en todo lo relativo a la parafernalia que rodeaba a este arte, desde los detalles de la “puesta en escena” de las representaciones musicales hasta la indumentaria y la gastronomía de las reuniones de la alta sociedad.⁶⁹

La escuela de esclavas cantoras del músico bagdadí fue de una importancia capital, puesto que su calidad libraba al mundo musical andalusí de la necesidad de asociar la alta formación de sus músicos con el contacto directo con Oriente. La escuela de Ziriyāb influyó en la creación de muchos otros focos de instrucción musical, entre los cuales cabe destacar la escuela del médico y erudito cordobés Ibn al-Kattānī, que dedicó parte de su vida a la formación y comercio de esclavas cantoras, primero en Córdoba y, posteriormente, en Zaragoza.⁷⁰

Lejos de al-Andalus, huellas importantes de la institución de las esclavas cantoras encontramos en la zona de Egipto, durante las épocas fatimí y ayubí, y, más tarde, en el período de los mamelucos.⁷¹ ‘Abd al-Karīm al-‘Allāf sitúa el crepúsculo de la figura clásica de las *qiyān* en la caída del califato abasí, a mediados del siglo XIII d. C. A partir de ese momento, la figura más parecida a las *qiyān*, salvando las diferencias culturales que separaban a unas y otras, era representada por aquellas *yāwārī* de los harenes del Imperio Otomano que desempeñaban funciones artísticas. En el mundo otomano parece que, junto con la música y el canto, cobró especial importancia el arte de la danza.⁷²

Concluyendo, se podría decir que la evolución de la figura de la cantora siguió la evolución de la civilización árabe desde una sociedad primitiva de tipo tribal, limitada

⁶⁹ V. H. G. Farmer - [E. Neubauer]. “Ziriyāb, Abū ’l-Ḥasan ‘Alī b. Nāfi’”. En *EP*, t. XI, pp. 516-517; Manuela Cortés García. “Ziriyāb: La música y la elegancia palatina”. *El esplendor de los omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental*. Coords., María Jesús Viguera Molins y Concepción Castillo. Granada: Fundación El Legado Andalusí, 2001, pp. 240-243; É. Lévi-Provençal. *La civilización árabe en España*. Trad., Isidro de las Cagigas. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, pp. 67-71.

⁷⁰ V. Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza ...*, pp. 22-23.

⁷¹ V. más sobre las esclavas de estas épocas en: Naŷwā Kamāl Kīra. *Al-yāwārī wa-l-gilmān fī Miṣr fī l-‘aṣrayn al-fāṭimī wa-l-ayyūbī*. El Cairo: Maktabat Zahrā’ al-Šarq, 2007; ‘Alī al-Sayyid Maḥmūd. *Al-yāwārī fī muŷtama’ al-Qāhira al-mamlūkiyya*. [El Cairo]: Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1988.

⁷² Cf. ‘Abd al-Karīm al-‘Allāf. *Qiyān Bagdād ...*, pp. 187-191.

geográficamente en la Península Arábiga, hasta la creación de un imperio multiétnico, impregnado de manifestaciones culturales de la más absoluta diversidad. La mayoría de las cantoras eran esclavas de diverso origen étnico, pues procedían, fundamentalmente, de los territorios conquistados o de las regiones con las que el mundo islámico mantenía una lucha continua, como era, por ejemplo, el caso de Bizancio.

El perfil de la cantora primitiva fue adquiriendo unas características cada vez más sofisticadas hasta que esa evolución dio lugar a la figura de la *qayna* de alto nivel, que destacaba, fundamentalmente, por su alta formación musical, su cultura literaria y su agraciado aspecto físico. Sin embargo, habría que señalar que, a pesar de la indiscutible notoriedad de la *qayna* prototípica, no todas las cantoras eran del mismo nivel ni pertenecían a ambientes de la alta sociedad. Las cantoras de los ambientes populares nunca dejaron de existir y tanto unas como otras constituían el gran colectivo de las cantoras del mundo árabe medieval, cuyas características particulares se analizarán a lo largo del presente estudio.

1.3. Vida y obra de *Abū l-Farāy al-Iṣfahānī*⁷³

Las cualidades que el *Mu‘yam al-udabā’* adjudica a al-Iṣfahānī definen perfectamente su perfil intelectual: el autor del *K. al-agānī* fue erudito, genealogista, cronista, escritor ingenioso y poeta.⁷⁴ La mayoría de las fuentes indican que Abū l-Farāy al-Iṣfahānī –o al-Iṣbahānī⁷⁵– nació en el año 284/897.⁷⁶ Su nombre completo fue Abū l-Farāy ‘Alī b. al-Ḥusayn b. Muḥammad b. Aḥmad b. al-Hayṭam b. ‘Abd al-Raḥmān b. Marwān b. ‘Abd Allāh b. Marwān b. Muḥammad.⁷⁷ Tradicionalmente, su *nisba* –al-Iṣfahānī– ha llevado a la conclusión de que nació en la ciudad persa de Isfahán, pero los investigadores que han estudiado en profundidad esta cuestión, ponen en tela de juicio

⁷³ Otra lectura alternativa en castellano sobre la vida del autor y los rasgos principales del *K. al-agānī* sería la introducción del siguiente estudio: Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 31-42. Sin embargo, habría que decir que, como indica el contenido de las notas a pie de página, para la introducción del presente estudio se han utilizado otras fuentes diferentes al estudio de Mesa Fernández.

⁷⁴ Cf. Yāqūt al-Ḥamawī. *Mu‘yam al-udabā’*. 20 ts. Beirut: Dār Iḥyā’ al-Turāṭ al-‘Arabī, s. d., t. XXIII, pp. 94-95, bajo la entrada “‘Alī b. al-Ḥusayn b. Muḥammad b. al-Hayṭam, Abū l-Farāy al-Iṣbahānī”.

⁷⁵ Ambas versiones del nombre son válidas, debido a que la ciudad de la cual procede esta *nisba* se llamaba tanto Iṣfahān como Iṣbahān. En el presente estudio se seguirá la primera versión, puesto que es la que aparece en la edición utilizada para la realización del mismo.

⁷⁶ Cf. Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 14; M. Nallino. “Abū ‘l-Farāḍj ...”, p. 118; Iḥsān ‘Abbās, intr. *K. al-agānī*, t. I, p. 5.

⁷⁷ Cf. Ḥusayn ‘Āṣī. *Abū l-Farāy ...*, p. 21.

esta información. La frase “*al-iṣfahānī al-aṣl, al-bagḍādī al-manšā*”, escrita por el erudito al-Ṭa‘ālibī⁷⁸ en su obra *Yatīmat al-dahr fī maḥāsin ahl al-‘aṣr*, se suele interpretar de dos maneras: que nació en Isfahán y creció en Bagdad o que su familia procedía de Isfahán pero él nació en Bagdad. Entre las dos conjeturas, la más verídica parece ser la segunda pues esa *nisba* la heredó de sus antepasados, que sí habían vivido en Isfahán aunque eran de linaje árabe, mientras que en las fuentes no hay indicio siquiera de que el autor visitara alguna vez esa ciudad. Por todo ello, lo más posible es que su lugar de nacimiento fuera Bagdad.⁷⁹

Al-Iṣfahānī fue descendiente directo del último califa omeya, Marwān b. Muḥammad. Hay indicios de que, después de la caída de la dinastía omeya, uno de los hijos de Marwān emigró a Isfahán con su familia, por miedo a las represalias de los Abasíes. Pero sus hijos y nietos, tan pronto se mostraron propicias las circunstancias, abandonaron Isfahán para instalarse unos en Bagdad y otros en Samarra, donde trabajaron como secretarios de alto nivel (*kuttāb*) en la administración del califato.⁸⁰

Su familia tuvo un papel determinante en el desarrollo de la personalidad de al-Iṣfahānī como hombre de letras. Su abuelo paterno fue uno de los hombres más destacados de Samarra y estaba vinculado a los círculos literarios de la época. Asimismo, tuvieron influencia en su personalidad dos hermanos de su abuelo que se encargaron, en parte, de su educación. Lo mismo ocurrió con su padre –que residía en Bagdad y tenía contacto con el mundo literario y los hombres de ciencias– y con su tío paterno al-Ḥasan b. Muḥammad –que fue uno de los secretarios más importantes de la época de al-Mutawakkil y que disponía de una formación literaria considerable–. Por último, parece que tuvo también una gran influencia en él su familia materna, que pertenecía al clan de los Ṭawāba, conocidos por su actividad poético-literaria. Su abuelo Yaḥyà b. Muḥammad b. Ṭawāba era autor de una recopilación de poemas y anécdotas, obra que fue una de las fuentes que posteriormente utilizó al-Iṣfahānī para su obra.⁸¹

⁷⁸ Esta es la obra más importante de al-Ṭa‘ālibī, destacado crítico literario y autor de obras antológicas. Vivió a caballo entre los siglos X y XI y era natural de la ciudad persa de Nishapur. V. más en: Kathleen R. F. Burtil. “Al-Ṭa‘ālibī, Abū Manṣūr ‘Abd al-Malik b. Muḥammad b. Ismā‘īl”. En *EI*², t. X, pp. 426-428.

⁷⁹ Cf. Iḥsān ‘Abbās. *Op. cit.*, p. 6; Ḥusayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, pp. 21-22; Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, pp. 14, 351. En el artículo de la *EI* sobre el autor, al igual que en un gran número de estudios que lo siguen, se da como lugar de nacimiento la ciudad de Isfahán.

⁸⁰ Cf. Ḥusayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, p. 22.

⁸¹ Cf. *Ibidem*, pp. 22-24.

Fuera de su familia, al-Iṣfahānī se formó al lado de figuras importantes de las letras y las ciencias de su época. El primer período de su formación tuvo lugar en Kufa, en una edad muy temprana. Allí se relacionó con varios eruditos entre los cuales destacan Muḥammad b. al-Ḥusayn al-Kindī, que fue su preceptor (*mu'addib*), y 'Alī b. Muḥammad, que fue imán de la mezquita de la ciudad.⁸² Después de Kufa, al-Iṣfahānī se instaló definitivamente en Bagdad y fue allí donde terminó de formarse al lado de grandes figuras como Abū Aḥmad Yaḥyà b. 'Alī b. Yaḥyà, conocido como Ibn al-Munaŷŷim al-Nadīm⁸³, Abū 'Abd Allāh Muḥammad b. al-'Abbās al-Yazīdī⁸⁴, Abū Ŷa'far Muḥammad b. Ŷarīr al-Ṭabarī⁸⁵, 'Alī b. Sulaymān al-Ajfaš⁸⁶, Abū Bakr Muḥammad b. al-Qāsim al-Anbārī⁸⁷, Abū Bakr Muḥammad b. Durayd⁸⁸ y Abū Bakr Muḥammad b. Yaḥyà al-Ṣūlī⁸⁹.

El desarrollo de al-Iṣfahānī como hombre de letras estuvo también influenciado por sus amistades. Entre ellas, el personaje más relevante fue el visir Abū Muḥammad al-Ḥasan b. Muḥammad al-Muhallabī, quien combinaba su actividad política con su vida como hombre de letras y mecenas de artistas destacados. En sus eventos musicales y literarios (*mayālis*) se reunían los artistas e intelectuales más importantes de Bagdad, al igual que personajes influyentes de las altas capas de la administración y la justicia del califato. Por su importancia, sus eventos llegaron a compararse con los de los Barmakíes. Al-Iṣfahānī encabezaba en muchas ocasiones las reuniones de al-Muhallabī pues lo unía

⁸² Cf. *Ibidem*. Kilpatrick atribuye también esta última cualidad a Muḥammad b. al-Ḥusayn al-Kindī. Cf. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 15.

⁸³ Erudito *mu'tazilī*, versado en teología, filología y música. V. más en: M. Fleischhammer. "Munaḍidjīm, Banu 'I". En *EP*, t. VII, apartado (4), bajo el título "Abū Aḥmad Yaḥyā", p. 559.

⁸⁴ Este personaje destacó como recopilador y transmisor de poemas y noticias tanto de la *yāhiliyya* como de la época islámica. Era nieto del famoso erudito al-Yazīdī, tío materno del califa al-Mahdī. V. más en: R. Sellheim. "Yazīdī, Abū Muḥammad Yaḥyà b. al-Mubārak". En *EP*, t. XI, pp. 316-317. El artículo está dedicado a su abuelo, pero en la p. 317 hay información sobre él.

⁸⁵ Se trata del famoso historiador y comentarista de *El Corán* al-Ṭabarī. V. más en: C. E. Bosworth. "Al-Ṭabarī, Abū Dja'far Muḥammad b. Djarīr b. Yazīd". En *EP*, t. X, pp. 11-15.

⁸⁶ Gramático bagdadí que introdujo los saberes gramaticales de Bagdad en Egipto. V. más en: C. Brockelmann - Charles Pellat. "Al-Aḫfash". En *EP*, t. I, p. 321. El artículo está dedicado a varios gramáticos que compartían el mismo nombre, entre ellos 'Alī b. Sulaymān.

⁸⁷ Filólogo y transmisor de tradiciones orales. Era conocido por su excelente memoria. V. más en: C. Brockelmann. "Al-Anbārī, Abū Bakr Muḥammad b. al-Qāsim". En *EP*, t. I, p. 485.

⁸⁸ Filólogo, lexicógrafo y poeta, natural de Basora. V. más en: J. W. Fück. "Ibn Durayd, Abū Bakr Muḥammad b. al-Ḥasan al-Azdī". En *EP*, t. III, pp. 757-758.

⁸⁹ Al-Ṣūlī fue un erudito polifacético, experto en poesía y ajedrez. V. más en: S. Leder. "Al-Ṣūlī, Abū Bakr Muḥammad b. Yaḥyā". En *EP*, t. IX, pp. 846-848. Sobre lo mencionado en este párrafo, v. más en: Ḥusayn 'Āṣī. *Op. cit.*, pp. 24-27.

con él una relación de patronazgo y profunda amistad que duró hasta la muerte de al-Muhallabī.⁹⁰

Lejos de su mecenas, el círculo social del propio al-Iṣfahānī era muy amplio, pues solía relacionarse con personajes distinguidos tanto del mundo de las artes y las ciencias como de la clase dirigente. Hay indicios de que sus contactos se extendían hasta al-Andalus, pues se sabe que se relacionó con varios dirigentes del califato de Córdoba a quienes en algunas ocasiones mandó libros, uno de los cuales fue un ejemplar del *K. al-agānī*, por el que recibió mil dinares. También hay indicios de que tuvo contacto con Sayf al-Dawla, el gobernador hamdaní de Alepo, a quien también mandó un ejemplar del *K. al-agānī* por el mismo precio. En cuanto a Alepo, se está especulando que pasó una temporada allí, pero las noticias relacionadas con ello resultan insuficientes a la hora de deducirlo con total seguridad.⁹¹

En cuanto a las influencias que al-Iṣfahānī tuvo de figuras ya desaparecidas en su época, Kilpatrick destaca principalmente a Iṣḥāq al-Mawṣilī, por dos motivos: porque en el *K. al-agānī* al-Iṣfahānī utiliza la terminología musical de Iṣḥāq al-Mawṣilī y porque la misma obra parte de la famosa recopilación de las cien canciones realizada en parte por este gran músico.⁹² La autora señala también la admiración de al-Iṣfahānī por Ibn al-Mu‘tazz⁹³, Abū Tammām⁹⁴ y la cantora ‘Arīb.⁹⁵

Al-Iṣfahānī fue un hombre excéntrico. Se cuenta que era una persona sumamente sucia, que utilizaba la ropa sin quitársela nunca para lavarla. En los *mayālis* llamaba mucho la atención con su aspecto, su olor desagradable y su peculiar manera de comer. Sin embargo, todo ello no le impedía ocupar siempre un puesto destacado en esas

⁹⁰ Descendiente de la influyente familia de los Muhallabīs de Basora. Fue visir del emir báyida de Iraq Mu‘izz al-Dawla y, posteriormente, ministro del califato. Escribió poesía y epístolas de interés literario. V. más en: K. V. Zetterstéen – [C. E. Bosworth]. “Al-Muhallabī, Abū Muḥammad al-Ḥasan b. Muḥammad b. Hārūn”. En *EP*, t. VII, p. 358; Husayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁹¹ V. Husayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, pp. 35-36. Sobre la insuficiencia de datos relacionados con una posible estancia de al-Iṣfahānī en Alepo, Hilary Kilpatrick opina lo mismo, mientras que María Nallino, en su artículo sobre el autor en la *EI*, da por hecho que el autor visitó dicha ciudad. Cf. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 19; M. Nallino. *Op. cit.*, p. 118.

⁹² V. más sobre esta recopilación en el siguiente apartado dedicado al *K. al-agānī*, pp. 50-51.

⁹³ Poeta, músico y príncipe abasí, hijo del califa al-Mu‘tazz. Se le recuerda más por su actividad artística, pues no llegó a tomar las riendas del califato más que por un solo día, tras el cual fue asesinado. V. más en: B. Lewin. “Ibn al-Mu‘tazz, Abū ‘l-‘Abbās ‘Abd Allāh”. En *EP*, t. III, pp. 892-893.

⁹⁴ Poeta y autor de la célebre antología poética titulada *Kitāb al-Ḥamāsa*. Era natural de Damasco y vivió allí una parte de su vida hasta que emigró a Egipto. V. más en: H. Ritter. “Abū Tammām Ḥabīb b. Aws”. En *EP*, t. I, pp. 153-155.

⁹⁵ Cf. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, pp. 16-17.

reuniones de la alta sociedad donde compartía veladas con los califas, emires, altos funcionarios, artistas e intelectuales destacados.⁹⁶

El autor pasó así la mayor parte de su vida, entre los *mayālis* y la ingente labor de erudición a la que se dedicó. También hay constancia de que trabajó en la administración del califato como *kātib*, pero apenas hay noticias relacionadas con este hecho, de manera que los detalles de esta faceta suya se desconocen.⁹⁷ Al igual que ocurre con esta cuestión profesional, su orientación religiosa está también llena de incógnitas. Por lo general se conoce que fue chií—hecho que se consideraba insólito entre los descendientes de los Omeyas— pero no se sabe si lo fue durante toda su vida, puesto que en sus obras raras veces se puede percibir dicha creencia.⁹⁸

La información sobre la última etapa de la vida de al-Iṣfahānī es escasa. Después de la muerte de al-Muhallabī no hay constancia de su presencia en los círculos a los que había pertenecido hasta entonces. Su desaparición del panorama político-intelectual de Bagdad parece que se debe tanto a la ausencia de su mecenas como al deterioro de su salud, que le privó de su lucidez mental en los últimos años de su vida.⁹⁹

Sobre su muerte las noticias no concuerdan entre sí. Abū Nu‘aym al-Iṣbahānī sostiene que lo vio en Bagdad y que murió en el año 357/967 ó 968. La misma fecha da al-Jaṭīb al-Bagdādī, aunque también recoge el testimonio de Muḥammad b. Abī l-Fawāris, que ubica la muerte del autor en 356/966 ó 967, fecha que siguen muchos autores posteriores a ellos. Sin embargo, el biógrafo Yāqūt al-Ḥamawī esgrima que en el *K. al-gurabā’* hay indicios de que al-Iṣfahānī estaba vivo en el año 362/972 ó 973, posibilidad que sólo sería compatible con otra opinión, la de Ibn al-Nadīm, según la cual el autor murió en el año “360 y pico” (*nayyif wa-sittīn wa-ṭalāt-mi’a*).¹⁰⁰

Respecto a la obra de al-Iṣfahānī, Kilpatrick menciona unos treinta títulos, número que incluiría tanto las obras desaparecidas como las obras conservadas hasta nuestros días, sea en su totalidad o en fragmentos.¹⁰¹ La temática de la obra de al-Iṣfahānī

⁹⁶ V. Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād al-Aṣma‘ī. *Abū l-Farāy’* ..., pp. 141-146.

⁹⁷ Cf. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 18.

⁹⁸ Kilpatrick menciona brevemente esta cuestión, mientras que ‘Āṣī la analiza profundamente citando sus fuentes. Cf. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 15; Ḥusayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, pp. 46-55.

⁹⁹ V. Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰ V. *Ibidem*; Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād al-Aṣma‘ī. *Op. cit.*, pp. 154-156; Ḥusayn ‘Āṣī. *Op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁰¹ Dicha relación de títulos aparece en: Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, p. 23.

es muy variada, lo que le otorga un interés político, religioso, genealógico, musicológico, literario e histórico. Entre todos los títulos recogidos en las fuentes medievales sólo tres se conservan en fragmentos y cuatro en su totalidad.

Las obras que se conocen sólo a través de ciertos fragmentos son: *Muḡarrad al-agānī*, *Al-diyārāt* y *Al-qiyān*. La primera no está editada. Debió de ser, en su origen, una recopilación de canciones acompañadas de instrucciones musicales. La segunda, como bien indica su nombre, versa sobre monasterios.¹⁰² La tercera, titulada *Al-qiyān* presenta un interés especial para el tema de las esclavas cantoras pues consiste en una serie de capítulos dedicados a la vida de treinta y nueve cantoras diferentes. Muchos de los *ajbār* contenidos en esta obra están también recogidos en el *K. al-agānī*.¹⁰³

Las obras de al-Iṣfahānī conservadas en su totalidad son cuatro, a saber: *Maqātil al-Ṭālibiyyīn*, *Al-imā' al-šawā'ir*, *Adab al-gurabā'* y *Kitāb al-agānī*.

Maqātil al-Ṭālibiyyīn (*Asesinatos de los descendientes de Abū Ṭālib*) es una obra de interés genealógico-biográfico. Caswell y Kilpatrick la caracterizan como una “martirología chii”, aunque la segunda matiza que se trata de una obra de erudición de un tono distendido en términos religiosos. Se trata de una obra dedicada a los descendientes de Abū Ṭālib –el tío del Profeta Muḡammad– que murieron asesinados o que tuvieron una muerte trágica en la cárcel o en el destierro. En la introducción del libro, el mismo autor afirma que los personajes pertenecen a un amplio marco cronológico, desde la época del Profeta hasta el momento en el cual escribió la obra, en el mes de *ḡumādā al-wulā* del año 313/925. Los capítulos están clasificados por orden cronológico. Cada uno de ellos está dedicado a un personaje y contiene datos genealógicos y biográficos del mismo, con especial hincapié a los hechos que condujeron a su muerte.¹⁰⁴

Al-imā' al-šawā'ir (*Las esclavas poetisas*): esta obra tiene el mismo formato que *Al-qiyān*. Se trata de treinta y un capítulos, cada uno de los cuales está dedicado a una

¹⁰² V. *Ibidem*, pp. 23-25; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-diyārāt*. Ed., ḡalīl al-‘Aṭiyya. Londres: Riyad El-Rayyes Books, 1991.

¹⁰³ V. Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-qiyān*. Ed., ḡalīl al-‘Aṭiyya. Londres: Riyad El-Rayyes Books, 1989.

¹⁰⁴ V. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 8-9; Hilary Kilpatrick. *Op.cit.*, pp. 25-26; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-qiyān*, p. 30 de la introducción; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Maqātil al-Ṭālibiyyīn*. Ed., Aḡmad Ṣaqr. El Cairo: ‘Isā al-Bābī al-Ḥalabī, 1949.

esclava poetisa. El libro presenta un especial interés puesto que algunas de las esclavas que en él se mencionan eran también cantoras.¹⁰⁵

Adab al-gurabā' (*La conducta de los extranjeros*) es una obra de carácter informal que gira alrededor de los procesos psicológicos que afrontan quienes se ven obligados a perder su bienestar cayendo en la desdicha, situación que a veces implica el tener que abandonar la tierra natal. Al-Iṣfahānī escribió este libro en un momento en el cual él mismo experimentaba este sentimiento. El concepto de la “*gurba*” es el eje principal de esta obra. Dicho concepto designa a la “ausencia de la patria”, la “vida en el extranjero” y la “nostalgia” que genera esta vida.¹⁰⁶ La obra incluye noticias y poemas relacionados con este concepto, material que está distribuido a lo largo de setenta capítulos. Un detalle cronológico mencionado en la obra pone en tela de juicio su autoría, aunque Kilpatrick opina que puede deberse a la confusión mental que el autor sufrió en los últimos años de su vida.¹⁰⁷

Por último, sólo queda comentar que la cuarta obra entre las conservadas, el *K. al-agānī*, será comentada extensamente en el siguiente apartado, debido al hecho de que constituye la fuente principal del presente estudio.

1.4. *El Kitāb al-agānī*

Después de la publicación de la obra *Making the Great Book of Songs* de Hilary Kilpatrick, al igual que de sus numerosos artículos, resulta difícil aportar datos nuevos sobre los aspectos generales del *K. al-agānī*.¹⁰⁸ Sin embargo, durante la realización del presente proyecto, aparte de estudiar exhaustivamente todas las referencias a las cantoras, ha sido inevitable crear una visión propia sobre la obra. Algunos de los resultados de este esfuerzo aparecerán en este apartado junto a los datos provenientes de la bibliografía.¹⁰⁹

¹⁰⁵ V. Hilary Kilpatrick. *Op.cit.*, pp. 26-27; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-imā' al-ṣawā'ir*. Ed., Ÿalīl al-‘Aṭīyya. Susa: Dār al-Ma‘ārif li-l-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr, 1998.

¹⁰⁶ Cf. Julio Cortés. *Diccionario de árabe culto moderno: Árabe-español*. Madrid: Gredos, 1996, p. 798, raíz “غرب”.

¹⁰⁷ Hilary Kilpatrick. *Op.cit.*, pp. 27-28; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-qiyān*, pp. 19-20 de la introducción; Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Kitāb adab al-gurabā'*. Ed., Ṣalāḡ al-Dīn al-MunaŸŸid. Beirut: Dār al-Kitāb al-Ÿadīd, 1972.

¹⁰⁸ En cambio, para temas más específicos el *K. al-agānī* será siempre una mina inagotable.

¹⁰⁹ En los puntos en los que no aparecen citas bibliográficas las observaciones son mías.

Hilary Kilpatrick apunta que a la hora de abordar el *K. al-agānī*, el estudioso se encuentra ante un caso muy particular, pues se trata de una colección de canciones que, a pesar de las indicaciones musicales que las acompañan, hoy en día apenas tienen un valor musical en términos prácticos. La idea entonces que surge de ese hecho es que la obra suele ser abordada como una obra literaria, ignorando su componente fundamental, que son las canciones en el sentido puramente musicológico del término. Pero es más: en el caso de ser vista como una obra literaria y, en concreto, como una obra de *adab*, no se puede dejar de apreciar que su contenido mantiene grandes diferencias en relación con otras obras de *adab*.¹¹⁰

El *K. al-agānī* es una de las obras más destacadas de la tradición clásica de “*belles lettres*” de la literatura árabe. Dentro de ese gran abanico de “*belles lettres*” puede encajar otro término que es propio de la literatura árabe: “*adab*”. Aunque lo que aquí nos interesa son los matices literarios del término, sus acepciones van más allá de este campo. Su amplio abanico semántico puede incluir las siguientes nociones: buena educación, modales refinados, reglas que corresponden a un colectivo humano, costumbres ancestrales de los árabes, cultura, literatura, erudición literaria, conocimientos literarios y humanísticos.¹¹¹

En lo que al campo de las letras se refiere, el término puede significar “literatura”, en general, pero cuando se trata del contexto de la literatura árabe medieval, el mismo suele aludir a un género que, como indica Nallino, incluye “poemas, narraciones insólitas y anécdotas curiosas cuya finalidad es complacer el espíritu y regocijar el alma”. Sin embargo, el mismo autor menciona que “*adab*” podría considerarse, también, un género de escritura elegante que incluiría obras que combinan la poesía con la prosa o incluso, en un sentido más amplio todavía, “todas las composiciones literarias escritas con elegancia y distinción”.¹¹²

¹¹⁰ Cf. Hilary Kilpatrick. “Context and the Enhancement of the Meaning of *Aḥbār* in the *Kitāb al-agānī*”. *Arabica*, 38 (1991), pp. 351-352.

¹¹¹ Nallino y Bonebakker exploran magistralmente en sus respectivos estudios el gran espectro semántico del término. Carlo-Alfonso Nallino. *La littérature arabe des origines à l'époque de la dynastie umayyade*. Trad., Charles Pellat. París: Maisonneuve, 1950, pp. 7-26; V. S. A. Bonebakker. “*Adab* and the Concept of Belles-Lettres”. *Abbasid Belles Lettres*. Eds., Julia Ashtiany *et al.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 16-30; El artículo de la *EI* de Gabrieli sobre el *adab* está basado en el trabajo de Nallino. Cf. F. Gabrieli. “*Adab*”. En *EI*², I, pp. 175-176. Sobre los matices no literarios del término v. el epígrafe correspondiente en pp. 193-198.

¹¹² V. Carlo-Alfonso Nallino. *Op. cit.*, pp. 22-23.

Bonebakker toma en consideración el análisis de Nallino pero al mismo tiempo aporta su propia visión sobre el tema. El autor realiza un recorrido por los diversos usos del término en el contexto medieval, los cuales atañen a obras antológicas de contenido diverso, monografías, obras de carácter enciclopédico y también obras biográficas. Dada la diversidad del contenido de las obras que estudia, Bonebakker llega a poner en tela de juicio tanto ciertas afirmaciones de Nallino como la falta de precisión con la cual los estudiosos de hoy utilizan el término.¹¹³

Charles Pellat, a su vez, explora un amplio abanico de posibilidades sobre qué obras podría abarcar el término “*adab*” en el campo de la literatura. Dentro de la percepción tradicional del género, distingue las siguientes tres clases: I. Obras de contenido moralizante o didáctico, las que constituirían un “*adab* parenético”. II. Recopilaciones al gusto de la gente de mundo, que incluyen fragmentos de poesía y prosa, historias jocosas y anécdotas que amenizaban las conversaciones en los ambientes refinados. En esta versión del género se funden la cultura mundana y la etiqueta de dichos ambientes. III. Los manuales destinados a los miembros de un grupo que desempeñaban la misma labor intelectual a nivel profesional. Éste sería un *adab* de “formación profesional”.¹¹⁴

Pellat presta especial atención a al-Īāḥiẓ, cuya obra se identifica, fundamentalmente, con la segunda categoría entre las mencionadas, mientras que él se considera el mayor exponente del género de *adab* de la época abasí. El estudio de Pellat da lugar a la idea de que la forma del *adab* iba más allá del modelo de al-Īāḥiẓ y era “condicionada por los gustos personales y la apertura de espíritu de los autores”. De esta manera, se puede decir que el género puede incluir obras de contenido sumamente serio y no sólo antologías de carácter recreativo. En todo caso, todos los estudiosos convergen en la idea de que del género de *adab* quedan excluidas las obras de contenido religioso o científico.¹¹⁵

Al contemplar la complejidad del término “*adab*”, aun dentro del contexto de la literatura, quien estudia el *K. al-agānī* se pregunta si éste podría considerarse una “obra

¹¹³ Cf. S. A. Bonebakker. *Op. cit.*, pp. 27-29.

¹¹⁴ Cf. Charles Pellat. “Variations sur le thème de l’*adab*”. *Etudes sur l’histoire socio-culturelle de l’Islam*. Londres: Variorum Reprints, 1976, p. 21.

¹¹⁵ Cf. Charles Pellat. *Op. cit.*, p. 25.

de *adab*” o no. Entre los estudios consultados, el único en el que se da con certeza esta caracterización es el artículo de Julia Bray sobre el *adab*. En él la autora considera que el *K. al-agānī* forma parte de una clase particular de obras de *adab* en la cual poetas, músicos y hombres de cultura cobran un protagonismo especial “como héroes culturales y prototipos de la condición humana”.¹¹⁶

A juicio de quien ha realizado el presente estudio, el *K. al-agānī* podría considerarse una obra de *adab*, siempre que dicha consideración se base en un canon que abarque todas las obras antológicas de contenido diverso. Para ello, la condición *sine qua non* sería que este juicio fuera siempre acompañado de un análisis correspondiente del término, con el fin de evitar que el *K. al-agānī* se identifique con obras de carácter jocoso o didáctico.

De todos modos, el considerar que el *K. al-agānī* pertenece al género del *adab* sería una opinión que se basaría fundamentalmente en una cuestión de formas: en su carácter antológico, basado en la combinación de *ajbār* (historia o anécdotas) y poemas. Desde el punto de vista de su contenido, la obra es más bien inclasificable, pues contiene elementos sumamente diferentes. El *K. al-agānī* es una obra de interés musicológico, literario, filológico, biográfico e historiográfico. Por lo tanto, parece arriesgado emitir juicios categóricos sobre el género al que pertenece, lo que en el presente estudio se evitará de manera consciente, sin antes dejar de aclarar que esa decisión es fruto de una profunda reflexión sobre la obra.

1.4.1. *Contenido de la obra*

Sobre lo que se podría considerar el hecho que dio lugar a la creación del *K. al-agānī*, la información que más ha trascendido es que la obra parte de una recopilación de cien canciones que el califa Hārūn al-Rašīd encargó al músico Ibrāhīm al-Mawṣilī y a otros cantantes, la cual posteriormente fue reelaborada por su hijo Ishāq. También hay constancia de que Ishāq al-Mawṣilī escribió otro célebre *K. al-agānī* que no se ha conservado. Sin embargo, en las primeras páginas de la obra hay tres *ajbār* que brindan unos matices diferentes. El primero de ellos es narrado por un miembro de la tribu los Banū Munaŷŷim:

¹¹⁶ Cf. Julia Bray. “Adab”. En *MIC*, t. I, pp. 13-14.

“Me contó Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī que su padre le había dicho que al-Rašīd –que Dios lo tenga en su gloria–, un día que había muchos cantantes congregados ante él, les ordenó, entre todas las canciones de la música, elegir sólo tres. Ellos seleccionaron tres canciones, las cuales yo mencionaré más adelante, si Dios quiere. Y dijo también Ishāq: Un día estaba yo en compañía del príncipe de los creyentes al-Wāṭiq bi-llāh y este relato fue contado ante él, tras lo cual me mandó elegir unas canciones de la música antigua. Y yo lo hice, escogiendo canciones de gente de todas las épocas.”¹¹⁷

Se puede observar que en este primer *jabar* no aparece la famosa lista de cien canciones ni se da un número concreto de canciones para la lista que posteriormente elaboró Ishāq al-Mawṣilī para al-Wāṭiq. En la segunda noticia, en cambio, sí aparece esa información:

“Al-Rašīd ordenó un día a los cantantes elegir para él cien canciones, y así lo hicieron. Luego les mandó elegir diez, lo cual también hicieron. Y al final hizo lo propio reduciendo el número a tres, a lo que, de igual manera, obedecieron.”¹¹⁸

Aparte de estos dos *ajbār*, hay otro que habla de una sola canción:

“Un día al-Rašīd ordenó a los cantantes elegir el mejor poema musicalizado, y ellos le escogieron una melodía de Ibn Muḥriz compuesta sobre un poema de Nuṣayb.”¹¹⁹

En el *K. al-agānī* es frecuente encontrar noticias similares sobre un mismo tema o una misma escena, las cuales a veces se complementan y a veces se contradicen entre sí, por lo que, en ocasiones, resulta difícil deducir los pormenores de ciertos hechos. Respecto al caso de las listas de canciones selectas, el intentar averiguar lo ocurrido desde el punto de vista histórico no incumbe al presente estudio. La certeza que aquí nos interesa, y que está a nuestro alcance, es que la obra empieza con esa especie de lista corta de las tres canciones seleccionadas y luego sigue con la selección más amplia de

¹¹⁷ *K. al-agānī*, t. I, p. 27.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *K. al-agānī*, t. I, p. 28. Ibn Muḥriz fue un cantante y músico mecano de origen persa. En su primera juventud fue discípulo de Ibn Miṣyāḥ y ‘Azza al-Maylā’ y más tarde completó su formación en Siria y Persia. V. más en: “Ibn Muḥriz, Abū ‘I-Khaṭṭāb Muslim” (Ed.). En *EI²*, t. III, p. 883. En cuanto al nombre del poeta Nuṣayb, habría que decir que había dos poetas con este mismo nombre. Uno de la época omeya, Nuṣayb (al-Akbar) b. Rabāḥ, y otro de la época abasí, Nuṣayb al-Aṣgar. Aquí, por lo tanto, el contexto no permite deducir de quién de los dos se trata. V. nota 175.

las cien canciones, las cuales se entrelazan con *ajbār* y, a veces, con otras canciones fuera de esa selección determinada.¹²⁰ Al terminar esa lista de las cien canciones, la obra continúa con poemas y canciones elegidos por el autor, siempre entrelazados con *ajbār* relacionados con ellos.

El título de la obra –*K. al-agānī* (*El libro de las canciones*)– indica, en gran medida, cuál es su contenido. Se trata de una ingente recopilación de canciones y poemas entrelazados con *ajbār* (anécdotas o historias) de diversa temática. A pesar de la importancia que confiere a las canciones el título de la obra, habría que señalar que quien la estudia en profundidad llega a considerar dos elementos de igual importancia en ella: los poemas (fueran musicalizados o no) y los *ajbār*. Es más: en ciertas partes de la obra parece que el protagonismo recae en estos últimos y no en la poesía.

En este punto habría que especificar que en la obra no sólo aparecen canciones, es decir, poemas acompañados de indicaciones musicales que muestren que fueron musicalizados en su momento. En muchos casos nos encontramos con versos que se citan como pura materia poética, los que pueden ser recitados por alguien en una escena o simplemente mencionados junto con el nombre de su autor dentro de un contexto relevante, sin referencia alguna a la música. En todo caso, lejos de esta dicotomía basada en una cuestión musicológica, se podría decir que, desde el punto de vista de la lectura filológica, todos son poemas, pues, como señala Kilpatrick, la lectura del *K. al-agānī* es como la lectura del libreto de una ópera cuyas partituras se han perdido.¹²¹

En cuanto al término “*ajbār*” (en singular: *jabar*), se puede decir que en este contexto puede significar “historia”, “anécdota”, “noticia”, “narración”. Una de las definiciones que da Wensinck en su artículo sobre el término, en la *EI*, representa con exactitud el tipo de *ajbār* que encontramos en el *K. al-agānī*: “una pieza de información de índole histórica, biográfica o anecdótica”. El autor señala que, de alguna manera, el término podría ser equivalente a “*ḥikāya*” (historia, relato, narración).¹²² Los *ajbār* que

¹²⁰ El detalle de la lista de las tres canciones no suele ser mencionado por los estudiosos. Nallino, por ejemplo, menciona sólo la lista de las cien canciones en su artículo sobre al-Iṣfahānī en la *EI*. En cambio, Kilpatrick sí toma en cuenta la diversidad del contenido de las noticias y menciona la lista de las tres canciones. Cf. M. Nallino. “Abū ’l-Faraǧī ...”, p. 118; Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 28.

¹²¹ V. Hilary Kilpatrick. “Song or Sticky Ends: Alternative Approaches to Biography in the Works of Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī”. *Actas del XII Congreso de la U.E.A.I.* [Union Européenne D'Arabisants et D'Islamisants]. Madrid: *S. n.*, 1986, p. 403.

¹²² Cf. A. J. Wensinck. “*Khābar*”. En *EP*, t. IV, p. 895.

constituyen el *K. al-agānī* están siempre acompañados de la respectiva cadena de transmisores de la información (*isnād*). La mayoría de los *ajbār*, según Kilpatrick, están narrados en tercera persona.¹²³

La obra está dividida en capítulos de diversa extensión, los cuales, a su vez, están compuestos por varios *ajbār*. La mayoría de los capítulos están dedicados a un solo personaje, aunque, como es obvio, a través de las historias relacionadas con el personaje en cuestión, se puede extraer información sobre más personajes o hechos. Además, nos encontramos con casos en los cuales los capítulos están explícitamente dedicados a dos personajes o a un grupo unido por una misma característica como, por ejemplo, el hecho de pertenecer a la misma tribu. Asimismo, habría que mencionar que hay un número reducido de capítulos que tratan hechos históricos, dentro de los cuales se distinguen dos clases diferentes, a saber: batallas y asesinatos de personas.¹²⁴

Los *ajbār* que componen un mismo capítulo suelen estar relacionados entre sí. Unas veces hay secuencias de *ajbār* que tratan una serie de hechos por orden cronológico, y otras, las narraciones están distribuidas al azar. Las distintas narraciones sobre el mismo tema normalmente se complementan entre sí, aunque también se dan numerosos casos de información contradictoria. Por último, habría que señalar que cuando se trata de construir unos hechos o el perfil de un personaje a través del *K. al-agānī*, la obra tiene que ser estudiada en su totalidad, puesto que, con mucha frecuencia, hay *ajbār* de contenido parecido esparcidos a lo largo de toda la obra.

Como ya se ha comentado anteriormente, en el *K. al-agānī* se tratan hechos y perfiles de personajes provenientes de un amplio arco cronológico, desde la época preislámica hasta principios del siglo X, aunque habría que subrayar que en la obra se presta especial atención a las épocas omeya y abasí. Los protagonistas de la mayoría de los capítulos son músicos y poetas, incluyendo la primera entre las dos categorías a todos los cantantes, mujeres y hombres.¹²⁵ Entre los músicos, se da el interesante fenómeno de

¹²³ Cf. Hilary Kilpatrick. "Context ...", p. 358. En este artículo Kilpatrick trata el tema de la relación de los distintos *ajbār* dentro del mismo capítulo de la obra.

¹²⁴ El esquema completo de los títulos de los capítulos se puede consultar en: Hilary Kilpatrick. *Making ...*, pp. 291-320.

¹²⁵ V. más sobre el perfil general de estos dos grupos de personajes a través de la obra en: *Ibidem*, pp. 34-88. Sobre los poetas, v. también: Hilary Kilpatrick. "Abū l-Faraġ's Profiles on Poets: A 4th/10th Century Essay at the History and Sociology of Arabic Literature". *Arabica*, 44 (1997), pp. 94-128.

que algunos formaban parte de la estirpe califal, siendo los ejemplos más brillantes de ello los príncipes abasíes Ibrāhīm b. al-Mahdī y su hermana ‘Ulayya.¹²⁶

Los capítulos cuyo personaje principal es una cantora son diecinueve y están dedicados a: ‘Arīb, ‘Ātika bint Šuhda, ‘Azza al-Maylā’, Baḍl, Bašbaš, Danānīr, Dāt al-Jāl, Duqāq, Farīda, Ḥabāba, Julayda al-Makkiyya, Mutayyam, Qalam al-Šāliḥiyya, Sallāma al-Zarqā’, Sallāmat al-Qass, Šāriya, ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya, ‘Ulayya bint al-Mahdī y Ŷamīla. Información sobre ellas, al igual que sobre el resto de las cantoras, encontramos también a lo largo de toda la obra.

La índole del resto de los personajes varía según el contexto, de manera que en la obra encontramos desde figuras beduinos, guerreros y jefes de las tribus preislámicas hasta personajes de alto rango cercanos a la corte califal de las épocas omeya y abasí. Los hasta ahora mencionados son los personajes que, en mayor o menor medida, protagonizan la obra. No obstante, habría que comentar que en el *K. al-agānī* consta de manera considerable la presencia de distintas figuras que se mueven en los ambientes populares, entre las cuales se podrían destacar: el camellero (*yammāl*), el veterinario o herrador (*bayṭār*), el vendedor de vino o tabernero (*jammār*), el vendedor de aceite (*zayyāt*), el barrendero (*kannās*), el barbero (*jallāq*), el sastre (*jayyāt*), el pastor (*rā’ī*), el panadero (*jabbāz*), el traductor (*taryūmān*), el sangrador (*ḥayyām*), el médico (*ṭabīb*), el maestro de recitación de *El Corán* (*mu’allim*) y, por último, el adivino (*‘arrāf*) y la adivina (*kāhina*). A esas figuras deberíamos sumar a los esclavos, mujeres y hombres. Sobre ellos se podría decir que, a pesar de que pertenecían a una clase inferior, su constante presencia en la obra les confiere, como colectivo, un protagonismo particular. Entre todas las clases de esclavos, como es lógico, la que más ha acaparado nuestra atención durante la realización del presente estudio son las esclavas cantoras.¹²⁷

¹²⁶ La mayor parte de la información sobre los miembros de las familias califales asociados a la música está concentrada en el tomo X.

¹²⁷ Esta información es fruto del estudio de la totalidad de la obra. Por motivos de economía de espacio, no se citarán los numerosos fragmentos en los que aparecen estas profesiones. Sin embargo, hay que decir que dicha falta no está exenta de la intención de plasmar esa información de una manera más detallada en futuras publicaciones.

1.4.2. Ediciones, traducciones y manuscritos de la obra

El primer intento de edición y publicación del *K. al-agānī* lo hizo el orientalista alemán Kosegarten en el siglo XIX. Kosegarten publicó en el año 1840 un primer tomo de la obra acompañado de la respectiva traducción del texto editado en latín. Sin embargo, el resto de la obra nunca llegó a publicarse hasta su muerte.

La primera edición en 20 tomos, que en su momento era considerada como completa, fue publicada en 1285/1868 en la localidad caiota de Būlāq, por la editorial Maṭba‘a al-Amīriyya. Más tarde se demostró que la edición había sido basada en un manuscrito caiota incompleto y unos años después, en 1888, Rudolf Brunnow publicó un vigésimo primer tomo con capítulos extraídos del manuscrito de Munich.

A partir de la primera edición y el tomo XXI de Brunnow, el orientalista italiano Ignazio Guidi elaboró unos índices de la obra que publicó entre 1895-1900 en Leiden bajo el título *Tables alphabétiques du Kitāb al-agānī*.¹²⁸ De esta manera, la segunda edición (conocida como la edición de al-Sāsī), que fue publicada por la editorial Maṭba‘at al-Taqaḍḍum en 1323/1905, incluía el texto de Būlāq revisado, el tomo XXI editado por Brunnow y los índices de Guidi. Las carencias de las primeras ediciones dieron lugar a la aparición de un estudio realizado por Aḥmad al-Šinqīṭī que consistía en una serie de correcciones sobre la edición de Būlāq. Dicho estudio fue publicado en El Cairo, en el año 1334/1916, bajo el título *Taṣḥīḥ Kitāb al-agānī*.

La preocupación de los eruditos egipcios por elaborar una edición más completa, desde el punto de vista tanto de la integridad del texto como de la precisión de los comentarios, les llevó a emprender un proyecto que habría de durar medio siglo. Se trata de la edición de Dār al-Kutub (nombre de la Biblioteca Nacional de Egipto), cuyo primer tomo apareció en 1927.¹²⁹ A partir de entonces, varias circunstancias –como, por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial– obstaculizaron el proyecto, de manera que desde 1927 hasta 1961 sólo pudieron publicarse dieciseis tomos. En 1964 se retomó la edición, vista ya como un proyecto de importancia nacional en el cual intervino el Ministerio de Cultura de Egipto. Ese paso dio lugar a la asignación de un comité (*Laṣna*) que se

¹²⁸ V. Ignazio Guidi. *Tables alphabétiques du Kitāb al Agānī*. 2 ts. Leiden: E. J. Brill, 1895-1900.

¹²⁹ En el caso de consultar la introducción del estudio de Mesa Fernández, habría que tener en cuenta que la fecha de finalización de esta edición que se da en ella (1929) es errónea. Debe de tratarse de un lapsus por parte de la autora.

encargaría de la continuación del proyecto. Bajo la supervisión de dicho comité se realizaron ciertos cambios en los dieciseis tomos del proyecto original y, entre los años 1970 y 1974, salieron a la luz los últimos tomos (XVII-XXIV).

En la primera mitad del siglo XX se realizó otra edición más en Beirut, en veinticinco tomos, por la editorial Dār al-Ṭaqāfa, que vio por primera vez la luz en 1955. Para ello se utilizaron los catorce primeros tomos de la edición de Dār al-Kutub y el resto de la obra se editó desde el principio. Lo mismo ocurrió con otra edición para la cual el profesor egipcio Ibrāhīm al-Abyārī utilizó los catorce primeros tomos de Dār al-Kutub y editó el resto de la obra en otros diecinueve tomos. La edición fue publicada por Dār al-Ša‘b en El Cairo entre 1389/1969 y 1402/1982.¹³⁰

En las últimas décadas han aparecido más ediciones de la obra. Para su realización se utilizan tanto las ediciones anteriores como los distintos manuscritos que se encuentran dispersos por el mundo. Entre ellas, resulta necesario mencionar la que ha sido utilizada para el presente estudio. Se trata de la edición de la editorial libanesa Dār Šādir, publicada en Beirut en el año 2002.¹³¹ La edición fue realizada por Iḥsān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfīn y Bakr ‘Abbās. El primero, que fue una de las grandes figuras de la erudición del siglo XX en el mundo árabe, fue quien firmó la introducción de la edición. En ella señala que para la realización de ésta se utilizó un manuscrito de Berlín y otro de la Biblioteca Nacional de Egipto (Dār al-Kutub al-Miṣriyya), al igual que la edición de Dār al-Kutub mencionada anteriormente.¹³²

Desgraciadamente, no contamos con traducciones completas de la obra. La traducción parcial más accesible hoy en día es la de Jacques Berque. El orientalista francés realizó una relativamente breve –en comparación con la totalidad de la obra– recopilación de textos, los cuales ha clasificado por temas y ha traducido a su lengua.¹³³ Además de esta traducción, Kilpatrick menciona tres más: 1. Un proyecto frustrado de traducir al persa la totalidad de la obra. De dicho intento nos queda sólo un volumen que

¹³⁰ V. Hilary Kilpatrick. *Making ...*, pp. 2-4; Régis Blachère. *Histoire de la littérature arabe: Des origines a la fin du XV siècle de J.-C.* 3 ts. París: Maisonneuve, 1952, t. I, p. 138; M. Nallino. “Abū ’l-Faraḍj ...”, p. 118.

¹³¹ Abū l-Faraḍ al-Iṣfahānī. *Kitāb al-agānī*. Eds., Iḥsān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfīn y Bakr ‘Abbās. 25 ts. Beirut: Dār Šādir, 2002. A lo largo del presente estudio, las citas relacionadas con el *K. al-agānī* remiten a esta edición.

¹³² Iḥsān ‘Abbās, intr. *K. al-agānī*, t. I, pp. 14-15.

¹³³ V. Jacques Berque. *Musiques sur le fleuve: Les plus belles pages du Kitāb al-Aghānī*. París: Albin Michel, 1995.

lleva el título de la obra en persa, *Kitāb-e aghānī*. 2. Una traducción de trece capítulos realizada en alemán en los años setenta y titulada *Und der Kalif beschenkte ihn reichlich*. 3. Una traducción rusa de veinte capítulos acompañados por el prefacio de al-Iṣfahānī. Ésta lleva también el título de la obra, *Kniga Pesen (El libro de las canciones)*.¹³⁴

Por último, habría que mencionar, a modo indicativo, los siguientes manuscritos:

1. Rabat, Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc, TN1, 538.
2. Munich, Bayerische Staats Bibliothek, BSB Cod. Arab. 47. La versión digital de este manuscrito se puede consultar en la siguiente dirección electrónica, perteneciente al archivo Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek:
<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00037027/images/index.html>
3. París: Bibliothèque Nationale de France, arabe 6798.
4. Londres, British Museum, 2076-2078.¹³⁵

1.4.3. Fuentes y valor documental de la obra

El primer investigador occidental que mostró un interés específico por el estudio de las fuentes del *K. al-agānī* fue Régis Blachère. Según su estudio, el material del que está compuesto el *K. al-agānī* tiene, fundamentalmente, su origen en la tradición oral de los árabes, aunque, en muchas ocasiones, su autor introduce también en el texto información proveniente de obras escritas. En este último caso, se puede observar que al-Iṣfahānī suele citar a los autores de las obras pero no los títulos, lo que puede deberse al hecho de que el autor hubiera obtenido esa información también de forma oral a través de las enseñanzas de sus maestros. Blachère propone un análisis esquemático de las cadenas de transmisión, que tendría como resultado la obtención de unos nombres recurrentes que podrían considerarse como fuentes de importancia. A ello habría que sumar el estudio de los autores de obras escritas que se citan en el *K. al-agānī*.¹³⁶

¹³⁴ V. Abū l-Faraj al-Iṣbahānī. *Kitab-e aghānī*. Trad., Muḥammad Ḥusayn Mashāyikh Fāridanī. Teherán: S. n., 1979-1980; Abu l-Faradsch. *Und der Kalif beschenkte ihn reichlich*. Trad., Gernot Rotter. Tübinga: H. Erdmann, 1977; Abu-l'-Faradzh al'-Isfakhānī. *Kniga pesen*. Trad., A. B. Khalidov y B. Ya. Shidfar. Moscú: Izd-vo "Nauka", 1980. *Apud* Hilary Kilpatrick. *Op. cit.*, pp. 6-7, 348.

¹³⁵ Los manuscritos mencionados en los puntos 2, 3 y 4 son mencionados por Kilpatrick. La autora menciona los dos primeros entre ellos sin los datos exactos de su localización. Lo mismo hace con el manuscrito cairota cuya localización resulta posible de precisar a través de internet.

¹³⁶ Cf. Régis Blachère. *Op. cit.*, t. I, pp. 135-137.

Unos años después de la publicación de la obra de Blachère, Zolondek siguió el mismo planteamiento, señalando, sin embargo, la necesidad de establecer una línea de separación entre la cadena de transmisores directos y el recopilador original de la información. El autor denomina a este último “collector source” –término en el cual se funde el concepto de “recopilador original” con el de “fuente”– indicando que, para su uso, se basó en un término ya existente en la tradición árabe: “*yammā‘ al-ajbār*” (recopilador de *ajbār*). Según Zolondek, el estudio debería estar enfocado en esos recopiladores originales de la información, puesto que ello facilitaría, principalmente, la tarea de reconstruir ciertos hechos y ubicarlos en el tiempo. Asimismo, podría servir para la reconstrucción de obras no conservadas.¹³⁷

Otro estudio de importancia sobre las fuentes fue realizado por Manfred Fleischhammer. Mientras que Blachère y Zolondek se basaron en un número reducido de *ajbār*, Fleischhammer trabajó con toda la obra, prestando atención tanto a los transmisores directos que aparecen en el *isnād* de cada una de las noticias como a la información sobre fuentes citada en el texto principal de las mismas. Según Kilpatrick, la gran aportación de este estudio reside en los siguientes puntos: 1. En el hecho de que demuestre que los “informadores” principales de al-Iṣfahānī fueron realmente pocos, al igual que fueron pocas las fuentes escritas que utilizó. 2. En la creación de unos índices de gran valor que el autor ha incluido en la obra a raíz de los resultados de su ingente estudio.¹³⁸

Sea como fuere, el tema de las fuentes y la transmisión de las noticias parece muy difícil de estudiar en profundidad debido a la distancia cronológica que nos separa de la creación de la obra. Junto a ello, deberíamos volver a insistir en el problema de las fuentes escritas no conservadas y en el tema de la transmisión oral de los *ajbār*. Lejos de cuáles fueron las fuentes de al-Iṣfahānī, el tipo de transmisión de los *ajbār* hace pensar que, a medida que avanzaba la cadena de transmisión, lo más posible es que la

¹³⁷ Cf. Leon Zolondek. “An Approach to the Problem of the Sources of the *Kitāb al-Aḡānī*”. *Journal of Nearest Studies*, 19 (1960: July), p. 223. Otra versión del mismo estudio se puede consultar en: Leon Zolondek. “The Sources of the *Kitāb al-Aḡānī*”. *Arabica*, 8 (1961: fasc. 3), pp. 294-308.

¹³⁸ El estudio en cuestión no ha podido ser consultado de manera directa, por lo que la información citada aquí ha sido extraída de: Hilary Kilpatrick. *Making ...*, pp. 10-11. La autora consultó la tesis de habilitación de Fleischhammer titulada *Quellenuntersuchungen zum Kitāb al-aḡānī*, defendida en la ciudad alemana de Halle en 1965. Una versión revisada de la misma obra fue publicada cuatro décadas más tarde. V. Manfred Fleischhammer. *Die Quellen des Kitāb al-aḡānī*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2004.

información fuera alterándose al pasar de un transmisor a otro, hecho al que puede deberse el fenómeno de la información contradictoria que se puede observar en la obra. Este hecho genera preguntas relacionadas con otra problemática que acompaña el estudio de la obra: hasta qué punto el contenido de los *ajbār* se puede considerar verídico desde el punto de vista histórico.

Blachère apunta que, si bien hay que considerar el *K. al-agānī* como la fuente primordial para reconstruir la historia de la prosa y la poesía arcaicas, su contenido tiene que tratarse con prudencia sin jamás ser visto como una fuente puramente documental.¹³⁹ Esa llamada a la prudencia del autor es, obviamente, digna de la mayor consideración por parte de cualquier estudioso, provenga del campo que provenga. Sin embargo, el estudio del *K. al-agānī* incita a pensar que sí puede ser utilizado como una fuente documental, siempre que ello se haga con una mirada atenta y crítica y un conocimiento del contexto basado en varios tipos de fuentes.

No hay que olvidar que al-İsfahānī fue discípulo de varios maestros versados en historia, entre ellos el famoso historiador al-Ṭabarī. Por consiguiente, habría que tomar seriamente en cuenta su formación en ese aspecto, puesto que una gran parte de ese conocimiento historiográfico fue volcado en el *K. al-agānī*. Además, otro argumento a favor del reconocimiento del valor historiográfico de la obra es el hecho de que algunas de las historias o noticias que contiene las encontramos también en fuentes historiográficas, como son, por ejemplo, las obras *Murūy al-dahab* de al-Mas‘ūdī y *Tārīj al-rusul wa-l-mulūk* de al-Ṭabarī.

En todo caso, habría que recordar que el uso de la literatura como fuente documental –prosa y poesía incluidas– es un fenómeno que se da en todas las tradiciones literarias del mundo, pues en la mayoría de las culturas la literatura y la mitología nacieron mucho antes que la historiografía. Cuando se trata de épocas primitivas, por lo tanto, es la falta de fuentes sobre un período determinado la que nos lleva a estudiar su cultura e historia a través de las fuentes literarias: Homero precedió a Heródoto y ‘Antara a al-Ṭabarī y, sin embargo, de las obras de ambos se puede extraer información sobre la vida de sus respectivas épocas. Y es más: aun cuando se trata de períodos históricos sobre los cuales disponemos de fuentes puramente historiográficas, la literatura nos

¹³⁹ Cf. Régis Blachère. *Op. cit.*, t. I, p. 138.

ofrece, muchas veces, un material complementario para abordar un tema concreto o, en general, explorar el contexto en el cual tuvo lugar su génesis¹⁴⁰, consideración cuyo valor aumenta cuando se trata de una literatura que contiene elementos biográficos e historiográficos, como sería el caso del *K. al-agānī*.

Elisa Mesa Fernández dedica un apartado de su estudio sobre la indumentaria en el *K. al-agānī* a la cuestión del valor documental que puedan tener las obras de *adab*. La autora señala que el interés documental de dichas obras es innegable y que “su principal valor radica en que ofrecen datos sobre la vida cotidiana que es difícil encontrar en otros documentos”. Los datos que se pueden extraer de estas obras pueden ser de una temática muy diversa que comprende tanto elementos estéticos (de indumentaria, arquitectura, gastronomía, etc.) como elementos morales, asociados al comportamiento y la manera de relacionarse de las personas.¹⁴¹

En relación con el estudio de la figura de las cantoras a través del *K. al-agānī*, habría que decir que no se trata de una elección por gusto que excluye a otras obras más relevantes que ésta sobre el tema, fueran historiográficas o literarias. El motivo principal de la decisión de estudiar esta obra concreta es que ésta constituye la fuente más importante sobre el tema de las cantoras en el mundo árabe medieval, cuantitativa y cualitativamente.¹⁴²

¹⁴⁰ Sobre el tema de la mujer en el mundo árabe medieval, por ejemplo, resulta sumamente importante el estudio de la literatura, en general, y la poesía, en particular. De modo indicativo, se podrían recomendar las siguientes lecturas relacionadas con dicha cuestión: Teresa Garulo. “Women in Medieval Classical Arabic Poetry”. *Writing the Feminine: Women in Arab Sources*. Eds., Manuela Marín y Randi Deguilhem. Londres: Tauris, in association with The European Science Foundation, 2002, pp. 25-40; Celia del Moral. “Contribución a la historia de la mujer a partir de las fuentes literarias andalusíes”. *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía. VI Curso de literatura hispano-judía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Coords., Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 101-121. En este último artículo hay un apartado dedicado a las esclavas cantoras.

¹⁴¹ V. más en: Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 27-31. Otros textos recomendables sobre el valor documental tanto de las obras de *adab* como de la literatura en general se puede consultar en: Manuela Marín. *Op. cit.*, pp. 18-27; Abdallah Cheikh-Moussa. “L’historien et la littérature arabe médiévale”. *Arabica*, 43 (1966), pp. 152-188; Roberto Marín Guzmán. “La literatura árabe como fuente para la historia social: El caso del *Kitab al-Bukhala’* de al-Jahiz”. *Estudios de África y Asia*, 28 (1993: fasc. 1), pp. 32-83. Los dos últimos artículos son comentados por Mesa Fernández en el fragmento citado al principio de esta cita.

¹⁴² Recuérdese que en el presente estudio se trata la figura de las cantoras orientales. Sobre fuentes musicales andalusíes v. Manuela Cortés García. “Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)”. *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550): Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Eds., Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 289-304.

Según las consideraciones teóricas sobre la obra expuestas hasta este punto, se podría decir que la imagen de las cantoras que se esbozará en el presente estudio puede tener cierta veracidad histórica, hecho que, como indicaría Blachère, tendría que tratarse con suma prudencia. Esta última tiene que ser un instrumento bien afilado y continuamente presente en las manos de quien realiza o, incluso, lee cualquier estudio, con el fin de intentar discernir, entre los contenidos de los hechos históricos, los matices de hipérbole de leyenda que acompañan a este tipo de obras.

CAPÍTULO 2

LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LAS CANTORAS

Las cantoras del mundo árabe medieval no sólo fueron una figura de interés artístico, sino un fenómeno antropológico y social. Esclavas en su mayoría, nunca encajaron en el modelo tradicional del esclavo que dedicó toda su vida a su amo, condenado a esa condición que Patterson denominó “muerte social” (*social death*).

Patterson, gran teórico del tema de la esclavitud, examina en profundidad esa problemática de la no existencia social de los esclavos. No habla siquiera de marginalización, sino de una “muerte social” y una “enajenación” vivida dentro de la sociedad y no en sus márgenes.¹⁴³ En cuanto a las sociedades islámicas, Patterson apunta que allí el elemento que se sometía a esa condición provenía de los ambientes de los enemigos de guerra y contrincantes religiosos, y que su “muerte social” estaba firmemente implantada en el pensamiento islámico.¹⁴⁴

Esta visión, aunque se basa en un posicionamiento ético-filosófico absolutamente respetable, desde un punto de vista pragmático entra en conflicto con las circunstancias reales de la vida de algunos esclavos de élite de dicha sociedad. Cualquiera que se dedique a estudiar la vida de las cantoras en el mundo árabe medieval, algunas de las cuales formaron parte de esa casta de esclavos de élite, no puede sino negar la aplicabilidad de la teoría de Patterson a esta figura.

Kristina Richardson hace, por ejemplo, esta misma observación y de ahí arranca su análisis sobre los beneficios sociales que las esclavas cantoras de la época abasí podían conseguir, precisamente a través de la relación con sus amos.¹⁴⁵ Ahora bien, desde un punto de vista de la crítica feminista, el hecho de que la única vía para conseguir dichos privilegios fuera la relación con sus amos, también puede interpretarse como otro tipo de “muerte social”, pero esa sería quizá una interpretación que no tendría en cuenta el contexto de la época, puesto que en la historia no siempre hay valores absolutos; en ocasiones los valores están sujetos a las reglas de la relatividad.

Al contemplar, pues, cuáles eran las condiciones sociales de la época, a las cantoras del mundo árabe medieval podríamos considerarlas como una especie de grupo

¹⁴³ Cf. Orlando Patterson. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Londres: Harvard University Press, 1982, pp. 35-76.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁵ Cf. Kristina Richardson. “Singing Slave Girls (Qiyān) of the ‘Abbasid Court in the Ninth and Tenth Centuries”. *Children in Slavery through the Ages*. Eds., Gwyn Campbell, Suzanne Miers y Joseph C. Miller. Ohio: Ohio University Press, 2009, p. 106.

humano *sui generis*, con características propias, aunque no siempre homogéneas, que en absoluto se pueden alinear con aquellas de la mujer media. Es necesario reconocer la enorme complejidad de esta figura artística y humana, lo que obliga a abordar su dimensión social, intentando, en todo momento, que la objetividad quede lo menos afectada posible por las reglas de la relatividad.

2.1. Esclavitud y libertad

Hablar de la esclavitud en un estudio sobre las cantoras en el mundo árabe medieval resulta imprescindible, puesto que la mayoría de ellas fueron esclavas. Es significativo el hecho de que las primeras cantoras de la historia de la música árabe de las que tenemos noticias son dos esclavas llamadas al-Ķarādatān (“Las dos Saltamontes”¹⁴⁶):

“Las primeras que cantaron entre los árabes fueron las Ķarādatān¹⁴⁷, dos *qiyān* coetáneas de los ‘Ād¹⁴⁸ que pertenecieron a Mu‘āwiya b. Bakr al-‘Imlaqī.”¹⁴⁹

Al igual que ellas, la mayoría de las cantoras de la *yāhiliyya* fueron también esclavas. Más tarde, en la época islámica, sus compañeras de oficio siguieron compartiendo esa misma condición. Sin embargo, en el presente estudio, siguiendo el principio democrático de respetar a la mayoría sin hacer caso omiso de las minorías, se han querido evitar las generalizaciones que ignorarían los casos de cantoras libres, libertas o *mawlayāt*, como fue la princesa ‘Ulayya bint al-Mahdī, la célebre ‘Ubayda al-

¹⁴⁶ Puesto que se trata del apodo de unos personajes femeninos, se ha tenido que utilizar el artículo femenino y no el que corresponde a la palabra “saltamontes”. Estas Ķarādatān no aparecen en el *K. al-agānī* y no tienen que confundirse con otras cantoras con el mismo apodo que pertenecieron primero a ‘Abd Allāh b. Ŷud‘ān y luego a Umayya b. Abī l-Ŝalt al-Ŷaqafī y que sí aparecen en la obra. Cf. *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 234-237.

¹⁴⁷ El contenido de esta frase conduce al lector actual a la siguiente observación: estas dos mujeres tienen que ser las primeras cantoras de las que tenemos noticias, pero resulta difícil tomar a rajatabla esta afirmación y creer que fueron las primeras personas que cantaron entre los árabes (“...*awwal man gannā min al-‘Arab...*”), pues es de imaginar que cantoras y cantores habrá habido desde tiempos inmemoriales en la zona.

¹⁴⁸ Antigua tribu legendaria cuya existencia no está comprobada históricamente. El famoso erudito Wellhausen creía que la expresión “de los tiempos de los ‘Ād” podría significar simplemente “de los tiempos antiguos”. V. F. Buhl. “‘Ād”. En *EP*, t. I, p. 169.

¹⁴⁹ Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. V, cap. 122, p. 129. En la bibliografía, v. Henry George Farmer. *A History* ..., pp. 10-11; Ch. Pellat. “Ķayna”, p. 820; NāŶir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān* ..., pp. 71-75. (Al-Asad dedica estas últimas páginas exclusivamente a las Ķarādatā al-‘Ād.)

Ṭunbūriyya (que vivió bajo la protección de varios hombres pero sin ser esclava ni *mawlā*), la liberta Duqāq (que vivió una gran parte de su vida en libertad), la legendaria Ŷamīla (siempre mencionada como “*mawlā*” y no como esclava), etc.

Asimismo, tampoco habría que excluir casos puntuales de figuras de menor calibre como hijas de personajes conocidos que, de algún modo, tuvieron alguna implicación con la música, como la hija del famoso cantante Ibn Surayy o Jadīya, la hija del califa al-Ma'mūn.

Por último, aparte de esas excepciones sobre las cuales hay información concreta, la lectura del *K. al-agānī*, al igual que de otras fuentes, hace pensar que podría haber más casos excepcionales de cantoras libres, pues, a veces, se habla sólo de “cantoras” (*muganniyāt*) que reciben visitas en sus casas o que tratan con distintos personajes sin que en ningún momento se mencionen datos relativos a su condición de esclavas. En algunos *ajbār* hay indicios de libertad sin que ésta pueda ser absolutamente verificada por los datos proporcionados por el texto.

Richardson, hablando de la corte de Hārūn al-Rašīd y de las actuaciones de las *qiyān*, en el sentido de “esclavas cantoras”, comparte esta misma hipótesis:

“Las *qiyān* no eran las únicas músicas que actuaban en la corte. Músicos y músicas libres, al igual que esclavos cantores, actuaban para al-Rašīd.”¹⁵⁰

Es posible, por supuesto, que esa impresión se deba, en ocasiones, a una mera falta de información, ocurrida por casualidad en las fuentes, pero no por ello hay que dejar de reflexionar sobre la posibilidad de que hubiera cantoras que vivían en libertad. Dicho esto, habría que regresar a esa idea del principio democrático mencionada anteriormente, esta vez para prestar atención a la inmensa mayoría de las cantoras y a su condición de esclavas.

Se podría, entonces, decir que la esclavitud y la libertad son dos conceptos fundamentales en la vida de las cantoras, tanto desde el punto de vista institucional, como en el sentido abstracto de los términos. Por lo tanto, habría que especificar que en este apartado sólo se expondrán cuestiones referidas al primer caso, mientras que las restricciones que regían la vida cotidiana de las cantoras, al igual que las libertades de

¹⁵⁰ Cf. Kristina Richardson. *Op. cit.*, pp. 113-114.

las cuales podían disfrutar, aun desde su condición de esclavas, se abordarán en otros capítulos.

En el mundo árabe oriental tenemos indicios de la existencia de la esclavitud desde la *yāhiliyya*, aunque, como indica Brunschvig, los datos de esta época de los que disponemos resultan insuficientes a la hora de esclarecer varias cuestiones relacionadas con esta institución.¹⁵¹ Tanto es así que las lecturas, tanto de las fuentes antiguas como de los estudios contemporáneos sobre la esclavitud en el mundo árabe-islámico, crean la impresión de que la información de la que disponemos sobre la época preislámica concierne más al origen y actividades de los esclavos que a su condición meramente legal.

W. ‘Arafat, en su artículo sobre la actitud del islam ante la esclavitud, distingue tres categorías de esclavos en la *yāhiliyya*:

- I. Los esclavos africanos, que se dedicaban a las tareas domésticas y al cuidado de los camellos.
- II. Árabes capturados en razias o comprados en los mercados de esclavos, donde los vendían aquellos que los habían capturado. Pero, también, en lo que a los árabes se refiere, ‘Arafat señala que el motivo principal de su captura era conseguir un rescate de su tribu. Asimismo, los que los capturaban podían llegar a liberarlos, como en un acto de exhibición de poder y magnanimidad, cosa que, en ocasiones, ocurría también con las mujeres esclavas, destinadas, por lo general, a servir a su dueño o a su mujer.
- III. Esclavos de origen diverso a quienes los comerciantes desplazaban para venderlos. Éstos eran una mezcla de diferentes razas que podía incluir artesanos y también cantoras.¹⁵²

En cuanto a las cantoras, en concreto, al-Asad, en su ya clásico estudio sobre las *qiyān* en la época preislámica, distingue dos clases, ambas constituidas por esclavas:

- I. Las *qiyān* que pertenecían a un solo dueño –como eran las *qiyān* de los reyes lajmíes y gassaníes, al igual que de otros personajes distinguidos– y que se dedicaban

¹⁵¹ R. Brunschvig. “‘Abd”. En *IEP*, t. I, p. 24.

¹⁵² ‘Arafat hace especial mención de las cantoras, utilizando la denominación “*qiyān*”. Habla de su actividad en las casas de vino, donde cantaban y bailaban, al igual que del hecho de que, a veces, eran prostituidas por sus dueños. Cf. W. ‘Arafat. “The Attitude of Islam to Slavery”. *The Islamic Quarterly*, vol. X (s. d.: fasc. 1-2), pp. 12-13.

exclusivamente al entretenimiento de ellos y de su entorno, en los *mayālis* celebrados en sus casas o palacios.

- II. Las *qiyān* de las tabernas y los prostíbulos, donde se bebía y se escuchaba el canto de las *qiyān*, y donde ellas provocaban el deseo carnal de los asiduos con sus actuaciones, su modo de vestir y sus movimientos insinuantes.¹⁵³

Con la aparición del islam en la Península Arábiga, a principios del s. VII d. C., se produjeron cambios importantes en el funcionamiento de la institución. Si bien en esta nueva religión la esclavitud era admitida como lícita, en *El Corán* y en los hadices –y, por consecuencia, en la jurisprudencia islámica, surgida posteriormente– la preocupación por el bienestar de los esclavos es constante.¹⁵⁴

Al esclavo se le reconocía el mismo valor espiritual que aquel de las personas libres¹⁵⁵, por muy paradójico que esto resulte visto desde una perspectiva actual, al considerar las circunstancias reales de la vida de los esclavos, cuya identidad poco difería, realmente, de la de un animal u objeto, salvando los detalles que caracterizaban a la vida de algunas castas de esclavos de élite, como eran las cantoras de alto rango.¹⁵⁶

Hoy en día, numerosos son ya los estudios sobre la esclavitud en el mundo árabe o en el islam y, en su mayoría, recogen las disposiciones de esta religión relacionadas con los esclavos.¹⁵⁷ Aquí, por motivos metodológicos, se ha considerado oportuno crear una síntesis de las disposiciones más universales, tejiéndolas con datos significativos extraídos del *K. al-agānī*. Asimismo, hay que señalar que, debido al tema de este

¹⁵³ Me he limitado a transferir la esencia de este fragmento de al-Asad, librándola del carácter moralizante del texto original, el que resulta un tanto contradictorio con la gran científicidad que caracteriza a este estudio en general. Cf. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op. cit.*, p. 60. La misma distinción de clases es seguida por Pellat: Cf. Ch. Pellat. *Op. cit.*, p. 821.

¹⁵⁴ V. Muhammad Diakho. *L'esclavage en Islām: Entre les traditions arabes et les principes de l'Islām*. Beirut: Dar Albouraq, 2004, pp. 99-123; Bernard Lewis. *Race and Slavery in the Middle East: An Historical Enquiry*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 6; R. Brunschvig. *Op. cit.*, p. 25; Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, p. 10.

¹⁵⁵ V. R. Brunschvig. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶ Entre los estudios consultados, el que más interesante resulta por su visión crítica sobre el tratamiento de los esclavos es la de Clarence-Smith. V. William Gervase Clarence-Smith. *Islam and the Abolition of Slavery*. Londres: C. Hurst & Company, 2006.

¹⁵⁷ Entre ellos, el artículo de la *EI* de Brunschvig sobre la esclavitud, es, sin duda, la opción de lectura breve más completa para obtener una visión global sobre el tema de la esclavitud en el mundo árabe medieval, antes y después de la aparición del islam. V. Brunschvig. *Op. cit.* En cuanto a la bibliografía en lengua árabe, son de destacar las siguientes obras: Fāḍil al-Anṣārī. *Al-'ubūdiyya wa-l-riqq wa-l-mar'a bayna al-islām al-rasūlī wa-l-islām al-tārījī*. Damasco: Al-Ahālī, 2001; 'Abd al-Ilah Binmalīh. *Zāhirat al-riqq fī l-garb al-islāmī*. Rabat: Manšūrat al-Zaman, 2002.

proyecto, la atención ha de fijarse en aquellos elementos que conciernen a la vida de las mujeres esclavas.

En el mundo árabe medieval, después de la aparición del islam, una mujer podía ser esclava por haber sido comprada teniendo ya esta identidad, por nacer en la esclavitud o por ser capturada durante un proceso bélico, tras el cual adquiriría la condición de esclava y podía ser vendida y revendida varias veces. Este es un hecho que se heredó de la *yāhiliyya* y que siguió siendo vigente en la época islámica, con la única diferencia de que en esta última sólo podían conducirse a la esclavitud individuos no musulmanes. En términos legales, un esclavo podía ser musulmán por haber nacido en la esclavitud o por haberse convertido al islam después de haber sido sometido a ella. Asimismo, el hecho de convertirse al islam no suponía su liberación.¹⁵⁸

Sin embargo, lejos de las disposiciones de la ley, en la práctica sí se daban casos de captura y esclavización de musulmanes¹⁵⁹, al igual que era posible la captura o, incluso, la venta de personas libres, pues había familias pobres que vendían o, incluso, regalaban a sus hijos por necesidad.¹⁶⁰

El estudio de la casuística de cada uno de estos aspectos resulta muy complejo, ya que un gran número de noticias está sujeto a grandes contradicciones. En relación a la captura o venta de personas que, según la ley, tendrían que ser libres, véase, por ejemplo, el caso de la famosa cantora Šāriya. Aunque es cierto que las noticias que hablan de ella se contradicen entre sí, en su esencia indican que fue, con toda probabilidad, hija de una esclava y de un hombre libre y, a pesar de ello, en vez de vivir en libertad, fue robada y sometida a la esclavitud cuando era niña:

“Era Šāriya *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt*¹⁶¹ de Basora. Dicen que su padre fue un hombre de los Banū Sāma b. Lu’ay, conocidos como Banū Nāyīya, y que renegó de ella. Su madre fue esclava y ella también se sometió a la esclavitud (*dajalat fi l-riqq*), aunque también se dice que fue robada y vendida. La compró una mujer de los Banū

¹⁵⁸ V. R. Brunschvig. *Op. cit.*, p. 26; Bernard Lewis. *Op. cit.*, pp. 6, 9.

¹⁵⁹ V. Paula Stiles. “Slaves and Slave Trade: Eastern Islamic World”. En *MIC*, t. II, p. 757.

¹⁶⁰ V. más sobre esta cuestión en: Irene Schneider. “Freedom and Slavery in Early Islamic Time (1st/7th and 2nd/8th Centuries)”. *Al-Qanṭara*, 28 (2007: fasc. 2), pp. 369-373. Una breve mención de la misma cuestión hace también Caswell en: Fuad Matthew Caswell. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁶¹ V. análisis del término en pp. 337-339.

Hāšim, quien la educó y la formó como cantora. Y más tarde la compró Ibrāhīm b. al-Mahdī.”¹⁶²

Datos como el referido al rechazo de Šāriya por parte de su padre son de suma importancia pues indican la complejidad de la vida real frente a las disposiciones de la ley. Se puede pensar que fue ese rechazo que expuso a la cantora, en su infancia, al peligro del robo y, a consecuencia de éste, a la esclavitud; aunque la misma cantora, en su testimonio, no menciona ese hecho, sino que sólo cuenta que “su padre era de los Qurayš y que fue robada cuando era pequeña y vendida en Basora a una mujer *hāšimiyya*¹⁶³, quien luego la vendió a Ibrāhīm b. al-Mahdī”.¹⁶⁴

El caso de Šāriya es también interesante porque revela que, si bien la captura de corte bélico estaba ya prohibida, había robos de niños con el objetivo de venderlos como esclavos, lo que, en la práctica, venía a ser lo mismo para las personas afectadas. Todo ello indica que, como en todas las épocas, en aquel entonces también se inventaban estrategias para burlar la ley.

Sobre Šāriya, en concreto, se dice que cuando estaba ya en manos de Ibrāhīm b. al-Mahdī, su madre –que en el *K. al-agānī* se presenta como un personaje malvado– hizo llegar una carta al califa al-Mu‘tašim, pidiendo su mediación para recuperar a su hija. El *jabar* deja entender que emprendió tal esfuerzo por un interés económico y no porque fuera entonces cuando ella se enteró del paradero de su hija. Cuando Ibrāhīm b. al-Mahdī sospechó aquello, liberó a la cantora y se casó con ella para no verse en el peligro de perderla. Al-Mu‘tašim¹⁶⁵, a su vez, sin tener noticias de la liberación, le envió el siguiente mensaje:

“... Una mujer de los Qurayš me hizo llegar su historia, en la que cuenta que ella es de los Banū Zuhra y que es la madre de Šāriya. Y sostiene que la hija de una mujer de los Qurayš no puede ser esclava. Si es verdad, pues, lo que esta mujer cuenta, es decir, que Šāriya es su hija y que ella es de los Banū Zuhra, es inadmisibles que Šāriya sea esclava. Lo más apropiado y justo, entonces, es que la alejes de tu casa y que la escondas en casa

¹⁶² *K. al-agānī*, t. XVI, p. 5. El príncipe abasí Ibrāhīm b. al-Mahdī vivió la mayor parte de su vida alejado de las responsabilidades políticas que requería su condición, dedicándose casi exclusivamente a la música. V. más en: Badrī Muḥammad Fahd. *Al-jalīfa al-mugannī Ibrāhīm b. al-Mahdī*. Bagdad: Al-Iršād, 1967; D. Sourdel. “Ibrāhīm b. al-Mahdī”. En *EP*, t. III, pp. 987-988; *K. al-agānī*, t. X, pp. 79-119.

¹⁶³ De la tribu de los Banū Hāšim.

¹⁶⁴ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 9.

¹⁶⁵ Ibrāhīm b. al-Mahdī fue tío del califa al-Mu‘tašim.

de una persona de confianza, hasta que averigüemos lo que esta mujer cuenta. Y en el caso de que sea cierto, mandaré una orden a quien la hospeda para que la libere, lo que a ti te beneficiaría como hombre piadoso y honrado. Ahora bien, en el caso de que eso no sea cierto, la *yāriya* será devuelta a tu casa y ya cesarán las habladurías sobre ti, que ni te convienen ni te favorecen.”

El asunto se dio por concluido cuando Ibrāhīm le respondió a al-Mu‘taṣīm que había liberado a Šāriya y que se había casado con ella. Esta resolución cerró, de alguna manera, el caso, y a partir de entonces ya no hay noticias de que alguien quisiera averiguar el origen de la cantora.¹⁶⁶

El caso de Šāriya es un tanto excepcional, pues, por lo general, en las historias de las cantoras no hay noticias sobre el momento en el que éstas pasaban de un estado de libertad a la esclavitud. Por lo general, se suelen presentar teniendo ya la condición de esclavas, independientemente de su edad. Cuando se habla, pues, del proceso de compraventa, esa condición se percibe como natural y la importancia recae sólo en el proceso o en el motivo de la compraventa.

2.1.1. *La cantora como elemento de compraventa*

En las historias de las cantoras, las compraventas se realizan, fundamentalmente, con uno de estos dos objetivos:

I. Hacer negocio con ellas:

La primera compra, en este caso, se solía realizar a una edad muy temprana, que era cuando a las jóvenes esclavas se les ofrecía una formación musical sólida con el objetivo de revenderlas, más tarde, a precios muy altos. Sobre ello, Fatima Mernissi apunta:

“El precio de una *jarya* aumentaba de acuerdo con su educación y su dominio de las artes. Así, la educación de las *jawari* llegó a ser una productiva ocupación que proporcionaba sólidos beneficios a quienes se dedicaban a ello.”¹⁶⁷

¹⁶⁶ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 7.

¹⁶⁷ Fatima Mernissi. *Las sultanas olvidadas*. Trad., Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Grup Editorial 62, 2004, p. 99. Las transcripciones de las palabras “*jarya*” y “*jawari*” se han mantenido tal y como aparecen en el texto original. Mernissi habla también de las destrezas y el precio de las *yawārī* en: Fatima Mernissi. *El harén en Occidente*. Trad., Inés Belaustegui Trías. Madrid: Espasa Calpe, 2006, pp.146-147.

La mayoría de los que se dedicaban a este negocio eran comerciantes de esclavas o músicos interesados tanto en formarlas para hacer negocio con ellas como en crear su propia “corte” de cantoras. Entre estos últimos, el caso más destacado fue, probablemente, Ibrāhīm al-Mawṣilī¹⁶⁸, sobre el cual su hijo Ishāq¹⁶⁹ cuenta:

“...el primero que formó a las *yāwārī* de alto precio fue mi padre. Él era capaz de conseguir cualquier precio con las *qiyān* y les subió el coste.”¹⁷⁰

En cuanto a los comerciantes de cantoras, hay que decir que hacían también lo propio, con la única diferencia de que tenían que encargarse de la formación de las esclavas a una tercera persona. Ésta sería su estrategia profesional, pero, lejos de ella, hay alguna que otra noticia que indica que, en ocasiones, ellos compraban también por gusto o se negaban a vender cuando se trataba de alguna cantora con la que ellos tenían un contacto especial. Tal es, por ejemplo, el caso del *najjās* (comerciante de esclavos) Zalbahza y su *yāriya* Jišf, sobre el cual informa una persona de su entorno:

“Estuvimos, en una ocasión, durante el mes de ramadán¹⁷¹, en casa del *najjās* Zalbahza. Y estaba con él una *yāriya* llamada Jišf, a quien había comprado a ‘Allūyah¹⁷². También, nos acompañaban un hombre *hāšimī* de los descendientes de ‘Abd al-Šamad b. ‘Alī, que se llamaba ‘Abd al-Šamad, e Ibrāhīm b. ‘Amr b. Nahbūn, quien estaba enamorado de ella. Y éste le ofreció a Zalbahza cuarenta mil dinares, pero él no se la vendió. Y ella permaneció con él hasta que murió.”¹⁷³

Aparte de los músicos y los tratantes de esclavas, es también digno de mencionar el caso de los grandes poetas, que también solían tener esclavas cantoras entre sus posesiones. Y si bien es verdad que, normalmente, las poseían por gusto y no con la

¹⁶⁸ El caso de Ibrāhīm al-Mawṣilī es también mencionado por Mernissi en: Fatima Mernissi. *Las sultanas* ..., pp. 99-100. V. más sobre este célebre músico en: Henry George Farmer. *A History* ..., pp. 116-117 y, también, en el extenso capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. V, pp. 102-167.

¹⁶⁹ La información sobre Ishāq al-Mawṣilī se puede ampliar en: Jalaf Rašīd Nu‘mān. *Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī: ‘Ālim al-mūsīqā wa-l-ḡinā’ fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2006; J. W. Fück. “Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī”. En *EI*², t. IV, pp. 110-111; *K. al-agānī*, t. V, pp. 173-285.

¹⁷⁰ *K. al-agānī*, t. V, pp. 111-112.

¹⁷¹ Para la palabra “ramadán”, se sigue la ortografía de la RAE (con su respectivo uso de la minúscula al principio de la palabra). Cf. RAE. *Op. cit.*, p. 1285, “ramadán”.

¹⁷² Músico de la época abasí, discípulo de Ibrāhīm al-Mawṣilī. V. más sobre él en: Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 123; *K. al-agānī*, t. XI, pp. 224-244.

¹⁷³ *K. al-agānī*, t. XI, p. 237.

intención de sacar de ellas un provecho económico, parece que este segundo caso también se daba, en ocasiones, entre ellos. Se cuenta, por ejemplo, que el poeta Kuṭayyir¹⁷⁴ ofreció una vez una velada, junto a Nuṣayb¹⁷⁵ y al-Aḥwaṣ¹⁷⁶, al califa ‘Umar b. ‘Abd al-‘Azīz. El califa se quedó muy contento y obsequió a los poetas con una cantidad de dinero, la cual el mismo Kuṭayyir cuenta que utilizó de esta manera:

“Jamás había recibido un don más importante que aquellos trescientos dinares que me dio. Con ellos me compré una *waṣīfa* y la formé como cantora; y luego la vendí por mil dinares.”¹⁷⁷

Ejemplos como éste dejan entender que, aun los dueños de cantoras que no se dedicaban a ese negocio de manera sistemática o profesional, no dejaban de contemplar la posibilidad de sacar un provecho económico de ellas cuando las circunstancias se lo exigían o, simplemente, cuando recibían una oferta económica importante.

II. Disfrutar de su presencia:

En realidad, hablar de dos objetivos distintos implicados en la compraventa de las esclavas cantoras, no siempre supone hablar de historias diferentes, puesto que es de entender que, para hacer negocio con ellas, era necesaria la demanda por parte de quienes eran dispuestos a pagar enormes cantidades de dinero para adquirirlas y disfrutar de su presencia. Todas las historias de compraventa, por lo tanto, conllevan en su fondo ambos objetivos, aunque el enfoque varía según la narración.

Las narraciones que se centran en este segundo objetivo suelen tratar historias de cantoras ya formadas y en ellas la importancia recae en los siguientes elementos: las cualidades de la cantora que se vende, el deseo del comprador por adquirirla y la gran cantidad de dinero que está dispuesto a pagar para conseguirlo.

¹⁷⁴ Poeta ‘*udrī* de la época omeya. Dedicó una gran parte de su poesía a su amada ‘Azza. Su legendario amor por ella dio lugar a que fuera llamado “Kuṭayyir ‘Azza” (Kuṭayyir, el de ‘Azza). V. más en: Iḥsān ‘Abbās. “Kuṭayyir b. ‘Abd al-Raḥmān”. En *EP*, t. V, pp. 551-553.

¹⁷⁵ Por la coincidencia de la época, se trata, sin duda, de Nuṣayb b. Rabāh, poeta negro de la época omeya, panegirista de varios califas. V. más en: Ch. Pellat. “Nuṣayb al-Akbar b. Rabāh”. En *EP*, t. VIII, p. 145.

¹⁷⁶ Al-Aḥwaṣ fue uno de los exponentes de la poesía *gazzal* del Ḥiṣyāz, formando junto a ‘Umar b. Abī Rabī‘a y al-‘Arṣī el grupo de representantes más destacados del género, aunque escribió también sátiras y panegíricos. Fue apreciado como poeta pero no como persona, pues se le consideraba un hombre de baja estatura moral. V. más en: K. Petráček. “Al-Aḥwaṣ al-Anṣārī”. En *EP*, t. I, p. 305.

¹⁷⁷ K. *al-agānī*, t. IX, pp. 190-193.

Las cualidades de las cantoras por las cuales podían considerarse dignas de ser compradas eran, fundamentalmente, su formación musical y su aspecto físico. Muchas veces, a las cantoras se las exhibía ante el posible comprador para que él pudiera comprobar la existencia de dichas cualidades¹⁷⁸:

“Fue expuesta ante al-Walīd b. Yazīd (‘*uriḍat* ‘*alà al-Walīd b. Yazīd*) una *yāriya* de raza blanca, *muwallada*, natural de Kufa, llamada Su‘ād. Y él le dijo:

- ¿Qué sabes hacer bien?
 - Soy cantora (*muganniya*), le contestó.
 - Cántame, le dijo él.
- Y ella cantó.”¹⁷⁹

Este proceso brota de la visión predominante de la época sobre la compra de los esclavos, la que queda reflejada en el siguiente fragmento:

“... los esclavos son una especie de mercancía y están sujetos al regateo y a la negociación. Tanto el comprador como el vendedor han de examinar el objeto valioso y de observarlo con atención, pues la elección que se realiza viendo las cosas desde cerca es condición necesaria para cualquier compra.”¹⁸⁰

Los compradores tenían la gran preocupación de asegurarse de la calidad de los esclavos, según el “uso” que querían darles, hecho en el que tienen su origen distintos tratados con consejos sobre la elección idónea de éstos. Tal es la obra del erudito bagdadí Ibn Buṭlān, en la cual el autor hace una clasificación de los esclavos según su origen étnico, comentando los pros y los contras de cada uno de los grupos que menciona.¹⁸¹

¹⁷⁸ El término que se utiliza, normalmente, para expresar esa especie de exhibición de las esclavas ante el comprador es “*uriḍat*”, que, en este contexto, significaría “fue expuesta”. Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 727, raíz “عرض”.

¹⁷⁹ *K. al-agānī*, t. VII, p. 20. La misma historia se cuenta en otro *jabar* – en t. VII, p. 42 – en el que no se menciona el nombre de la cantora.

¹⁸⁰ Al-Ŷāḥiz. *Rasā'il* ..., t. I, p. 124; Al-Ŷāḥiz. *The Epistle* ..., p. 24; Charles Pellat. “Les esclaves-chanteuses ...”, p. 135.

¹⁸¹ Fragmentos de este tratado han sido traducidos al castellano por Pilar Coello y se pueden consultar en: Pilar Coello. “Las actividades de las esclavas según Ibn Buṭlān y al-Saqāfī de Málaga”. *Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus. La mujer en al-Andalus: Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Ed., María J. Viguera. Madrid y Sevilla: Seminario de Estudios de la Mujer *et al.*, 1989, pp. 201-210. En este trabajo la autora sostiene que en el tratado de Ibn Buṭlān tienen su origen ciertas partes de la obra *Kitāb fī ādāb al-ḥisba* de al-Saqāfī de Málaga, de contenido semejante. Sobre esta obra, véase: Pedro Chalmeta Gendrán. “El *Kitāb fī ādāb al-ḥisba* (*Libro del buen gobierno del zoco*) de al-Saqāfī”. *Al-Andalus*, 33 (1968), pp. 367-434.

En cuanto al canto, recomienda que no se compren hombres sino mujeres puesto que “son mejores cantantes que ellos porque son armoniosas por naturaleza, pero para saber encontrar las perlas y gemas que hay entre ellas, hay que recurrir a un experto”.¹⁸²

En las antípodas de estas obras, encontramos otra, de sumo interés, en una parte de la cual se cuestiona la licitud de la venta de las esclavas cantoras. Se trata de la obra *Kitāb al-imtā‘ bi-aḥkām al-samā‘* del ulema egipcio al-Kamal al-Udfuwī, estudiada y traducida por María Dolores Guardiola. En la parte de la obra dedicada específicamente a la cuestión mencionada, el autor cita distintos puntos de vista de la jurisprudencia islámica sobre el tema de la venta de las esclavas cantoras, todos ellos relacionados con la licitud de la música. El fragmento en cuestión carece de una conclusión final tajante sobre el tema, aunque sí se deja entender que el autor tiende a considerar más bien lícita la venta de las cantoras, comparándola con la venta de las aves cantoras¹⁸³, nunca cuestionada como ilícita por los juristas.¹⁸⁴

En su mayor parte, las fuentes dan a pensar que la valoración de las esclavas solía hacerse en una manera bastante cínica desde el punto de vista ético y utilizando unas pautas prefijadas desde el punto de vista práctico. Aun así, en el *K. al-agānī* hay ejemplos que no corresponden a las pautas de lo que sería el proceso más habitual de compraventa. En algunas de ellas la valoración de una esclava cantora ocurre simplemente por casualidad, como en esta historia narrada por el músico Dahmān¹⁸⁵:

¹⁸² Aun así, a pesar de la necesidad de recurrir a un experto, Ibn Buṭlān marca en su texto unas pautas sobre cómo comprobar la aptitud de las esclavas para el canto. V. más detalles en: Pilar Coello. *Op. cit.*, pp. 208, 210.

¹⁸³ Sobre el paralelismo entre la música y el canto de las aves cantoras, léase este interesante artículo: Amnon Shiloah. “The Singing Birds”. *Music and Its Virtues in Islamic and Judaic Writings*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007, artículo V, pp. 83-89. Se trata de una aproximación intercultural del tema, la cual aborda también el uso de dicho paralelismo por parte de los eruditos o juristas musulmanes como un argumento a favor de la licitud de la música (pp. 86-87).

¹⁸⁴ La totalidad de la obra fue objeto de estudio de la tesis doctoral de la autora, no publicada hasta la fecha. En cambio, la traducción comentada de la parte que atañe a la licitud de la venta de las esclavas cantoras se puede consultar en el siguiente artículo: María Dolores Guardiola. “Licitud de la venta de esclavas cantoras”. *Homenaje al profesor José María Fórneas Besteiro II*. Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 983-996.

¹⁸⁵ Músico del Ḥiṣyāz que vivió entre las épocas omeya y abasí. Fue discípulo del célebre cantante Ma‘bad. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. VI, pp. 19-26.

“Fui aquel día a casa de al-Faḍl b. Yaḥyà¹⁸⁶. Cuando nos sentamos, él se levantó y me hizo una señal. Yo me levanté también y entonces me cogió de la mano y me llevó a un mirador que tenía que daba a la calle. Pidió que trajeran comida, y comimos; y luego seguimos con la bebida. Y mientras nosotros estábamos en ello, pasó por ahí una *yāriya* negra *ḥiḡāziyya*¹⁸⁷ cantando. [...] Y él se emocionó y le dijo:

– ¡Muy bien! Pasa para dentro.

La *yāriya* entró, y al-Faḍl mandó que le sirvieran comida; y comió. También le dio de beber y luego le preguntó quiénes eran sus dueños y, cuando ella se lo dijo, envió a alguien para que se la comprara.”¹⁸⁸

En otras narraciones, las dotes de las cantoras se dan por supuestas y, como ya se ha comentado anteriormente, en ellas la importancia recae sobre el precio y también sobre el gran deseo del comprador por conseguirlas. En el *K. al-agānī* tenemos muchas noticias sobre los precios de las cantoras. Como muestra de ello, hemos recogido un par de historias en las cuales se puede apreciar el valor que esos números representaban en la vida real.

En la primera de ellas, Šāliḡ b. ‘Abd al-Waḥḥāb¹⁸⁹, dueño de la famosa cantora Qalam al-Šāliḡiyya, después de un complicado proceso de negociación y pago, llega a recibir del califa al-Wāṭiq diez mil dinares por la venta de la cantora. Ese dinero era suficiente para que comprara una finca en la cual se instaló y la cual convirtió en su principal fuente de ingresos, renunciando a los servicios que le prestaba al sultán.¹⁹⁰ En la segunda historia, los hechos suceden al revés: un joven se enamoró de una cantora de la época abasí llamada ‘Ulaym y vendió un huerto y una finca que tenía para comprarla.¹⁹¹

El deseo de comprar a una cantora ignorando todas las circunstancias adversas a la compra es casi un tópico en las fuentes. Esas circunstancias no favorables, a veces, van más allá del tema económico y llegan a cuestiones de respeto u honestidad en las relaciones de una familia, tal y como se desprende del siguiente *jabar*:

¹⁸⁶ Se trata de al-Faḍl b. Yaḥyà al-Barmakī, que, igual que otros miembros de su familia, ejerció una gran influencia en la corte de Hārūn al-Rašīd ocupando altos cargos del califato. V. más en: D. Sourdel. “Al-Faḍl b. Yaḥyà al-Barmakī”. En *EP*, t. II, p. 732.

¹⁸⁷ Originaria del Ḥiḡāz, región costera de la península de Arabia donde se encuentran las ciudades de Meca y Medina.

¹⁸⁸ *K. al-agānī*, t. VI, p. 25.

¹⁸⁹ V. más sobre su identidad en p. 203.

¹⁹⁰ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 244-245.

¹⁹¹ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 167.

“ÿa‘far b. Sulaymān compró a [Sallāma] al-Zarqā’, la compañera de Ibn Rāmīn¹⁹², por ochenta mil dírham; y la escondió de su padre, quien estaba entonces en Basora, prestando sus servicios al califa al-Manşūr, lo que fue también cuando ocurrieron las revueltas provocadas por [su tío] ‘Abd Allāh b. ‘Alī¹⁹³. Y un día Sulaymān b. ‘Alī¹⁹⁴ los sorprendió y ellos escondieron el laúd (‘ūd) debajo de la cama. Y él entró y le dijo:

– ¡Maldito seas! ¡Nosotros atravesando una catástrofe y tú comprando a una *yāriya* por ochenta mil dírham!

Y le mostró toda su cólera y furor por lo que había hecho. Él, a su vez, hizo una señal a un sirviente que estaba detrás de él, quien enseguida trajo a la *yāriya* ante Sulaymān. Ella se inclinó hacia su cabeza y lo besó; y luego le dirigió la palabra. Y era tan sensata, agradable y elocuente, que lo dejó impresionado. Luego él se levantó y se fue y jamás volvió a reprochar a su hijo.”¹⁹⁵

Ese deseo de los hombres por conseguir a una cantora, de la manera que fuera, para disfrutar exclusivamente de su presencia, es casi un tópico en las fuentes. Hay un sinfín de historias que hablan de las grandes pasiones de los personajes más ilustres de la época por las cantoras y su empeño por comprarlas para aliviar su pasión. Tanto es así, que el mismo califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik llegó a decir:

“Nada de lo que me ha dado mi mandato de califa me puede consolar hasta que consiga comprar a Sallāma, la *yāriya* de Muş‘ab b. Suhayl al-Zuhrī, y a Ḥabāba, la *yāriya* de la gente de Lāḥiq”, la mecana.”¹⁹⁶

Concluyendo, se podría decir que la vida de las esclavas cantoras estaba condicionada tanto por el empeño de ciertos personajes por conseguirlas y disfrutar exclusivamente de su presencia, como por el hecho de que se hiciera negocio con ellas. De todas formas, las fuentes indican que la mayoría de las veces se veían obligadas a ser vendidas y revendidas en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, salvo en los casos en los cuales alguno de sus amos decidía concederles definitivamente la libertad.

¹⁹² *Muqayyin* de la época omeya. Recibía en su casa personajes nobles de la época aficionados a la música, el canto y la poesía. Es conocido sobre todo por haber sido dueño de la famosa cantora Sallāma al-Zarqā’. V. K. *al-agānī*, t. XI, pp. 245-247; t. XV, pp. 39-50.

¹⁹³ Tío de los califas abasíes Abū l-‘Abbās al-Saffāḥ y Abū Ÿa‘far al-Manşūr. Con este último tuvo una gran enemistad, razón por la que fue encarcelado y, finalmente, asesinado. V. más en: K. V. Zetterstéen y S. Moscati. “‘Abd Allāh b. ‘Alī”. En *EI*², t. I, p. 43.

¹⁹⁴ Príncipe abasí, hermano de ‘Abd Allāh b. ‘Alī y padre de Ÿa‘far, los otros dos personajes que aparecen en el *jabar*. Ÿa‘far b. Sulaymān fue gobernador de Medina. V. más en: C. E. Bosworth. “Sulaymān b. ‘Alī b. ‘Abd Allāh”. En *EI*², t. IX, p. 822.

¹⁹⁵ K. *al-agānī*, t. XV, p. 45.

¹⁹⁶ El mismo *jabar* en: K. *al-agānī*, t. VIII, p. 248; t. XV, p. 85.

2.1.2. La manumisión

La esclavitud no era una condición inamovible: Las esclavas tenían –desde el punto de vista legal– la posibilidad de conseguir su libertad, siempre que sus dueños decidieran concedérsela, como es de entender. Al igual que en la *yāhiliyya*, la manumisión de los esclavos era vista por el islam como un acto de benevolencia y magnanimidad moral, visión que se refleja tanto en *El Corán*¹⁹⁷, como en varios hadices¹⁹⁸. Asimismo, liberar a un esclavo podía constituir un verdadero acto de expiación, realizado por el musulmán con el objetivo de contrarrestar otra acción errónea ya cometida.¹⁹⁹

En el *K. al-agānī* tenemos pocos pero interesantes casos de manumisión de cantoras. Tres de ellos tratan casos un tanto trágicos, de cantoras que se encontraron en una situación delicada después de la muerte de su dueño. Su liberación fue realizada a raíz de un sentimiento de ternura que alguien sintió por ellas en ese momento, por lo que todos constituyen magníficos ejemplos como actos de benevolencia.

El primero es el caso de una esclava cantora anónima, que pertenecía al músico Zalzal²⁰⁰ y que había sido formada por él y por Ibrāhīm al-Mawṣilī. Cuando Zalzal murió, ella, por formar parte de su herencia, se puso en venta. Ibrāhīm al-Mawṣilī fue a verla y se enterneció al escucharla cantar una canción que reflejaba ese estado lamentable en el que ella se encontraba y, para ayudarla, contó su caso al califa Hārūn al-Rašīd, quien actuó de esta manera:

- “Mandó que la *yāriya* se presentara ante él. Y cuando ella lo hizo, le dijo:
– Cántame esa canción que me ha dicho Ibrāhīm que le has cantado.
Ella se la cantó llorando y lo enterneció y sus ojos se llenaron de lágrimas. Y le dijo:
– ¿Te gustaría que te comprara?
– Príncipe de los creyentes, de tus palabras brota la esperanza; pero ya nadie volverá a poseerme y disfrutar de mí después de mi señor, es imposible, contestó ella.

¹⁹⁷ En las aleyas 47:4 y 90:13. Cf. *El Corán*. Trad., Julio Cortés. 9ª ed. Barcelona: Herder, 2005, pp. 563, 710.

¹⁹⁸ En los hadices se alaba sobre todo la manumisión de los esclavos musulmanes. V. más en el breve capítulo dedicado a la manumisión en: Fāḍil al-Anṣārī. *Al-‘ubūdiyya ...*, pp. 56-58.

¹⁹⁹ Esta visión se ve reflejada en las aleyas 4:92, 5:89 y 58:3. Aunque dicha información se pueda confrontar en cualquier edición de *El Corán*, habría que decir que las aleyas referidas a la manumisión de los esclavos han sido localizadas a través de: R. Brunschvig. “‘Abd”, p. 25; Bernard Lewis. *Op. cit.*, p. 6; *El Corán*, p. 753 (entrada correspondiente del índice analítico).

²⁰⁰ Famoso tañedor de laúd de la corte abasí, formado por Ibrāhīm al-Mawṣilī. V. más en: H. G. Farmer - [E. Neubauer]. “Zalzal, Maṣūr b. Ḍja‘far al-Ḍārib”. En *EP*, t. XI, pp. 427-428.

Y en él creció aun más la ternura que sintió por ella; y le dijo:

– Cántame otra canción.

Entonces ella cantó. [...] Y al-Rašīd ordenó que fuera comprada y liberada (*fa-amara bi-an tubtā‘ wa-tu‘taq*); y no dejó de socorrerla hasta que ella murió.”²⁰¹

El segundo es el caso de la famosa cantora ‘Arīb, el cual es contado de una manera más concisa:

“Cuando murió al-Ma‘mūn, ‘Arīb fue vendida, como parte de su patrimonio, cuando ningún otro esclavo y esclava, fuera de ella, fueron vendidos. Y la compró al-Mu‘tašim por cien mil dírham y luego la liberó (*a‘taqa-hā*).”²⁰²

En el tercer caso, la narración nos aporta más información sobre el contexto. Cuando al-Mutawakkil fue asesinado, algunas de sus *ḡawārī* terminaron en manos de Wašīf²⁰³, incluida Maḥbūba. Y un día, obedeciendo ellas sus órdenes, salieron a cantarle estando todas adornadas exuberantemente con aljófares y ropajes coloreados, menos Maḥbūba, que salió vestida de blanco en señal de luto por la muerte de al-Mutawakkil. Cantaron todas las *ḡawārī* juntas y luego Wašīf le pidió a Maḥbūba que cantara sola, a lo que ella respondió cantándole entre lágrimas una canción sobre la muerte de su señor, hecho que condujo a este desenlace:

“Aquello le pesó a Wašīf y pensó matarla. Pero estaba presente Bugā y le pidió que se la regalara; y se la regaló. Y él la liberó (*a‘taqa-hā*). Y mandó que saliera de ahí y que fuera a vivir al lugar que ella eligiera. Ella salió para Bagdad y ya no se ha vuelto a saber nada de ella por el resto de su vida.”²⁰⁴

²⁰¹ K. *al-agānī*, t. V, pp. 147-148.

²⁰² K. *al-agānī*, t. XXI, p. 53.

²⁰³ Wašīf y Bugā formaban parte de la élite de militares turcos vinculada a la corte de al-Mutawakkil. V. más en: H. Kennedy. “Al-Mutawakkil ‘alā ‘llāh, Abū ‘l-Faḍl Dja‘far b. Muḥammad”. En *EI*², t. VII, pp. 777-778. En cuanto a Bugā, había dos personajes coetáneos con el mismo nombre: Bugā al-Kabīr y Bugā al-Šarābī. Aquí parece que se trata del segundo, pues éste era aliado de Wašīf y mantenía con él una relación más cercana. V. más en: D. Sourdel. “Bugā al-Sharābī”. En *EI*², t. I, p. 1287.

²⁰⁴ K. *al-agānī*, t. XXII, pp. 141-142. El mismo *jabar* está también recogido por al-Suyūṭī: V. Al-Suyūṭī. *Al-mustazraf* ..., pp. 67-68. En cambio, en *Murūy al-ḡahab*, hay otra versión de la misma historia, en la cual no hay referencia alguna a la liberación. Según ésta, Maḥbūba pasó a manos de Bugā después del asesinato de al-Mutawakkil. Y un día Wašīf estaba en la casa de éste y allí tuvo lugar esta misma escena de música, con la diferencia de que aquí Wašīf obliga a la cantora a la fuerza a cantar. Y cuando ella canta la canción sobre la muerte de su amo, Wašīf se enfada y la encarcela; y se dice que, después de su encarcelamiento, ya nadie ha vuelto a saber nada de ella. Cf. Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. V, cap. 2972, pp. 43-44; Al-Mas‘ūdī. *The Meadows* ..., pp. 265-266.

Aparte de la muerte de los dueños de las cantoras, otro motivo de liberación podía ser el matrimonio, puesto que desde el punto de vista legal, un hombre libre tenía que liberar a su esclava para poder casarse con ella.²⁰⁵ En el capítulo dedicado a la cantora Šāriya, tenemos el único *jabar* de la obra que nos aporta información sobre la parte formal de este proceso. Ibrāhīm b. al-Mahdī, al sospechar las artimañas que la madre de Šāriya estaba urdiendo para recuperar a su hija, cuando ésta había alcanzado ya un alto nivel de vida como cantora, pidió que se presentaran a su casa numerosos testigos y que éstos fueran hombres socialmente reconocidos por su identidad moral. El encargado en congregarlos consiguió que dichos testigos fueran más de veinte; y cuando llegaron a casa de Ibrāhīm, éste le pidió a Šāriya que se presentara ante ellos:

“Ibrāhīm b. al-Mahdī mandó que se presentara Šāriya y, cuando ello ocurrió, le dijo:

– Qúitate el velo (*asfīrī*²⁰⁶).

Ella mostró su disgusto, pero él le dijo que, si le pedía tal cosa, era sólo por su bien; de manera que, al final, se lo quitó. Y él le dijo:

– Di tu nombre.

– Soy Šāriya, tu esclava (*ama*), dijo ella.

Entonces él se dirigió a los presentes diciendo:

– Contemplad su rostro.

Y mientras ellos lo hacían, Ibrāhīm dijo:

– Os pongo por testigos de que ella está libre ante Dios, el Altísimo, y de que me caso con ella asignándole una dote de diez mil dírham. Y tú, Šāriya, sierva de Ibrāhīm b. al-Mahdī, ¿das tu consentimiento?

– Sí, mi señor; lo doy. Alabado sea Dios por todo lo que me ha dado.

Ibrāhīm le ordenó que volviera al lugar del que salió, y a los testigos les ofreció comida y perfumes. Y luego se fueron.”²⁰⁷

En otros *ajbār*, los narradores se limitan a referirse al hecho de la liberación sin entrar en detalles sobre las circunstancias bajo las cuales ésta ocurrió. Éstos serían los casos de las cantoras Barbar y Duqāq, sobre quienes se cuenta:

“Barbar, *yāriya* de la gente de Sulaymān, había sido liberada (*u ‘tiqat*).”²⁰⁸

²⁰⁵ V. más sobre esta cuestión en p. 205.

²⁰⁶ V. más sobre el uso de este verbo en pp. 264-265.

²⁰⁷ *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 6-7.

²⁰⁸ *K. al-agānī*, t. XX, p. 189.

“Duqāq se emancipó (‘*ataqat*²⁰⁹); y se casaron con ella, después de su dueño, tres de los cadíes más ilustres; y se le murieron todos.”²¹⁰

Respecto a la manumisión, otro elemento importante que aparece en el *K. al-agānī*, aunque en una sola ocasión claramente relacionada con una cantora²¹¹, es el término “*mudabbara*”:

“Pertenece Baḍl a Ŷa‘far b. Mūsā al-Hādī²¹². Y alguien se la describió a Muḥammad b. Zubayda²¹³, quien le envió un mensaje a Ŷa‘far pidiéndole que se la presentara, pero él se negó. Muḥammad fue a su casa a visitarlo y lo que escuchó de ella no lo había escuchado jamás hasta entonces. Y le dijo a Ŷa‘far:

- Hermano, véndeme esta *yāriya*.
- Señor mío, alguien como yo no puede vender una *yāriya*, le contestó.
- Regálamela, pues, le dijo.
- Es *mudabbara*, le contestó.”²¹⁴

El término “*mudabbara*” designa a aquella esclava cuyo dueño le prometía su liberación inmediata después de su muerte, por lo que no podía ser vendida o regalada. Se trata del participio pasivo femenino del verbo “*dabbara*”, que se podría traducir como “manumitir póstumamente”²¹⁵, entiéndase que después de la muerte del dueño de un esclavo, tal y como también indica la definición de Kazimirski, “manumitir a un esclavo después de la muerte de su dueño”²¹⁶, y la definición de Riḍā, “[por lo que respecta a un esclavo]: disponer su manumisión en el momento de la muerte de uno”²¹⁷.

²⁰⁹ El mismo verbo, aparte de “emanciparse”, puede significar “envejecer”, pero aquí el contexto nos obliga a orientarnos a la primera acepción. V. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 711, raíz “عتق”.

²¹⁰ *K. al-agānī*, t. XII, p. 203.

²¹¹ Otro caso sería el de la *yāriya* llamada Fawz, amada del poeta al-‘Abbās b. al-Aḥnaf, la cual Caswell menciona entre las *qiyān*. Cf. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 43-44. En el *K. al-agānī* se dice que, en algún momento de su vida, la compró un joven de los Barmakíes y le concedió esa especie de libertad que se disfrutaba después de la muerte del dueño (*ištarā-hā ba‘d šabāb al-Barāmika fa-dabbara-hā*). V. *K. al-agānī*, t. XVII, p. 52. A pesar de lo interesante del ejemplo, éste no se ha querido mencionar en el texto principal, puesto que no hay indicios claros de que Fawz fuera cantora o música.

²¹² Hijo del califa abasí al-Hādī.

²¹³ Se trata del *nasab* del califa al-Amīn, hijo de Hārūn al-Rašīd y Zubayda.

²¹⁴ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

²¹⁵ Cf. Federico Corriente e Ignacio Ferrando. *Diccionario avanzado árabe*. 2 ts. Barcelona: Herder, 2005, t. I, p. 344, raíz “نبر”.

²¹⁶ Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Dictionnaire Arabe-Français*. 2 ts. París: Maisonneuve et Cie, 1860, t. I, p. 664, raíz “نبر”.

²¹⁷ Cf. Yūsuf Muḥammad Riḍā. *Mu‘jam al-‘arabiyya al-klāsikiyya wa-l-mu‘āšira*. Beirut: Maktabat Lubnān Nāšīrūn, 2006, p. 280, raíz “نبر”.

En cuanto al participio en sí, Corriente lo traduce como “manumitido por testamento”.²¹⁸ Sin embargo, en las fuentes más relevantes para el tema de las esclavas cantoras no suele haber información sobre el proceso legal que le garantizaba a la esclava la libertad prometida. De todas maneras, esta definición del término no parece de absoluta precisión, puesto que hay indicios de que, en ocasiones, el *tadbīr* –que es como se denomina este fenómeno– consistía sólo en “darle el dueño de un esclavo o una esclava su palabra de que quedaría libre después de su muerte”.²¹⁹

Sobre ello, es interesante observar que esta definición la encontramos en un escueto capítulo sobre el *tadbīr* que Binmalīḥ incluye en su estudio sobre la esclavitud, el cual va seguido de otro denominado “La manumisión por testamento” (*al-‘itq bi-waṣīyya*).²²⁰ Queda, por ello, claro que podían darse dos fenómenos distintos desde el punto de vista formal de la cuestión, aunque ambos con el mismo resultado: la liberación de un esclavo después de la muerte de su dueño.

La liberación de las esclavas se presenta, normalmente, en las fuentes como un hecho positivo. Aun así, dadas las circunstancias sociales de la época, ese mismo hecho que en principio parece meramente positivo, parece que no siempre era deseado por las mismas esclavas. Tal es el caso de una *yāriya muganniya*, contado por un hombre de Basora en el *K. al-agānī*:

“Compré a una *yāriya muganniya* que, quedándose conmigo un tiempo, se enamoró de mí y yo no quería que la viera mi gente. Luego la puse en venta y ella se entristeció y me dijo:

– Cuando me comprabas, yo estaba contraria a ello. Y ahora me vendes y también lo estoy.

Y me dijo un hermano mío:

– Enséñamela.

– Está en casa de tal mujer, vete a verla, le dije.

²¹⁸ Dicha definición está en los dos diccionarios de Corriente. Cf. Federico Corriente; e Ignacio Ferrando. *Op. cit.*, t. I, p. 345, raíz “تدبر”; Federico Corriente. *Diccionario Árabe-Español*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1977, p. 236. Resulta interesante señalar que Cortés no recoge en absoluto esta acepción del término en su diccionario, ni para el verbo ni para el participio. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, pp. 336-337.

²¹⁹ Cf. ‘Abd al-Ilāh Binmalīḥ. *Op. cit.*, p. 107. Una definición similar da Fāyid en su monografía sobre la esclavitud en el islam: “Es otro de los modos de liberación, y consiste en que el señor le dice a su esclavo: «Estás libre después de mi muerte»”. Cf. Maḥmūd ‘Abd al-Wahhāb Fāyid. *Al-riqq wa-l-islām*. El Cairo: Dār al-I’tiṣām, s. d., p. 82.

²²⁰ *Op. cit.*, pp. 107-108.

Cuando fue a verla, estaba yo presente. Y cuando ya terminó de contemplarla, ella cantó. (...) Y luego lloró y golpeó el laúd (*'ūd*) contra la tierra y lo rompió. Entonces le pedí que escogiera si quería que la liberara o la vendiera; y ella eligió la venta.”²²¹

Es de suponer que éste no es un caso aislado, sino que sería bastante común que una esclava rechazara la libertad, puesto que la liberación podría acarrear una serie de problemas para la persona liberada: pasar de la esclavitud a la libertad supondría, en un primer momento, encontrarse sin techo y sin un entorno humano familiar, ya que las esclavas solían perder el contacto con sus familias en edades muy tempranas. Por lo tanto, liberarse significaría empezar, de repente, a ganarse la vida por méritos propios y en plena soledad, razón por la cual parece que las mismas esclavas preferían, a veces, la esclavitud a la libertad.

La escuela malikí contempló esta problemática considerando necesario que el esclavo dispusiera de ciertas pertenencias en el momento de la manumisión, puesto que, en el caso contrario, ésta no constituiría un acto de benevolencia sino de abandono consentido.²²² Es obvio, pues, que lo que facilitaría ese momento transitorio sería una ayuda material por parte del dueño, aunque, en ocasiones, no era necesaria, puesto que las esclavas, como se verá en el siguiente apartado, llevaban ya acumuladas distintas pertenencias que les permitían construir una nueva vida en libertad.

2.2. *Pertenencias y remuneración de las cantoras*

Las cantoras disfrutaban de distintas pertenencias, lo que en el caso de las personas libres se consideraba natural, mientras que en el caso de las esclavas no ocurría lo mismo. Para ellas los límites legales de ese derecho eran bastante restringidos. En teoría, los bienes de los esclavos pertenecían a sus dueños y sólo con el permiso de éstos podían disfrutarlos.²²³ A veces, la concesión de dicho permiso podía suponer la obligación de los esclavos de remunerar a sus dueños con parte de sus pertenencias.²²⁴

Sin embargo, es interesante observar cómo los puntos de vista teóricos sobre esta misma cuestión podían variar. Desde otro punto de vista, los esclavos sí tenían derecho

²²¹ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 42.

²²² V. Cristina de la Puente. “Slaves and Slave Trade: Western Islamic World”. En *MIC*, t. II, p. 759.

²²³ V. *Ibidem*.

²²⁴ V. Bernard Lewis. *Op. cit.*, p. 8.

a la propiedad, aunque, también en ese caso, la última palabra sobre la administración de sus bienes la tenía su dueño.²²⁵ Al-Tirmidī recoge un hadiz relevante en el cual el Profeta del islam dispone: “Quien venda a un esclavo que posee bienes, dichos bienes han de pertenecer al esclavo, a menos que su dueño se oponga a ello”.²²⁶

Fuera cual fuese entonces el punto de vista –falta de derecho a la propiedad, aun acumulando bienes, o derecho a la propiedad con restricciones–, en la práctica poca diferencia habría en la vida de los esclavos en cuanto al disfrute de los bienes materiales ganados con méritos propios.

El derecho de los esclavos de poseer bienes lo encontramos en distintas culturas. Patterson considera que la universalidad de este fenómeno se debe al hecho de que a los dueños de los esclavos les resultaba conveniente que éstos tuvieran esta motivación material, puesto que de esta manera trabajaban mejor. El hecho de poseer bienes no sólo mejoraba sus condiciones de vida sino que generaba en ellos la esperanza de poder, algún día, comprar su libertad.²²⁷

El término que se suele utilizar en los estudios sobre la historia de la esclavitud para designar al derecho de los esclavos a la propiedad es “peculio” y tiene su origen en el derecho romano. Según la definición de la RAE, peculio es la “hacienda o caudal que el padre o señor permitía al hijo o siervo para su uso y comercio”.²²⁸ Lo que diferencia al peculio del verdadero derecho a la propiedad es que los bienes pertenecientes al esclavo estaban sujetos al poder absoluto de su dueño. Sin embargo, el esclavo actuaba como usufructuario, con más o menos libertad, según el caso, a la hora de administrar sus bienes.²²⁹

En cuanto a las esclavas cantoras, las fuentes consultadas para el presente estudio carecen de información relacionada con los límites legales de esta cuestión. En ellas las cantoras –esclavas o libres, sin distinción– aparecen disfrutando de distintos tipos de

²²⁵ V. *Al-riqq fī l-ḥaḍāra al-‘arabiyya wa-l-islāmiyya*. Ed., Ma‘had Būrḡiba li-l-Lugāt al-Ḥayya. Túnez: Markaz al-Našr al-Ÿāmi‘ī, 1998, p. 44. En las pp. 44-46 de este mismo estudio se puede ampliar la información sobre el derecho en cuestión.

²²⁶ Al-Tirmidī. *Al-ṣaḥīḥ*. 13 ts. [El Cairo]: Al-Maṭba‘a al-Miṣriyya bi-l-Azhar, 1931, t. VI, pp. 2-3. *Apud Al-riqq fī l-ḥaḍāra ...*, p. 44.

²²⁷ Cf. Orlando Patterson. *Op. cit.*, pp. 185-186.

²²⁸ Cf. RAE. *Diccionario ...*, p. 1160, “peculio”.

²²⁹ Cf. Orlando Patterson. *Op. cit.*, p. 182.

bienes, los cuales, por regla general, siguen manteniendo a lo largo de su vida, aun cuando se trata de esclavas cantoras que son regaladas, vendidas o liberadas.

Las vías de adquisición de bienes más habituales eran, fundamentalmente, dos: I. Los obsequios que recibían cuando con su música y su canto producían euforia en los personajes pudientes que las rodeaban. A éstos habría también que añadir los distintos regalos que recibían fuera del contexto de las escenas de música, de los hombres que se relacionaban con ellas, fueran sus dueños, amantes o simples admiradores. II. La remuneración que recibían por su trabajo como cantoras y también como maestras de música. En cuanto a este segundo caso, sin embargo, hay que especificar que en el *K. al-agānī* apenas hay noticias sobre sueldos de cantoras recibidos de manera periódica.²³⁰

De esta manera, las cantoras iban acumulando bienes que podrían resultarles útiles en un momento de necesidad, como se ve, por ejemplo, en la historia de la famosa cantora de la época abasí Baḍl:

“Muḥammad [b. Zubayda]²³¹ le regaló a Baḍl unas joyas cuyas iguales nadie poseía. Tanta predilección le tuvo, que ella fue sacándole una cosa tras otra, lo cual luego vendía a precios exorbitantes. Aquello, junto con lo que recibió de los demás califas, fue su sustento hasta que murió, tiempo en el cual aún quedaba una cantidad enorme de esos bienes.”²³²

Respecto a los tipos de regalos que recibían, el capítulo de *El libro del brocado* de al-Waššā’ dedicado a las esclavas cantoras nos proporciona una enumeración copiosa de regalos que ellas conseguían de sus amantes engañándolos con diversos trucos psicológicos. Al hacer una clasificación tipológica general de todos ellos, la lista que surge es la siguiente: Vestimentas, telas y adornos de valor, zapatos, joyas, perfumes y cosméticos, manjares exquisitos –incluso animales vivos destinados a la alimentación–, bebidas rebuscadas, instrumentos con todos sus accesorios, y, finalmente, dinero.²³³

²³⁰ Ambas cuestiones son también comentadas por Stigelbauer en un breve apartado de su estudio. V. Michael Stigelbauer. *Die Sangerinnen* ..., pp. 99-104.

²³¹ Se trata del califa abasí al-Amīn.

²³² *K. al-agānī*, t. XVII, p. 59. Caswell menciona la informaci3n fundamental de este *jabar*, pero interpretando que Baḍl empez3 a vender sus bienes al final de su vida, mientras la historia parece indicar que ella siempre practic3 esta actividad, aun estando en manos de al-Amīn. Cf. Fuad Matthew Caswell. *Op. cit.*, p. 245.

²³³ Cf. Al-Waššā’. *El libro* ..., pp. 148-149; Al-Waššā’. *Kitāb* ..., pp. 156-157.

En comparación con los datos afines encontrados en el *K. al-agānī*, la enumeración de al-Waššā’ resulta un tanto hiperbólica, no sólo por la cantidad de detalles relatados sino también por el tono despectivo del texto, con el que se pretende demostrar que las cantoras conseguían sus pertenencias a través de la astucia. En cambio, en el *K. al-agānī* no contamos con narraciones de este tipo. Allí el entusiasmo de las personas que les hacen los regalos –la mayoría de las veces hombres– suele ser espontáneo; y cuando no se trata de regalos, se trata de una remuneración que ellas ganan con sus méritos artísticos.

Volviendo a los tipos de pertenencias de las cantoras, habría que decir que los que encontramos en el *K. al-agānī* constituyen, *grosso modo*, esta lista: esclavos, dinero, vestimentas, tejidos de valor, adornos, y joyas. Sólo en contadas ocasiones aparecen elementos ajenos a esta lista. Entre ellos, el caso más extravagante sería, quizá, este regalo que, según lo referido en la obra, le hizo Ibn al-Muqaffa²³⁴ a Sallāma al-Zarqā’: mil francolines sobre un robusto camello (*alf durrāya ‘alā yamal qurāsī*).²³⁵ Es obvio que la cantidad de aves mencionada en esta noticia debe de representar una hipérbole literaria, más que un hecho real. Sin embargo, el mismo hecho de regalar pájaros parece que no era nada raro en la época, pues en otro *jabar* se relata que al-Ḥasan b. Wahb²³⁶ le obsequió, en una ocasión, a Banāt (o Banān²³⁷) –una esclava cantora de quien estaba enamorado– con unos hermosos regalos (*hadāyā ḥasana*) entre los cuales había una jaula con pájaros cantores (*qafaṣ ṣafānīn*).²³⁸

²³⁴ Literato de origen persa que vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Fue secretario de personajes de alto rango de la corte califal y, a pesar de su temprana muerte, dejó un legado importante como prosista y como traductor. Su traducción más famosa es la de la obra *Kalīla wa-Dimna*. V. más en: F. Gabrieli. “Ibn al-Muqaffa”. En *EP*, t. III, pp. 883-885.

²³⁵ *K. al-agānī*, t. XV, p. 47. En el *Lisān al-‘Arab* se menciona que la palabra “*durrāya*” designa a una especie de ave endémica de Iraq. Los diccionarios bilingües la traducen como “francolín”, que es un ave de la familia de los faisanes. De hecho, la palabra “faisán” en árabe es “*tadruy*” y proviene de la misma raíz que “*durrāya*”. Cf. Ibn Manzūr. *Lisān al-‘Arab*. Eds., Amīn Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb y Muḥammad al-Ṣādiq al-‘Ubaydī. 18 ts. Beirut: Dār Iḥyā’ al-Turāṭ al-‘Arabī, 1999, t. IV, p. 322, raíz “درج”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 686; Edward William Lane. *An Arabic-English Lexicon*. 8 ts. Beirut: Librairie du Liban, 1968, t. III, p. 869; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 345.

²³⁶ Poeta, *kātib* y hombre de letras; hermano de Sulaymān b. Wahb, alto funcionario del estado abasí. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 92-110.

²³⁷ V. entrada “Banān” en el apéndice, p. 387. A lo largo del presente estudio el nombre de Banāt se mencionará en varias ocasiones. Tómese siempre en cuenta lo referido en el apéndice sobre Banān y Banāt.

²³⁸ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 98. Según el diccionario de Dozy, la palabra “*ṣifnīn*” (singular de “*ṣafāfīn*”) puede designar tanto a la alondra como a la tórtola. (Y también al pez raya, pero esta acepción queda descartada en este contexto.) Cf. Reinhart Dozy. *Supplément aux dictionnaires arabes*. 2 ts. Leiden: Brill, 1881, t. I, p. 771, “*ṣifnīn*”.

Sallāma al-Zarqā' está también implicada en el único caso recogido en la obra según el cual una cantora recibe como regalo una propiedad inmobiliaria:

“Se juntaron un día Ma‘n b. Zā’ida²³⁹, Rawḥ b. Ḥātim²⁴⁰ e Ibn al-Muqaffa‘ en casa de Ibn Rāmīn. Cuando cantó [Sallāma] al-Zarqā’ –junto a Sa‘da–, Ma‘n le regaló tanto dinero que se le fue, a ella, derramando entre las manos. Luego Rawḥ le regaló otro tanto, que también se le estuvo derramando entre las manos. Ibn al-Muqaffa‘, que no tenía dinero, mandó que le trajeran el título de propiedad de una finca suya, y le dijo: – Éste es el título de mi finca. Llévatelo, que de dineros yo no tengo nada.”²⁴¹

Khalil ‘Athamina sostiene que las *yāwārī* solían recibir parcelas de tierra como regalo²⁴², pero el *K. al-agānī* no ofrece información sobre ello. En él sólo hay algunas referencias a las casas de las cantoras, pero la información que las acompaña nunca es suficiente para valorar si esas casas les pertenecían desde el punto de vista legal. Es de suponer que, en el caso de las cantoras libres o libertas, puede que se tratara de unos bienes legalmente reconocidos, mientras que, en el caso de las esclavas, lo más probable es que sus casas pertenecieran, por regla general, a sus dueños, aunque en la práctica ellas pudieran disfrutarlas como espacios físicos.

Sobre los adornos de las casas o las habitaciones de las cantoras, apenas hay información. La única vez que se hace mención de un elemento decorativo, a la vez que artístico, es en un *jabar* sobre Danānīr: Un día el poeta Salm al-Jāsir visitó a al-Faḍl b. Yaḥyà y lo honró con distintos obsequios, al igual que con un panegírico. En esa escena estuvieron también presentes Ibrāhīm al-Mawṣilī y su hijo Ishāq. El primero aprobó los versos encomiásticos del poeta, elogiando, a su vez, a al-Faḍl b. Yaḥyà, quien se quedó tan contento que dijo: “Llevaos todo lo que me han regalado hoy y repartidlo entre vosotros dividiéndolo en tres partes, menos esta estatua, que se la quiero regalar hoy a Danānīr.”²⁴³

²³⁹ Militar y gobernador de varias provincias del califato omeya. Vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Es conocido por su actitud feroz en la guerra, pero también por su generosidad como patrón de poetas. Cf. H. Kennedy. “Ma‘n b. Zā’ida, Abū ‘l-Walīd al-*Shaybānī*”. En *EP*, t. VI, p. 345.

²⁴⁰ Gobernador de distintas provincias del califato abasí, desde la época de al-Manṣūr hasta la época de Hārūn al-Rašīd. Cf. V. M. Talbi. “Rawḥ b. Ḥātim b. Ḥabīša b. al-Muhallab b. Abī Ṣufra”. En *EP*, t. VIII, pp. 465-466.

²⁴¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 47.

²⁴² Khalil ‘Athamina. “How Did Islam Contribute to Change the Legal Status of Women: The Case of the *Jawārī* or the Female Slaves”. *Al-Qanṭara*, 28 (2007: fasc. 2), p. 408.

²⁴³ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 202-203.

Concluyendo con los elementos poco frecuentes, habría que mencionar el tema de la comida, puesto que muchas veces en las fuentes es valorada como un bien de suma importancia, a pesar de lo efímero de su naturaleza. En *El libro del brocado*, entre los regalos que piden las esclavas cantoras, encontramos lo siguiente:

“... corderos añojos, cabritos lechales, patos de la China, pollos de Kaskar, aves exquisitas, gallinas cebadas, *nabānīy*²⁴⁴ arregladas con diversas plantas aromáticas y frutas, a las que siguen distintos tipos de bebidas: endulzadas con miel, sirope de dátiles, arrope, mosto fermentado al sol, licor de azúcar y pasas.”²⁴⁵

En el *K. al-agānī*, aunque hay muchas referencias generales a la comida compartida en las reuniones musicales, el tema de la comida vista como regalo hacia las cantoras sólo aparece una vez y sin los matices de sofisticación que encontramos en *El libro del brocado*. Se trata de un *jabar* en el cual Ishāq al-Mawṣilī rememora la generosidad de su padre mencionando, entre otros, este suceso:

“Ocurrió una vez que estuvieron en nuestra casa, bajo nuestra custodia, ochenta *yāwārī*, de las pertenecientes a sus “hermanos” (*ijwān*)²⁴⁶; y ninguna de ellas se quedó sin que le diera comida (*ṭa‘ām*), vestimenta (*kuswa*) y perfumes (*tīb*), tal y como hacía con sus *yāwārī* más distinguidas (*ajaṣṣ yāwārī-hi*). Y cuando alguna de ellas volvía ya a casa de su amo, le hacía varios regalos y la ataviaba con ropajes.”²⁴⁷

Este último *jabar* es característico del hecho de que las cantoras recibían varios tipos de regalos, en su mayoría dinero y objetos personales. Fuera de lo puramente material, habría que recordar que cualquier lista de pertenencias podía también incluir a los esclavos, puesto que éstos se compraban, vendían, regalaban y heredaban según el gusto o las necesidades de su amo, quien podía ser una persona libre u otro esclavo. Por

²⁴⁴ Esta palabra, cuya morfología remite a un origen foráneo, no aparece en los diccionarios árabes, posible razón por la cual Teresa Garulo ha optado por mantenerla en su forma original en su traducción. Como esta nota se elabora veinticinco años después de la publicación de Garulo, el avance de los medios electrónicos me ha permitido localizar un artículo en el cual el investigador Ḥabīb al-Zayyāt resuelve esta incógnita indicando que se trata de una errata en el texto de al-Waššā’ y que la palabra correcta, en su lugar, sería “*nabā ‘iy*”. La palabra “*nabīya*” (en singular), significa “plato de palma o bambú”. Cf. Ḥabīb al-Zayyāt. “*Taājī al-‘arabiyya wa-l-lugāt al-garbiyya*”. *Maḡallat lugat al-‘Arab al-‘irāqiyya*, 5 (1928: Māyū), p. 337.

²⁴⁵ Al-Waššā’. *El libro ...*, p. 149; Al-Waššā’. *Kitāb ...*, p. 157.

²⁴⁶ En las fuentes se utiliza con mucha frecuencia la expresión “hermanos” para designar a los compañeros de profesión de los músicos.

²⁴⁷ *K. al-agānī*, t. V, pp. 107-108.

lo que respecta a las cantoras, ejemplos de ambos casos se examinan ampliamente en el siguiente apartado.

2.2.1. *Los esclavos*

Entre todos los bienes de las cantoras, el caso más interesante sería, quizá, el de los esclavos, por el mero hecho de tener que incluir a un ser humano en la lista de pertenencias de otro ser humano, pero también por el hecho de que no sólo las cantoras libres tenían esclavos, sino también las mismas esclavas. Éste sería el caso del “*servus vicarius*” –siguiendo, de nuevo, la terminología de origen romano–, un esclavo sujeto al poder de otro esclavo y, por consecuencia, también al poder del dueño de este último.²⁴⁸

Las cantoras tenían tanto esclavos de servicio como esclavos²⁴⁹ que recibían de ellas una formación musical, con el objetivo de pasar a formar parte de esa especie de séquito musical que algunas de ellas mantenían bajo su batuta. Esta información se presenta, a veces, en una manera lacónica, como en el caso de Barbar, sobre quien se dice, simplemente, que “tenía *ŷawārī muganniyāt*”.²⁵⁰ Otras veces, los *ajbār* ofrecen más información sobre los esclavos de las cantoras, sobre todo cuando se trata de las grandes figuras, puesto que ellos están ligados a su imagen y aparecen, con una gran frecuencia, prestándoles todo tipo de servicios.

Ŷamīla sería uno de los ejemplos más representativos de este caso. En su casa se reunían personajes ilustres de la época, unos para actuar junto a la corte de esclavas cantoras de la que ella disponía, y otros, para disfrutar del espectáculo en calidad de espectadores y oyentes. En las narraciones relacionadas con esas reuniones es, precisamente, donde podemos apreciar que, aparte de las esclavas cantoras, Ŷamīla tenía una serie de esclavos que desempeñaban funciones muy diversas, desde la mujer que se encargaba de controlar la entrada de la gente (*āđina*²⁵¹) hasta las esclavas y esclavos que escanciaban la bebida, servían la comida y velaban por el bienestar de los invitados en general, tal y como se ve en el siguiente *jabar*:

²⁴⁸ V. Orlando Patterson. *Op. cit.*, p. 184.

²⁴⁹ Nótese que se trata de un uso genérico del término, el que incluye a esclavas y esclavos.

²⁵⁰ *K. al-agānī*, t. XX, p. 189.

²⁵¹ V. más sobre esta costumbre en pp. 166-167.

“Ŷamīla se sentó un día en una silla y le dijo a su ama de llaves (*āḍina*):

– No nos prives de la presencia de nadie hoy. Quédate en la puerta y, a cualquiera que veas, hazlo entrar en mi *maylis*.

Ella lo hizo así, hasta que la casa se colmó de gente. Y dijo, entonces, Ŷamīla:

– Subid a lo alto de la casa.

Un grupo de gente subió, de manera que se llenó la terraza. Luego vino una de sus *yāwārī* y le dijo:

– Señora mía, como esto siga así, no quedará en tu casa pared que no se venga abajo.

Haz, pues, lo que te parezca.

– Siéntate, le contestó ella.

Cuando llegó la mañana y aumentó el calor, la gente pidió agua y Ŷamīla mandó que les dieran de beber; y quien quiso, bebió. Y dijo ella:

– Todo hombre y mujer que haya entrado en mi casa ha de beber.

Y no hubo ni en el bajo ni en el alto de la casa nadie que se quedase sin beber. Las *yāwārī* se colocaron al lado de los huéspedes con unos pañuelos (*al-manādīl*) y unos grandes abanicos (*al-marāwiḥ al-kibār*)²⁵² y, después de recibir una orden de ella, se subieron a unas pequeñas sillas, de manera que hubo entre cada diez personas una *yāriya* ventilándolas.”²⁵³

Al igual que ocurre en la anécdota citada, los esclavos de las cantoras suelen aparecer al lado de éstas, dispuestos a ejecutar cualquier orden. Como un ejemplo más, se puede mencionar una escena en la que ‘Azza al-Maylā’, mientras está preparándose para salir a la calle, le dice a una de sus *yāwārī*: “¡Muchacha (*yāriya*), tráeme mis zapatillas!” Y cuando terminó de ponérselas, “salió con un sirviente (*jādim*) suyo”.²⁵⁴

Danānīr al-Barmakiyya también suele aparecer acompañada de su séquito de esclavas, siendo esclava también ella misma, como en una escena, esta vez de música, en la que los cantantes Ibn Ŷāmi‘, Ḥakam al-Wādī y Fulayḥ²⁵⁵, cantan reunidos en casa

²⁵² Las dos palabras que se utilizan en el *K. al-agānī* para designar a los artefactos utilizados para la ventilación son “*mirwaḥa*” y “*jayš*”. La primera designa al objeto en sí, mientras que la segunda representa una sinécdoque, pues “*jayš*” era un tipo de tela que se utilizaba para propósitos afines. V. más sobre formas y tipos de abanicos y paipáis de la época en: J. Sadan. “*Mirwaḥa*”. En *EP*, t. VII, pp. 127-129; Ch. Pellat. “*Khaysh*”. En *EP*, t. IV, p. 1160.

²⁵³ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 160.

²⁵⁴ *K. al-agānī*, t. XI, p. 123. Nótese que esos sirvientes denominados “*jādim*” o “*gulām*” eran, por regla general, esclavos.

²⁵⁵ Fulayḥ b. Abī l-‘Awrā’ fue uno de los cantantes más destacados de la corte abasí durante los mandatos de al-Mahdī y Hārūn al-Rašīd. Fue maestro de las cantoras Baḍl y Danānīr. V. más en: H. G. Farmer. *Op. cit.*, p. 119; *K. al-agānī*, t. IV, pp. 251-256. Ḥakam al-Wādī vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Fue vinculado a la corte de varios califas, desde la época de al-Walīd I hasta los días de Hārūn al-Rašīd. V. más en: H. G. Farmer. *Op. cit.*, pp. 112-113; *K. al-agānī*, t. VI, pp. 197-203. Por último, el más célebre entre los tres cantantes que protagonizan este *jabar* fue el mecano Ibn Ŷāmi‘. Era de origen noble y versado en música y religión. Estuvo vinculado a la corte del califa al-Mahdī y, posteriormente, de su hijo Hārūn al-Rašīd. V. más en: A. Shiloah. “Ibn Djamī”, Abū ‘l-Kāsim Ismā‘īl”. En *EP*, t. III, p. 749; *K. al-agānī*, t. VI, pp. 204-238.

de Yaḥyà b. Jālid al-Barmakī, dueño de Danānīr, y éste decide llamarla para que los acompañe:

“... cuando llegó la tarde, envió un mensaje a su *yāriya* Danānīr diciéndole:
«Tus amigos están con nosotros. ¿Saldrás a vernos?»
Y ella salió. Y salieron con ella algunas esclavas (*waṣā'if*) suyas.”²⁵⁶

Pero los esclavos que tenían las cantoras no siempre pasaban toda su vida con ellas, pues a aquellos a los que ofrecían una formación musical, muchas veces los vendían, al igual que hacían los dueños de las cantoras con ellas. Entre ellos, el ejemplo más famoso sería el del cantante Mujāriq²⁵⁷:

“Era Mujāriq esclavo (*mamlūk*) de ‘Ātika²⁵⁸. Ella le enseñó a cantar y a tocar el laúd (*ūd*). Luego lo vendió y él estuvo un tiempo pasando de un dueño a otro hasta que acabó en manos de al-Rašīd.”²⁵⁹

Como es bien sabido, los esclavos no sólo se vendían sino que también se regalaban. Las cantoras, esclavas o no, podían, por ende, regalar a un esclavo suyo o recibir a un esclavo como regalo. Sabemos que el califa Hārūn al-Rašīd le regaló a su hermana ‘Ulayya bint al-Mahdī un esclavo (*jādim*) suyo llamado Ṭall, de quien ella estaba enamorada, a pesar de que, en un primer momento, se había mostrado reacio a ese contacto especial que ella mantenía con el muchacho.²⁶⁰

Habría, sin embargo, que decir que, en cuanto a este tema, la historia de ‘Ulayya no resulta tan interesante como aquellas que atañen a las esclavas cantoras, puesto que ella pertenecía a la más alta nobleza, dentro de la cual se consideraba absolutamente natural que los esclavos se dispusieran de uno u otro modo, según los gustos y las necesidades de sus dueños. En cambio, en el caso de las esclavas cantoras, ese tipo de

²⁵⁶ *K. al-agānī*, t. VI, p. 199. El mismo *jabar* aparece también en el t. IV, p. 253.

²⁵⁷ Mujāriq fue otro célebre cantante de la época abasí. Era hijo de carnicero y fue ‘Ātika bint Šuhda la que se fijó en su voz y le enseñó a cantar. Antes de llegar a manos de Hārūn al-Rašīd, fue también esclavo de Ibrāhīm al-Mawšilī. Cf. H. G. Farmer. “Mukhāriq, Abū ‘I-Muhannā’ Mukhāriq b. Yaḥyà b. Nāwūs”. En *EP*, t. VII, p. 518.

²⁵⁸ Se trata de la famosa cantora ‘Ātika bint Šuhda.

²⁵⁹ *K. al-agānī*, t. VI, p. 185. Otras versiones del mismo *jabar* se pueden consultar en el capítulo dedicado a Mujāriq en: *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 244-249.

²⁶⁰ *K. al-agānī*, t. X, p. 130.

intervenciones en el curso de la suerte de los esclavos causa cierta sorpresa, pues algunas historias revelan que la personalidad de ellas y la predilección que les tenían sus dueños hacían que las normas impuestas por la ley –por lo que respecta al derecho a la propiedad– perdieran su importancia.

He aquí el ejemplo de la famosa cantora Sallāma al-Zarqā' que, siendo todavía esclava del *muqayyin* Ibn Rāmīn y viviendo en su casa, recibió un día una de las visitas habituales de Muḥammad b. al-Aš'at²⁶¹. Durante esa visita, mientras éste le enseñaba música, se fijó en una de las esclavas (*waṣā'if*) de la casa y se quedó impresionado. Le dio entonces a entender a Sallāma, a través de un verso, que quería llevarse a la muchacha, a lo que ella respondió diciéndole: “Es tuya”. Y él se la llevó sin que Ibn Rāmīn se opusiera a ello.²⁶²

La lectura del texto original deja claro que la esclava no pertenecía realmente a Sallāma sino al entorno de la casa, lo que en el fondo viene a significar que pertenecía claramente a Ibn Rāmīn, desde el punto de vista legal. Aun así, ella tomó libremente la decisión de regalarla como si de una pertenencia suya se tratara, indicio claro de que la vida real tenía sus propias normas, no siempre en acuerdo con la ley.

En otra anécdota, Ishāq al-Mawṣilī relata que salió un día a pasear y, al quedarse sentado en la puerta de una casa, vio acercarse a un esclavo (*jādim*) que conducía a un burro en el que estaba montada una *yāriya*, cuyos adornos y vestimentas indicaban que se trataba de una cantora (*muganniya*). En ese mismo momento llegaron también dos jóvenes y pidieron permiso para entrar (*ista'danā*) junto a la muchacha. Cuando el permiso les fue concedido (*uđina la-humā*), Ishāq aprovechó para entrar en la casa como intruso.

Una vez dentro, participó en la velada de música que allí se ofrecía pero ocultando su identidad, hasta que, en algún momento, al haber maravillado a la cantora y a los demás presentes con sus destrezas musicales, tuvo que revelarse, lo cual condujo al siguiente episodio, según palabras del mismo Ishāq al-Mawṣilī:

²⁶¹ Muḥammad b. al-Aš'at (al-Qurašī y, posteriormente, al-Zuhrī) fue *kātib*, cantante y poeta menor de la época omeya. Dedicó algunos de sus versos a Sallāma al-Zarqā'. Fue uno de los jóvenes refinados de Kufa. Cf. *K. al-agānī*, t. XV, p. 40. No tiene que confundirse con el personaje homónimo Muḥammad b. al-Aš'at b. Qays al-Kindī, líder de la tribu de los Banū Kinda en Kufa. Sobre este último, véase: G. R. Hawting. “Muḥammad b. al-Ash'ath”. En *EI²*, t. VII, pp. 400-401.

²⁶² *K. al-agānī*, t. XV, pp. 40-41.

“Me dijo, entonces, el hombre:

– ¿Aceptarías una buena propuesta?

– ¿Cuál sería?, contesté.

– Si te quedas un mes en mi casa, la *yāriya* con todas sus alhajas (*hulī*) y el burro serán tuyos, me dijo.

– Así lo haré, le contesté.

Y me quedé en su casa treinta días sin que nadie supiera dónde estaba, mientras al-Ma'mūn estuvo buscándome por todas partes sin poder saber nada de mí. Transcurridos los treinta días, el hombre me entregó la *yāriya*, el burro y el esclavo (*jādim*), y volví a mi casa con todo ello. Acto seguido, fui a visitar a al-Ma'mūn, que, cuando me vio, exclamó:

– ¡Ishāq! ¡Ay de ti! ¿Dónde has estado?

Yo le conté mi historia y él dijo:

– Y ahora me toca a mí ver a ese hombre.

Así que los²⁶³ conduje a su casa y, cuando el hombre se presentó, al-Ma'mūn le preguntó por la historia y él se la contó. Y dijo, entonces, al-Ma'mūn:

– Eres un hombre honrado y tienes que ser recompensado por ello.

Y ordenó que le dieran cien mil dirhams; y luego añadió:

– ¡Y no te relaciones, de ninguna manera, con este malvado alborotador²⁶⁴!

Luego mandó que me dieran a mí cincuenta mil dirhams y me dijo:

– Tráeme a la *yāriya*.

Se la traje y ella le cantó. Y luego al-Ma'mūn dijo:

– Le encomiendo a ella que me visite todos los martes para cantarme detrás de la cortina (*sitāra*) junto a mis *yawārī*.

Y mandó que le dieran también a ella cincuenta mil dirhams.”²⁶⁵

Esta última anécdota presenta un interés especial porque revela que los obsequios no sólo los recibían las cantoras como remuneración sino también los que las rodeaban, beneficiándose de varias maneras de su relación con ellas. Asimismo, también es interesante porque en ella los bienes relacionados con la cantora –las alhajas, el burro y el esclavo– no se consideran suyos, puesto que forman parte de este múltiple obsequio que recibe Ishāq al-Mawṣilī. Sin embargo, la razón real por la cual este regalo es múltiple es precisamente para que estos bienes sigan acompañándola a ella en su nuevo hogar, se entiende que para su disfrute, hecho que indica, una vez más, la flexibilidad de las normas de la vida cotidiana sobre las pertenencias de los esclavos.

²⁶³ Se entiende que a al-Ma'mūn y a su séquito.

²⁶⁴ Se refiere a Ishāq al-Mawṣilī. Se percibe un cierto tono humorístico en esta frase. No parece poder interpretarse como un comentario serio, pues Ishāq pertenecía al círculo cercano de al-Ma'mūn.

²⁶⁵ *K. al-agānī*, t. V, pp. 278-280.

2.2.2. *El dinero y los objetos personales*

Con respecto a las cuestiones de remuneración, la imagen más recurrente en el *K. al-agānī* es aquella de las esclavas cantoras de los ambientes palaciegos que recibían regalos de gran valor de los personajes distinguidos. Entre ellos, dos tipos de regalo que aparecen con mucha frecuencia son las joyas y el dinero, los cuales las cantoras solían ganar con su labor artística, cantando, tocando música y también enseñando.

Sobre la remuneración que ‘Ātika bint Šuhda recibió como maestra de Ishāq al-Mawṣilī, él mismo relata:

“Era la tañedora de laúd (*ūd*) más diestra que he conocido. Estuve frecuentándola por siete años, todos los días. Me dedicaba una o dos sesiones tocando conmigo y por ello llegó a recibir de mi padre y de mí más de treinta mil dirhams, en dinero y regalos.”²⁶⁶

En relación con el dinero y las joyas que se regalaban a las cantoras cuando ellas ofrecían una actuación musical, es de destacar el gran tópico de la generosidad de los califas. De la cantora Danānīr se dice, por ejemplo, que, cuando la compró Yaḥyà b. Jālid:

“Al-Rašīd iba a su casa para escucharla, hasta que la conoció muy de cerca y su admiración por ella aumentó. Y empezó a hacerle regalos espléndidos (*hibāt saniyya*), entre los cuales hubo un collar (*iqd*) del valor de treinta mil dinares, el cual le regaló en una noche de ‘Īd.”²⁶⁷

El intercambio de visitas con el objetivo de compartir veladas de música era muy habitual. Las cantoras recibían visitas en sus casas, las cuales en la mayoría de los casos eran las casas de sus dueños, cuando de esclavas cantoras se trataba. Pero también ellas se movían por los ambientes refinados a petición de los anfitriones de los *mayālis*, que muchas veces eran los mismos califas. En ambos casos, la remuneración de las cantoras formaba parte del evento.

²⁶⁶ *K. al-agānī*, t. VI, p. 185.

²⁶⁷ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 48.

El califa al-Mu‘tašim le pidió en una ocasión a Ibrāhīm b. al-Mahdī que le enviara a sus esclavas cantoras para disfrutar de su música. Entre ellas estuvo Rayyiq, que es la que se encarga de comentar las cuestiones materiales de esa visita en el siguiente *jabar*:

“Fuimos a un *maylis* de al-Mu‘tašim llevando unos zaragüelles remendados y nos pusimos a mirar a las *yawārī* de al-Mu‘tašim y todo lo que llevaban puesto, entre aljófares y ropajes suntuosos (*al-yawhar wa-l-tiyāb al-fājira*), y no llegamos a sosegarnos hasta que cantaron ellas y cantamos también nosotras. Al-Mu‘tašim se emocionó con nuestro canto y nos miró con más estima que a sus *yawārī* –lo que nos cambió el ánimo devolviéndonos el orgullo y el amor propio–; y mandó que nos dieran cien mil dírhamas.”²⁶⁸

A la calidad de la actuación de las cantoras se sumaba el altísimo nivel de las creaciones musicales, que también influía en la emoción que sentían los califas y, por consecuencia, en la generosidad con la cual la expresaban. En la información que se da sobre una canción, en parte musicalizada por ‘Arīb, se dice que ella “se la cantó a al-Mu‘tamid, en una celebración del *Fiṭr*, y él mandó que le dieran treinta mil dírhamas.”²⁶⁹ Sobre la misma cantora, aunque no sobre la misma canción, cuenta un hombre llamado Abū l-Dihqāna, del círculo cercano del califa al-Mu‘tazz:

“Visitamos a al-Mu‘tazz una mañana en la que estaba él bebiendo al son de una canción que él mismo había elegido y le había propuesto a ‘Arīb –y creo que la melodía era de ella–. Al-Mu‘tazz no dejó de beber escuchando la canción durante el resto del día y, cuando se embriagó, ordenó que le dieran a ‘Arīb treinta mil dírhamas y también repartió entre los *yūlasā*’ varios premios, perfumes y vestimentas.”²⁷⁰

Como indica este *jabar* –y como ya se ha comentado anteriormente–, los beneficiarios de la generosidad de los personajes ilustres no sólo eran las cantoras sino también los que las rodeaban, sobre todo los espectadores o compañeros de los *mayālis*. Asimismo, hay que señalar que algo parecido ocurre con los personajes se encargan de remunerar a las cantoras. A veces no se trata de sus admiradores directos sino de una

²⁶⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 10.

²⁶⁹ *K. al-agānī*, t. X, p. 145.

²⁷⁰ *K. al-agānī*, t. X, pp. 180-181.

especie de personajes secundarios. Éste sería, por ejemplo, el caso de la abuela de ‘Alī b. Hišām²⁷¹, sobre la cual él mismo cuenta:

“Cuando mi abuela Šāhik vino a verme desde Jurasán, me dijo:

– Preséntame a tus *yāwārī*.

Se las presenté y luego nos sentamos para beber y nos cantó Mutayyam. Luego mi abuela alargó su visita, de manera que yo no podía disfrutar de mis *yāwārī* tal y como solía hacerlo. Y compuse estos dos versos:

Así nos hemos de quedar aun estando tú tan cerca,
pues los invitados impiden que ciertas palabras se puedan decir.
La paz que deseamos saludando no es la paz de aquel que luego se despide
sino la paz del amado de Mutayyam.

Luego los escribí en una nota y se la pasé a Mutayyam. Ella la cogió y se levantó para ir a rezar. Cuando volvió, había compuesto ya la melodía que hoy en día canta sobre estos versos; y la cantó. Y dijo Šāhik:

– Nos ha parecido que esto sólo podría significar que os hemos molestado hoy.

Dio entonces una orden a las *yāwārī* para que le prepararan su palanquín. Y mandó que se repartieran premios iguales a todas las *yāwārī* y que le dieran a Mutayyam cien mil dirhams.”²⁷²

Para la época, no sólo se consideraban regalos de valor las joyas y el dinero sino también los tejidos y las vestimentas. Hoy en día eso resulta poco usual, dada la índole perecedera de estos materiales, pero las fuentes indican que por aquel entonces estos bienes constituían una inversión considerable: no sólo conferían un estatus mayor a quien los lucía llevándolos puestos sino que podían ser fuente de riqueza al ser vendidos, como bien indica la siguiente historia:

²⁷¹ Militar de la época abasí, aficionado a la música y dueño de esclavas cantoras. Primo de otro famoso militar: Ṭāhir b. al-Ḥusayn. Cf. Ibn Abī Ṭahir Ṭayfūr. *Kitāb Bagdād*. Ed., ‘Izzat al-‘Aṭṭār al-Ḥusaynī. El Cairo: Maktab Našr al-Ṭaqāfa al-Islāmiyya, 1949. *Apud* Hilary Kilpatrick. “*Mawālī* and Music”. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Eds., Monique Bernards y John Nawas. Leiden: Brill, 2005, pp. 339-340; Hilary Kilpatrick. *Making ...*, pp. 326, 341.

²⁷² *K. al-agānī*, t. VII, pp. 227-228.

“Salió un día ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far²⁷³ a pasear y se encontró con Ibn Surayŷ²⁷⁴ y ‘Azza al-Maylā’, que estaban también de paseo. Ibn Ŷa‘far arrodilló a su camello y le dijo a ‘Azza:

– Cántame.

Ella le cantó. Y luego él le dijo a Ibn Surayŷ:

– Cántame, Abū Yaḥyà.

Él le cantó una melodía suya sobre un poema de al-Numayrī²⁷⁵. [...] Y rompió su vestimenta y echó la mitad sobre ‘Azza y la otra mitad sobre Ibn Surayŷ. Éste vendió la mitad que le tocó por ciento cincuenta dinares, mientras que ‘Azza se ponía la otra mitad para ponerse bella, cuando quería salir adornada y presumida en algún *maŷlis*.²⁷⁶

Los tejidos y vestimentas solían también regalarse junto a otros bienes: normalmente, dinero, joyas y perfumes. En otro *jabar*, por ejemplo, de nuevo referido a ‘Azza al-Maylā’ e Ibn Surayŷ, ellos visitan a Sukayna bint al-Ḥusayn²⁷⁷ y esta última le regala a ‘Azza, tras sus actuaciones, un brazaletes (*dumlayŷ*) –quitándosele de su propia mano– y, también, una vestimenta (*ḥulla*).²⁷⁸ Este mismo desenlace tuvo una visita que la cantora Šāŷī, *ŷāriya muganniya* de ‘Ubayd Allāh b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir²⁷⁹, hizo al califa al-Mu‘taḍid: cuando la velada de música llegó a su fin, el califa estuvo tan contento con la actuación de la cantora que ordenó que le dieran dinero y un traje (*māl wa-kuswa*).²⁸⁰

Baḍl también aparece en una historia recibiendo como remuneración unos tejidos de valor, junto a otros regalos. Se cuenta que elaboró para ‘Alī b. Hišām una larga recopilación (*diwān*) de canciones y él se lo agradeció regalándole:

²⁷³ Sobrino del cuarto Califa Ortodoxo, ‘Alī. Era conocido por su generosidad y por ello apodado “Baḥr al-Ŷūd” (El Mar de la Generosidad). V. W. Montgomery Watt. “‘Abd Allāh b. Ḍja‘far b. Abī Ṭālib”. En *EP*, t. I, p. 44.

²⁷⁴ Cantante mecano de la época omeya. Según Yūnus al-Kātib, uno de los cuatro cantantes más importantes de la época, junto a Ibn Muḥriz, al-Garīḍ y Ma‘bad. V. más en: J. W. Fück. “Ibn Surayḍī, ‘Ubayd Allāh Abū Yaḥyà”. En *EP*, t. III, p. 950; *K. al-agānī*, t. I, pp. 167-213.

²⁷⁵ Poeta menor de Basora, de origen beduino. Vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. V. más en: Ch. Pellat. “Abū Ḥayya al-Numayrī”. En *EP*, t. XII (Suplemento), p. 24.

²⁷⁶ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 143-144. En el texto original no aparece la palabra “*maŷlis*” sino el verbo “*ŷalasar*”, que en este contexto significa “celebrar un *maŷlis*”.

²⁷⁷ Hija de al-Ḥusayn b. ‘Alī, nieta del cuarto Califa Ortodoxo ‘Alī b. Abī Ṭālib y bisnieta del Profeta Muḥammad. Es una de las grandes figuras femeninas de los primeros años del islam, debido a la fuerza de su personalidad y a su cultura. Fue patrona de poetas y músicos y en su casa se celebraban *maŷālis* de un gran valor intelectual y artístico. V. más en: A. Arazī. “Sukayna bint al-Ḥusayn”. En *EP*, t. IX, pp. 802-803.

²⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 36-37.

²⁷⁹ Como bien indica su nombre, se trata del hijo de ‘Abd Allāh b. Ṭāhir –poeta, militar y gobernador de distintos territorios durante la época abasí–. Cf. E. Marín. “‘Abd Allāh b. Ṭāhir”. En *EP*, t. I, pp. 52-53.

²⁸⁰ *K. al-agānī*, t. IX, p. 31.

“... diez mil dírham y unos guardarropas (*tujūt*) en los que había seda (*jazz*), tejidos de brocado (*wašī*) y *mulah*²⁸¹; y, además, otro guardarropa (*tajt*)²⁸² cerrado en el que había distintos tipos de perfumes (*alwān al-ḡīb*).”²⁸³

En otra anécdota, un tanto alejada de las manifestaciones típicas de la emoción de las escenas de canto, se relata que el califa al-Wāṭiq tuvo un ataque de celos mientras Farīda le cantaba ante Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar²⁸⁴, curiosamente, no por la presencia de este último sino por imaginarla con otro hombre, lo que tuvo como resultado que la agrediera físicamente. La cantora salió corriendo del lugar de la reunión, pero, más tarde, Muḥammad lo convenció para que la llamara de nuevo. Cuando ella volvió, el califa se reconcilió con ella e hizo un gesto a sus sirvientes para que le trajeran regalos: unas bolsas que contenían una gran cantidad de dinero, unos fardos con mucha ropa (*rizam fī-hā ṭiyāb kaṭīra*) y un collar (*‘iqd*) espectacular. Como era habitual, el invitado tampoco se quedó exento de obsequios y, a su vez, recibió diez mil dírham y cinco cajas con ropa (*jamsat tujūt fī-hā ṭiyāb*).²⁸⁵

La mayoría de las veces se da la impresión de que el deseo de colmar a las cantoras de regalos surgía de manera espontánea, pero, de vez en cuando, hay indicios de que las cantoras podían también exigir su remuneración a través de algún tipo de

²⁸¹ Resulta difícil averiguar con toda certeza el sentido de esta palabra en este contexto. Los editores de la edición utilizada para el presente estudio vocalizan: “*mulah*”, que es el plural de la palabra “*mulḥa*”, que significa “anécdota (graciosa), chiste” y también “prosperidad, bendición”. Cf. Federico Corriente; e Ignacio Ferrando. *Diccionario ...*, t. II, p. 1116, raíz “ملح”; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VII, pp. 2732-2733. La sintaxis impide que se interprete como “otros bienes” contenidos en el guardarropa. El contexto indica que podría tratarse de algún tipo de prenda o tejido de la época. En las obras de referencia el único vocablo de la misma raíz que se ha podido encontrar es “*milāḥ*” (en singular), que en los primeros años del islam podría significar “abrigo” (*sutra*). V. “*Milāḥ*”. En Raḡab ‘Abd al-Ŷawāb Ibrāhīm. *Al-mu ‘yam al-‘arabī li-asmā’ al-malābis: Fī daw’ al-ma ‘āyim wa-l-nuṣūṣ al-mu ‘attaqa min al-ŷāhiliyya ḥattā al-‘aṣr al-ḥadīṭ*. El Cairo: Dār al-Āfāq al-‘Arabiyya, 2002, p. 480; Ibn Manẓūr. *Lisān ...*, t. XIII, p. 182, raíz “ملح”. (En ninguna de estas dos obras se da el plural de la palabra.)

²⁸² Mesa Fernández dedica al término “*tajt*” (en plural: *tujūt*) un breve capítulo en su excelente estudio sobre la indumentaria en el *K. al-agānī*. En él aparece narrado este mismo fragmento, pero sin el término “*mulah*”. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 175-176.

²⁸³ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 60.

²⁸⁴ Músico de origen noble de la época abasí, discípulo de Ibrāhīm b. al-Mahdī. V. más en: Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 121-122.

²⁸⁵ *K. al-agānī*, t. IV, pp. 92-93.

insinuación verbal. Éste sería el caso del siguiente *jabar*, contado en primera persona por el músico *Ŷaḥḏa*²⁸⁶:

“Estaba un día en casa de al-Mu‘tamid y cantó *Šāriya* sobre un poema de su dueño, Ibrāhīm b. al-Mahdī. [...] Y al-Mu‘tamid le dijo:

– ¡Juro por Dios que lo has hecho muy bien!

A lo que ella contestó:

– Y mire que, siendo este canto mío, yo ando desnuda. ¿Qué tal si me vistiera?

Él ordenó, entonces, que le dieran mil vestidos de todas clases, de los más exclusivos, los cuales fueron entregados directamente a ella.”²⁸⁷

En el caso de las cantoras más destacadas, las que ya disponían de una serie de bienes importantes, los regalos podían ser recíprocos, como se ve en una escena que tuvo lugar en casa de *Ŷamīla*, después de una actuación musical sublime de la cantora ante Ibn Abī ‘Atīq²⁸⁸, ‘Umar b. Abī Rabī‘a²⁸⁹ y al-Aḥwaṣ:

“*Ŷamīla* pidió que trajeran ropa y se la dio a ‘Umar, quien la aceptó y se la puso. Luego la gente empezó a salir para sus casas (‘Umar estaba alojado en casa de Ibn Abī ‘Atīq) y ‘Umar le regaló a *Ŷamīla* diez mil dírham y diez vestimentas que traía con él, lo cual ella aceptó. Tras ello, ‘Umar salió para Meca contento y alegre.”²⁹⁰

Al observar con atención los detalles materiales de las anécdotas, muchas veces resulta difícil creer en la veracidad absoluta de los hechos. Lo hiperbólico de las cantidades, por ejemplo, resulta más creíble cuando se trata de una visita a un palacio califal o a la casa de un personaje destacado. En estos casos parece plausible que una gran cantidad de dinero o trajes se pudieran buscar al instante para ser regalados a un invitado. Pero en otros casos uno se pregunta cómo es posible, desde el punto de vista

²⁸⁶ *Ŷaḥḏa* fue músico, cantante, poeta y erudito de la corte abasí. En las fuentes se le describe como un personaje de aspecto físico descuidado y moral dudosa. Por ser tocador de *ṭunbūr* fue apodado “al-Ṭunbūrī”. Cf. Ch. Pellat. “*Djaḥḏa*, Abū ‘I-Ḥasan Aḥmad b. *Dja*‘far b. Mūsā b. Yaḥyā al-Barmakī al-Nadīm”. En *EP*, t. II, p. 389. En ocasiones su nombre se menciona como *Ŷaḥḏa al-Barmakī*.

²⁸⁷ *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 11-12.

²⁸⁸ Bisnieto del califa Abū Bakr. Fue un personaje destacado de los ambientes refinados de Medina. Se relacionaba con músicos y poetas, entre estos últimos, los que aparecen en este *jabar*: ‘Umar b. Abī Rabī‘a y al-Aḥwaṣ. V. más en: Ch. Pellat. “Ibn Abī ‘Atīk”. En *EP*, t. III, p. 682.

²⁸⁹ Uno de los máximos exponentes de la poesía *gazzal* de la época omeya. ‘Umar b. Abī Rabī‘a provenía de la aristocracia mecana pero vivió y desarrolló su actividad poética tanto en Meca como en Medina. V. más en: J. E. Montgomery. “‘Umar (b. ‘Abd Allāh) b. Abī Rabī‘a”. En *EP*, t. X, pp. 822-823. Sobre el poeta al-Aḥwaṣ, v. nota 176.

²⁹⁰ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 147-149.

práctico, que alguien que estaba de visita en una casa, o en una ciudad que no era la suya, pudiera disponer de estos bienes en tal cantidad que le permitiera andar repartiéndolos a su alrededor con tanta facilidad.

Lo que sí es cierto es que, ante cualquier duda, hay que valorar seriamente el contexto material de los personajes nobles de la época, pues muchos de ellos disfrutaban de unas condiciones de vida realmente legendarias desde el punto de vista material: vivían inmersos en la opulencia y rodeados de esclavos, muchos de los cuales formaban su séquito particular cuando viajaban, hecho que les permitía transportar grandes cantidades de dinero y objetos personales.

Ésta que acaba de ser retratada es la cara más brillante de la obra en cuanto a la remuneración de las cantoras. Sin embargo, lejos de las historias ocurridas en los ambientes refinados, hay alguno que otro *jabar* que indica que no todas las cantoras vivían en esas condiciones óptimas desde el punto de vista material. El mismo *K. al-agānī* nos informa, por ejemplo, de que la famosa cantora y tocadora de *tunbūr* ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya, cuando falleció su hija, fue repudiada por su marido, ‘Alī b. al-Faraḡ al-Rujjaḡī²⁹¹ y, para ganarse la vida sola, salía a cantar por dos dinares durante el día y otros dos por la noche.²⁹²

A lo largo de la obra encontramos tres anécdotas más sobre *yāwārī* humildes que enseñan las canciones de su repertorio por un par de dírham. El argumento básico de las tres es muy parecido: Un cantante consagrado aprende de una *yāriya* humilde una canción a cambio de una remuneración ínfima. Más tarde la canta en la corte califal, donde Hārūn al-Raḡīd se emociona al escucharla y reparte grandes cantidades de dinero.

Dos de las tres anécdotas parecen ser versiones distintas del mismo *jabar*, ambas narradas por Ibn Ḳāmi‘ en primera persona. En la primera de ellas el cantante relata:

“La suerte me azotó tremendamente en Meca. Así que salí de ella con mi familia camino de Medina. Y llegó un día en el que amanecí con nada más que tres dírham, los cuales

²⁹¹ En este mismo *jabar* se cuenta que este hombre fue hermano de ‘Umar, se entiende que de ‘Umar b. al-Faraḡ al-Rujjaḡī. ‘Alī parece que no tuvo una posición destacada pues en las obras biográficas no aparece. En cambio, de su hermano sabemos que fue secretario de varios califas de la época abasí y que su padre fue esclavo de Ḥamdūna bint al-Raḡīd. Cf. Patricia Crone. *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 190; Al-Mas‘ūdī. *Murūḡ* ..., t. VII, p. 524.

²⁹² *K. al-agānī*, t. XXII, p. 146.

llevaba en la manga cuando me encontré con una *yāriya* blanquita (*yāriya ḥumayrā*²⁹³) que llevaba una jarra a cuestas y que iba delante de mí en busca de un pozo canturreando con voz triste. [...] La canción me tocó el corazón pero no llegué a retener de ella ni una letra. Y le dije:

– ¡Muchacha! ¡No sé qué es más hermoso! ¿Tu rostro o tu canción? Repítemela, si quieres.

Y ella contestó:

– Con mucho gusto.

Luego apoyó la espalda contra un muro que había cerca de ella y levantó una de sus piernas y la puso sobre la otra. Colocó la jarra sobre las piernas y se puso a cantar, y juro por Dios que ni esa vez pude retener ni una letra de ella. Y le dije:

– ¡Qué bien la has cantado! Repítemela una vez más, si quieres.

Ella se dio cuenta de lo que pasaba y me miró con rostro severo y dijo:

– ¡Hay que ver cómo sois! ¡Que no dejáis de venir a distraer a la *yāriya* que va cargada!

Y sacudí con la mano los tres dirhams y se los di. Y le dije:

– Alégrate la cara hoy con esto hasta que nos volvamos a encontrar.

Ella los aceptó de mala gana y dijo:

– Lo que pretendes tú ahora es aprender de mí una canción con la que luego sacarás mil dinares, y otros mil dinares, y otros mil dinares.

Y se puso a cantar, y yo me concentré en su canto hasta que asimilé la canción y la comprendí. Y salí contento para mi casa repitiéndola hasta que se aclaró en mi lengua.”

Tras ello el cantante se marchó para Bagdad, donde se encontró, por casualidad, cantando ante el califa Hārūn al-Rašīd, sin que ninguno de los dos tuviera noticias de la identidad del otro. Tras una larga velada de música e intercambio de opiniones sobre cuestiones musicales, se reveló la identidad de ambos y fue entonces cuando el cantante cantó la canción de la *yāriya* y recibió como premio mil dinares, la primera vez, y otros mil para cada una de las dos veces que la repitió, tal y como había predicho la esclava. Y fue también entonces cuando Ibn Ŷāmi‘ contó la respectiva historia.²⁹⁴

En la segunda versión hay ciertas diferencias, aunque la esencia de la historia es la misma: Ibn Ŷāmi‘ encontró un día en una fuente, en el Yemen, a una esclava negra (*ama sawdā’*) que, después de llenar su odre con agua, se sentó y cantó una canción. Él le pidió que se la repitiera y la muchacha respondió que ese sería un trabajo al cual correspondería una remuneración de dos dirhams al día. El cantante le pagó lo que le pedía y ella le repitió la canción muchas veces hasta que la aprendió. Pero al día siguiente Ibn Ŷāmi‘ ya había olvidado la canción y le pidió a la esclava que se la cantara de nuevo.

²⁹³ Sobre este término, v. p. 247.

²⁹⁴ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 218-223.

Ella le cantó otra y, para repetirle la del día anterior, el cantante tuvo que pagarle dos dírham más, no sin mostrar su descontento, lo cual ella comentó así: “A ti te parecen mucho los cuatro dírham, cuando tú luego seguro que con esto te ganas cuatro mil dinares.”

Más tarde, el cantante visitó a Hārūn al-Rašīd y éste le regaló una bolsa de mil dinares cuando le cantó la canción que aprendió de la esclava. Luego el califa hizo lo mismo otras dos veces, después de sendas repeticiones. Después de ello, Ibn Ŷāmi‘ le contó a al-Rašīd la historia de la muchacha y éste mandó que le trajeran otra bolsa más, hasta que se sumaron cuatro mil dinares, según la previsión de la esclava.²⁹⁵

En el tercer *jabar* en cuestión, nos encontramos con una narración de Ismā‘īl b. al-Hirbiq²⁹⁶ también dirigida a Hārūn al-Rašīd:

“Cuando yo era esclavo (*mamlūk*) de un hombre de la familia de al-Zubayr²⁹⁷, un día me dio dos dírham para comprarle carne. Salí, entonces, y me encontré con una *yāriya* que llevaba en la cabeza una jarra llena de agua del ‘Aqīq²⁹⁸ y estaba cantando esta melodía. [...] Le pedí que me la enseñara y ella me dijo:

– ¡Por la tumba del Profeta, que sólo lo haría por dos dírham!

Y le di los dos dírham y me la enseñó. Así que volví a casa de mi señor sin la carne y él me pegó una paliza tremenda que me dejó desconcertado y olvidé la canción. Después de unos días, me volvió a dar dos dírham para comprarle carne. Y me encontré con la *yāriya* y le pedí que me volviera a enseñar la canción. Y dijo ella:

– Juro por Dios que sólo lo haría por dos dírham.

Y se los di y me repitió varias veces la canción hasta que la aprendí. Y cuando volví a casa de mi dueño, de nuevo sin la carne, me dijo:

– ¿Y cuál es la historia de estos dos dírham?

Yo le dije la verdad sobre la historia y le repetí la canción y él me besó entre los ojos y me liberó. Y luego yo vine hacia vos, habiendo puesto ya aquella melodía sobre este poema.”

²⁹⁵ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 234-235. En el mismo tomo, en pp. 218-223, está recopilada otra versión del mismo *jabar*, la cual al-Iṣfahānī considera menos verídica.

²⁹⁶ Ismā‘īl b. al-Hirbiq fue uno de los cantantes menos célebres de la época de oro de la música árabe. En el *K. al-agānī* se le dedica un breve capítulo según el cual cantó en la corte del califa omeya al-Walīd b. Yazīd y también en la corte de Hārūn al-Rašīd, lo que indica una larga trayectoria de más de cuarenta años durante la cual hay de suponer que cantó también para otros califas. V. *K. al-agānī*, t. VII, pp. 79-80.

²⁹⁷ Debe de referirse a los descendientes de al-Zubayr b. al-‘Awwām, compañero del Profeta Muḥammad. V. más en: I. Hasson. “Al-Zubayr b. al-‘Awwām b. *Khuwaylid*”. En *EP*, t. XI, pp. 549-551.

²⁹⁸ Al-‘Aqīq es el nombre de varios valles de la Península Arábiga. Cf. G. Rentz. “Al-‘Akīk”. En *EP*, t. I, pp. 336-337.

En este tercer *jabar*, curiosamente, no hay noticias sobre la remuneración del cantante, pues la única reacción de al-Rašīd que se nos transmite es la siguiente: “Olvídate de aquella primera canción y quédate con ésta: esta melodía sobre estos versos. Y, en cuanto a tu dueño, yo le mandaré mil dinares por cada dírham.”²⁹⁹

El *K. al-agānī* está repleto de casos de *ajbār* cuyos argumentos se parecen entre sí, hecho que les confiere un aire de leyenda alejada de la realidad. Por ello, habría que señalar que lo que resulta importante para el estudio de la vida de las cantoras no siempre son los pormenores de cada una de las narraciones sino la esencia de las mismas, la cual, en el caso del tema que aquí se trata, nos conduce a la siguiente conclusión: las cantoras recibían remuneraciones proporcionales no sólo a la calidad de una actuación concreta sino también a su estatus, el que constituye un elemento digno de un análisis más detenido.

2.3. *Estatus social de las cantoras*

En el *K. al-agānī* encontramos un número reducido de anécdotas sobre cantoras humildes ante una inmensa mayoría de noticias que hablan de los ambientes refinados de las épocas omeya y abasí. En ambos casos se puede observar que, aun dentro del mismo ambiente, no todas las cantoras compartían el mismo nivel de vida ni el mismo nivel artístico.

En los epígrafes que siguen se refleja esa realidad considerando los siguientes elementos: el entorno social de las cantoras, sus destrezas artísticas, su relación con sus dueños –en el caso de que fueran esclavas–, el prestigio del que gozaban dentro de un núcleo artístico, la repercusión histórica de su nombre –en el caso de las cantoras más famosas–, la falta de datos sobre la identidad individual de algunas de ellas, el tipo de escenas en las que aparecen en la obra y, también, las características textuales que esbozan su personalidad.³⁰⁰

²⁹⁹ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 79-80.

³⁰⁰ Sobre el estatus de las cantoras, Stigelbauer sigue otro tipo de clasificación: se limita a dividir las en “primadonas” y en cantoras menos célebres. V. más en: Michael Stigelbauer. *Die Sängerrinnen ...*, pp. 17-56.

2.3.1. Cantoras humildes

La cantora humilde es una imagen que aparece en contadas ocasiones en la obra, hecho que, sin embargo, no parece representar una escasez de ellas en la vida real de la época. En todo caso, la observación general que se puede hacer es que las cantoras humildes de la época preislámica son más “visibles” en las fuentes, pues en dicha época las cantoras solían ser de esa condición.

Después de la aparición del islam, a medida que los tiempos avanzan hacia la consolidación de los ambientes refinados, el interés recae sobre lo más sofisticado desde el punto de vista estético, precisamente porque en las épocas posteriores se formó un gran número de artistas de élite, lo que tuvo como resultado que la imagen de las cantoras de baja condición quedara casi diluida.

En el mismo *K. al-agānī*, en un *jabar* que comienza con una enumeración pormenorizada de las cualidades y destrezas de la cantora ‘Arīb³⁰¹, se comenta literalmente esa transformación de las cantoras:

“Ninguno de los músicos de su entorno podía llegar a su altura; y no se vio mujer alguna como ella después de las antiguas *qiyān* del Ḥiḥāz como Ŷamīla, ‘Azza al-Maylā’, Sallāma al-Zarqā’ y unas pocas más –de las que siguieron la misma trayectoria que éstas–. Sin embargo, ellas no tenían las cualidades de ‘Arīb que ya hemos descrito, pues éstas sólo las tenían sus semejantes, que eran las *yāwārī* de los califas, las que se criaron en los palacios califales (*quṣūr al-jilāfa*) y fueron educadas en un entorno de vida refinada, alejada de la vida del Ḥiḥāz. En cambio, quienes fueron criadas entre la plebe y los árabes más zafíos se volvieron rudas.”³⁰²

En la *yāhiliyya* las cantoras humildes –en su mayoría esclavas– actuaban en las tabernas, en reuniones sociales de todo tipo y en las ferias. En el *K. al-agānī* no hay información explícita sobre los dos primeros casos mientras que el tema de las actuaciones en las ferias se nos confirma a través del testimonio del líder mecano Abū Ŷahl³⁰³:

³⁰¹ V. dicha enumeración en la traducción del fragmento correspondiente, en p. 190.

³⁰² *K. al-agānī*, t. XXI, p. 43. V. traducción inglesa del mismo *jabar* en: Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 53.

³⁰³ Miembro de los Qurayš y adversario del Profeta Muḥammad. V. W. Montgomery Watt. “Abū D̲jahl”. En *EP*, t. I, p. 115.

“Era Badr³⁰⁴ una de las ferias (*mawāsim*) en las cuales se congregaban los árabes y donde había todos los años un mercado (*sūq*). Estuvimos en ella tres veces sacrificando animales y ofreciendo comida y vino, mientras las *qiyān* tocaban música para nosotros y para otros árabes que nos acompañaban.”³⁰⁵

Otra figura de interés, la cual parece ser diacrónica, es la de la joven humilde que era a la vez cantora y esclava de servicio y solía ir por la calle canturreando, mientras se dirigía a la fuente con su cántaro en busca de agua fresca. Curiosamente, ésta es una de las imágenes más destacadas de la obra, a pesar de que apenas la encontramos en cuatro *ajbār*, tres de los cuales parecen ser versiones de la misma historia y han sido ya citados.³⁰⁶ El cuarto de ellos es el siguiente:

“Un día pasó cantando [...] delante de Abū Rayḥāna [al-Madanī]³⁰⁷ una *yāriya* que llevaba un odre en la espalda; y él se le acercó y le dijo:

- Señora mía (*yā sayyidat-ī*), repítame lo que estabas cantando.
- Mi ama (*mawlāt-ī*) me está esperando y voy cargada con un odre en la espalda, replicó ella.
- Yo te lo sujeto, le dijo.

Ella se lo acercó y, cuando ya lo estaba sujetando él, le cantó la canción. Abū Rayḥāna se emocionó profundamente (*tariba*) y tiró el odre y lo rompió. Le dijo, entonces, la *yāriya*:

- ¿Pero te parece correcto que yo te cante y que tú me rompas el odre?
- No importa. Vente conmigo al zoco, le contestó.

Lo acompañó, pues, y él vendió su capa (*milḥafa*) y, por el precio de ésta, le compró un odre nuevo.”³⁰⁸

La figura de la moza del cántaro es un tópico en muchas literaturas.³⁰⁹ En términos metafóricos simboliza, a veces, el acceso de la mujer recluida a los pequeños

³⁰⁴ Ciudad al suroeste de Medina. Más que por la feria, la ciudad es conocida por la famosa batalla que el Profeta Muḥammad libró en ella contra sus contrincantes mecanos dos años después de la Hégira. V. más en: W. Montgomery Watt. “Badr, or Badr Ḥunayn”. En *EI*², t. I, pp. 867-868.

³⁰⁵ *K. al-agānī*, t. IV, p. 134. Es también de mencionar la famosa feria de ‘Ukāz, otro foco importante de actuaciones de las *qiyān* preislámicas. En el *K. al-agānī* si bien hay referencias a la feria en sí, la presencia de las cantoras en ella no se menciona. Sin embargo, Farmer la confirma a través de otras fuentes. V. más en: Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 3-4.

³⁰⁶ Se trata de los tres *ajbār* citados en las pp. 101-104.

³⁰⁷ No ha sido posible identificar con precisión este personaje. En el *K. al-agānī* aparece varias veces junto al cantante mecano de la época abasí Siyāt.

³⁰⁸ *K. al-agānī*, t. VI, p. 111.

³⁰⁹ En las letras españolas, por ejemplo, la figura de la moza de cántaro fue muy importante en la literatura del Siglo de Oro. El ejemplo por excelencia sería, quizá, *La moza de cántaro* de Lope de Vega.

lujos de la vida cotidiana fuera de casa, como puede ser un paseo al aire libre o un contacto de interés amoroso, lo que dentro del contexto del mundo árabe medieval es un hecho digno de consideración. La moza del cántaro y cantora de ese contexto constituía un elemento de contraste frente a los harenes palaciegos o frente a cualquier esclava cantora bien protegida por su amo, precisamente por ser de una clase más elevada que las esclavas de servicio.

Concluyendo, se podría decir que, a pesar de la escasez de noticias sobre cantoras humildes que se aprecia en el *K. al-agānī*, el estudio global de fuentes y bibliografía hace pensar que nunca dejaron de existir. Parece que algunas de ellas eran a la vez cantoras y esclavas de servicio y solían compaginar las tareas domésticas con el canto, mientras que otras se dedicarían a entretener con su música a mujeres y hombres en distintas circunstancias de la vida social de la época, al igual que en los locales de los bajos fondos, puesto que es difícil creer que éstos dejaron de existir después de la aparición del islam.

2.3.2. *La cantora media*

La imagen de la cantora media en el *K. al-agānī* es la de una esclava de grandes cualidades artísticas que emociona con su presencia y su arte a las personas que la rodean. Normalmente se trata de mujeres cuya vida se desarrolló en el contexto de los ambientes palaciegos y sus círculos sociales próximos en los primeros siglos de la época islámica. La mayoría de las mujeres que constituyen esa imagen de cantora media fueron esclavas cantoras de las castas privilegiadas y de los grandes artistas, músicos y cantoras. En ese mismo conjunto han de incluirse, también, las esclavas cantoras de los *muqayyinūn*, los comerciantes de cantoras, que, al encargarse de la formación de esas mujeres, influyeron en que el fenómeno de la esclava cantora se convirtiera en una institución de carácter elitista.

Según lo referido hasta este punto, esa “cantora media” parece que en nada difiere de la cantora de élite, puesto que, tanto unas como otras compartían los mismos espacios y las mismas habilidades artísticas. En ese sentido, se podría decir que la cantora media del *K. al-agānī* es, de alguna manera, una cantora de élite. Sin embargo, las normas de la relatividad obligan a establecer unos límites entre las dos categorías: dentro de lo que

es el gran panorama de imágenes y noticias de la obra, la cantora media, por mucho valor que tenga, queda en un segundo plano ante el esplendor de las grandes cantoras de fama universal, tal y como se ve en la siguiente noticia sobre ‘Arīb, una de las cantoras de élite prototípicas de la época abasí:

“Contó Abū l-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt: Estuve en casa de mi hermano Abū l-‘Abbās un día en el que lo visitaba ‘Arīb. Ella estaba sentada en un asiento destacado y sus *yāwārī* estaban a nuestro lado, cantando detrás de nuestra cortina (*sitāra*).”³¹⁰

La mayoría de las cantoras que en su conjunto representan la cantora media son anónimas. La cantora anónima es una imagen casi estereotipada en la obra. Esa anonimidad se plasma en el texto a través de la ausencia de los nombres propios de las cantoras y a través del mero uso de los términos genéricos, entre los cuales los más recurrentes son “*yāriya - yāwārī*”, “*yāriya muganniya - yāwārī muganniyāt*”, “*muganniya - muganniyāt*”, “*qayna - qiyān*” y “*‘ayūz - ‘ayā’iz*”.³¹¹ La identidad de la cantora anónima está subordinada a lo que representan esos términos.

En términos simbólicos se puede decir que, a veces, parece que la identidad individual de esas mujeres queda sacrificada ante la importancia que se da a la música como valor esencial de la vida: la cantora es un ser cuya existencia cobra valor a través de la creación artística. Ella es fundamentalmente cantora. Aun cuando se trata de historias de amor protagonizadas por mujeres físicamente atractivas, su identidad artística no queda en un segundo plano: las cantoras son hermosas y son cantoras. Hermosas por sus dotes físicas y hermosas por cantoras.

En ocasiones, junto al uso de los términos mencionados, y en ausencia de nombres propios, aparece otro elemento de interés que sustituye al nombre: el término “*fulāna*”, en el sentido de persona de nombre desconocido. Su uso se puede interpretar de dos maneras: como una laguna en la memoria del narrador que le obliga a utilizar este recurso o como una actitud verbal que esconde la intención de despersonalizar a las cantoras de las que se habla. Esa distinción no siempre es posible. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar con certeza es que el uso del término “*fulāna*” no está asociado a la

³¹⁰ K. *al-agānī*, t. XXI, p. 57.

³¹¹ V. más sobre cada uno de estos términos en el cap. VII del presente estudio.

presencia de cantoras de poco valor en las narraciones. Véase, como ejemplo, el siguiente *jabar*:

“Le dijo ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far a un amigo suyo:

- Si mi *yāriya fulāna* te cantara [...], no lograrías volver más a tu tienda.
- ¡Bendito seas! ¡Y falta que nos hacían esos manjares! Comedlos vosotros y dad también a los pobres y miserables de comer.

Dijo entonces ‘Abd Allāh:

- Muchacho (*yā gulām*), dile a *fulāna* que salga.

Ella salió con su laúd (*‘ūd*) y ‘Abd Allāh dijo:

- Este jeque (*šayj*) odia la música.
- ¡Ay de él! Más le valdría odiar la comida o la bebida, exclamó ella.
- ¿Y cómo es eso, si en estas dos cosas está la vida?, dijo el jeque.
- Estas dos cosas pueden matar, mientras que esto no mata, contestó ella.

Y entonces ‘Abd Allāh le dijo a ella:

- Canta. [...]

Ella cantó y el jeque se puso a aplaudir, a bailar y a recitar un poema [...]. Y estuvo moviendo la cabeza y girando hasta que cayó desvanecido.”³¹²

Aquí es obvio que el narrador utiliza el término “*fulāna*” por no recordar el nombre de la cantora tal y como se lo contó su dueño en su momento. También es obvio que se trata de una cantora de alto nivel artístico, dada la emoción que provocó con su canto. Lo mismo ocurre con muchas otras mujeres cuyo nombre no llegamos a conocer. He aquí otro ejemplo de ello, poco frecuente y, sin embargo, digno de mención:

“Ibn Surayŷ, antes de morir, miró a su hija y lloró.

- ¿Qué te hace llorar?, le dijo ella.
- Tengo miedo de que te pierdas después de mi muerte, contestó.
- No tengas miedo. Entre todas tus canciones, no hay ninguna que no haya aprendido, le dijo su hija.

Entonces Ibn Surayŷ le pidió que cantara y, cuando ella cantó, le dijo:

- Se me ha alegrado el alma.

Y luego llamó a [Sa‘īd] al-Huḍalī³¹³ y la casó con él. Éste aprendió de ella todas las canciones de su padre y muchas de ellas se las atribuyó a sí mismo.”³¹⁴

³¹² *K. al-agānī*, t. IV, p. 195.

³¹³ Cantante mecano que combinaba su trabajo de labrador de piedra con el canto y solía cantar para la juventud de la tribu de los Qurayš. Su *kunya* era Abū Mas‘ūd. V. más en el breve capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. V, pp. 42-47.

³¹⁴ *K. al-agānī*, t. V, pp. 42-43. V. otra versión de la misma historia en: *K. al-agānī*, t. I, p. 210.

El nombre de la hija de Ibn Surayȳ nunca llegamos a conocerlo a través del *K. al-agānī*, a pesar de su importancia artística. En la obra no se presenta como música en sí, aunque este *jabar* revela que sí lo fue, pues ¿qué más podría ser una mujer capaz de transmitir la totalidad de la obra de un artista de la talla de Ibn Surayȳ?

Hay que insistir, por lo tanto, en el hecho de que la anonimidad no sitúa a las cantoras en un nivel humano o artístico inferior. El motivo de esa anonimidad parece ser, a veces, una casualidad de la suerte: unas mujeres aparecen con su nombre en las fuentes y otras no; e igual que la anonimidad no siempre indica un nivel inferior, el uso del nombre propio tampoco indica lo contrario.

Aparte de las referencias a una sola cantora, también son habituales aquellas noticias que conciernen a grupos de esclavas cantoras que pertenecen a un solo dueño, normalmente a un personaje distinguido o a un *muqayyin*. A su vez, dentro de ellas se pueden distinguir dos tipos:

I. *Noticias sobre escenas de música:*

En éstas las cantoras suelen formar coros que actúan conjuntamente, cantando ellas solas o acompañando a otros artistas, como se ve en el siguiente *jabar*:

“Estuve un día con Muḥammad b. al-Ḥārīt b. Busjunnar en su casa. Era un día nublado y nosotros estábamos desayunando cuando nos llegó una carta de ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī³¹⁵, que pasaba por ahí en barco, subiendo hacia Samarra. Muḥammad la abrió y la leyó [...]. Luego salió de prisa y descalzo al encuentro de ‘Abd Allāh y lo convenció para que lo siguiera, de manera que éste lo acompañó a su casa. Aquel día desayunaron juntos, y Fā’iz, el sirviente (*gulām*) de Muḥammad, le cantó esta canción³¹⁶. También le cantaron Muḥammad b. al-Ḥārīt con sus *yāwārī* y todos los que estaban presentes aquel día. A su vez, también ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī³¹⁷ nos cantó unas canciones.”³¹⁷

Es interesante observar que esas formaciones corales son siempre constituidas por esclavas cantoras y no por esclavos, a pesar del hecho de que entre éstos había también cantantes y músicos. Los ejemplos de escenas de música en las que participan

³¹⁵ Cantante y poeta de la época abasí. Según su propio testimonio, recogido en el *K. al-agānī*, decidió ser cantante cuando se enamoró de una esclava cantora. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 158-186.

³¹⁶ La que aparecía en la carta.

³¹⁷ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 157.

grupos de *yāwārī* son numerosísimos en la obra y la mayoría de las veces pertenecen al mismo paradigma: reuniones en ambientes refinados (*ma'yālis*) en las cuales anfitriones e invitados disfrutaban de la música y la poesía, a la vez que degustaban exquisitos manjares, propios de su condición. El *jabar* que aparece a continuación constituye un ejemplo representativo más:

“Salió Yūnus al-Kātib³¹⁸ de Medina camino de Siria por motivos de comercio. Al pararse en una posada, se enteró de ello al-Walīd b. Yazīd y le mandó unos enviados –eso fue durante el califato de Hišām, cuando al-Walīd era todavía príncipe–. Éstos le dijeron que tenía que responder a la llamada del príncipe y él obedeció, lo cual más tarde relató de esta manera:

Me fui con ellos y me condujeron ante él. Yo no lo conocía. Sólo sabía que era hermoso y noble. Lo saludé y me pidió que me sentara y así lo hice. Mandó luego traer comida y *yāwārī* y pasamos un día y una noche maravillosos.”³¹⁹

Cada vez que el lector se encuentra ante un grupo de cantoras, tiene la sensación de encontrarse con un ente cuya presencia impregna la obra a través de la repetición de imágenes idénticas: escenas de música compartidas entre hombres distinguidos en cuyas reuniones los grupos de cantoras constituyen un valioso complemento de diversión.

II. *Noticias sobre la transmisión de las canciones o de las destrezas musicales:*

La transmisión de los saberes musicales es, en general, una de las funciones más importantes de las cantoras. Muchas veces, esa función la representan los grupos de esclavas cantoras anónimas, tanto en el papel de transmisoras como en el papel de receptoras. En la siguiente noticia –narrada por Ḥammād b. Ishāq, hijo de Ishāq al-Mawṣilī– se pueden apreciar ambos papeles:

“A mi padre le gustaba el canto de las *yāwārī* de al-Ḥārīṭ b. Busjunnar³²⁰ y les encomendaba a ellas la instrucción de sus propias *yāwārī*. Cuando alguna de éstas –u otra que no fuera suya– dudaba sobre alguna canción o tenía sobre ella alguna discrepancia, la mandaba a ellas.

³¹⁸ Personaje polifacético de la época omeya. Fue secretario de la administración medinesa, cantante y autor de libros de música. V. más en: H. G. Farmer - [E. Neubauer]. “Yūnus al-Kātib al-Mughannī”. En *EP*², t. XI, pp. 350-351. Y también en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. IV, pp. 277-299.

³¹⁹ *K. al-agānī*, t. XIX, p. 99.

³²⁰ Militar y gobernador de la época abasí, padre del músico Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar. V. Hilary Kilpatrick. “*Mawālī* ...”, pp. 340-341.

Un día cantó Mujāriq una canción ante él, ampliándola con unas añadiduras, de manera que se confundió. Mi padre rió y le dijo:

–Abū l-Muḥannā, tu cultura musical ha empeorado lejos de mí. Esto lo tienen que remediar las veteranas (*‘ayā’iz*) de al-Ḥārīṭ b. Busjunnar.”³²¹

Las *yāwārī* no siempre funcionaban como un instrumento que llevaba a cabo sus obligaciones artísticas careciendo de opinión propia y del valor correspondiente de expresarla. Aun dentro de sus limitaciones, podían manifestar sus deseos y, con mucha frecuencia, satisfacer sus propósitos, hecho que se refleja en el siguiente *jabar*, narrado por Ÿahza al-Barmakī:

“Al-Muqtadir nos invitaba de vez en cuando a su casa. De los cantantes solíamos ir Ibrāhīm b. Abī l-‘Anbas, Kunayz, Ibrāhīm b. Qāsim, Waṣīf al-Zāmir y yo. El motivo de esas visitas era que sus *yāwārī* le pedían que nos invitara porque querían aprender algunas canciones que conocían por haberlas escuchado de nosotros. Cantábamos, pues, y ellas aprendían lo que más les gustaba.”³²²

Concluyendo, se podría decir que cada uno de los grupos de las cantoras anónimas representa una unidad humana y artística homogénea, que funciona como si fuera un solo individuo: con su carácter particular, sus virtudes, sus carencias y sus expectativas, artísticas y humanas. La cantora media del *K. al-agānī* aparece sola o en grupos y es una presencia capaz de otorgar identidad propia a la anonimia y cualidades de individuo a los grupos.

2.3.3. Cantoras de élite

Dentro de lo que es el conjunto más amplio de las cantoras de élite, podemos considerar dos categorías distintas. La primera corresponde a las cantoras destacadas desde el punto de vista artístico, que podían ser esclavas o no. En cambio, la segunda categoría la constituyen sólo esclavas cantoras y, en concreto, aquellas que llegaron a ser favoritas de algún personaje distinguido. Estas dos condiciones podían coincidir en la misma persona, pero eso no ocurría siempre. Si bien es verdad que las favoritas de los personajes distinguidos solían ser de un alto nivel artístico o cultural, también es verdad

³²¹ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 158.

³²² *K. al-agānī*, t. V, p. 144.

que el mero hecho de tener ese nivel no siempre les garantizaba la predilección de los hombres, hecho que se ve claramente en el siguiente *jabar*:

“Era Sallāmat [al-Qass] la más virtuosa (*mutaqaddima*) en el canto entre las dos³²³ y Ḥabāba la respetaba. Pero cuando ésta se hizo favorita (*lammā ḥazyat*) de Yazīd, empezó a mostrarse altiva con ella ...”³²⁴

Noticias como ésta indican que conviene analizar por separado los distintos matices que caracterizan a ambas categorías:

I. *Cantoras distinguidas desde el punto de vista artístico*

Esta categoría la constituyen cantoras libres, libertas o esclavas. A ella pertenecen todas las grandes figuras de aquella época de esplendor de la música árabe como, por ejemplo, ‘Arīb, ‘Azza al-Maylā’, Baḍl, Danānīr, Ḥabāba, Mutayyam, Sallāma al-Zarqā’, Sallāmat al-Qass, Šāriya, ‘Ulayya bint al-Mahdī y Ŷamīla. Junto a ellas se deben tomar en cuenta aquellas cantoras de élite cuyo nombre no ha tenido la misma repercusión histórica. Por lo tanto, la vida de ambos grupos se analizará conjuntamente bajo la caracterización general de “cantoras distinguidas desde el punto de vista artístico”, independientemente de la magnitud de la fama de cada una de ellas.

Lo que nos hace clasificarlas como tales, unas veces es la información más amplia sobre ellas, y otras, unas expresiones clave que aparecen en la obra y que las colocan directamente en un nivel más alto que aquel de las demás cantoras de su entorno. En el *jabar* sobre Sallāmat al-Qass y Ḥabāba que se acaba de citar hemos visto, por ejemplo, los términos “*mutaqaddima*” y “*muqaddama*”, que fundamentalmente significan “avanzada”. Sin embargo, en este contexto es obvio que indican la noción de “artista destacada” o “virtuosa”.

El término “*muqaddama*” sólo se utiliza en dos ocasiones: en el ejemplo citado y también en otro *jabar* sobre la cantora Šāyī, esclava de ‘Ubayd Allāh b. ‘Abd Allāh b.

³²³ Entre ella y Ḥabāba. En otra versión del mismo *jabar* —en t. VIII, p. 245—, aparece el término “*muqaddama*”, en lugar de “*mutaqaddima*”.

³²⁴ *K. al-agānī*, t. XV, p. 97.

Ṭāhir, sobre la cual se dice que era “una de las artistas más destacadas y virtuosas (*iḥdà al-muḥsināt al-mubarrizāt al-muqaddamāt*)”.³²⁵

Entre los dos términos mencionados, el más utilizado es “*mutaqaddima*” y se suele encontrar en frases de la misma tipología:

“Era Qalam al-Šāliḥiyya, la *yāriya* de Šāliḥ b. ‘Abd al-Wahhāb, una de las cantoras y artistas más virtuosas (*iḥdà al-muganniyāt al-muḥsināt al-mutaqaddimāt*).”³²⁶

“Era Baḍl de raza blanca y *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Medina. Creció en Basora y era una de las artistas más virtuosas (*iḥdà al-muḥsināt al-mutaqaddimāt*).”³²⁷

“... Era ‘Ātika bint Šuhda una de las cantoras y artistas más virtuosas en tañer instrumentos (*min al-muganniyāt al-muḥsināt al-mutaqaddimāt fī l-ḍarb*).”³²⁸

“Era ‘Ubayda una de las artistas más destacadas por sus composiciones y su cultura (*min al-muḥsināt al-mutaqaddimāt fī l-šan‘a wa-l-ādāb*) ...”³²⁹

Esta información es importante porque revela la existencia de una élite de artistas en cada ámbito geográfico o social de la época, pero también porque indica que la misma sociedad tenía conciencia de ese hecho. Esa distinción no sólo surge, por lo tanto, a través del análisis actual de las distintas clases de artistas sino que es un hecho ya reconocido desde aquella época.

Aparte de las élites distinguidas, dentro de la gran escala social, había también pequeñas élites dentro de distintos grupos particulares de cantoras, como podían ser las “cortes” de cantoras de la alta nobleza, de los *muqayyinūn* (comerciantes de cantoras) o de los grandes músicos y cantoras. Los músicos y cantoras de élite dirigían sus propios grupos musicales dentro de los cuales destacaban esas otras élites menores, hecho que las fuentes dejan también claro de la manera más explícita y literal:

³²⁵ K. *al-agānī*, t. IX, p. 31.

³²⁶ K. *al-agānī*, t. XIII, p. 244.

³²⁷ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 58.

³²⁸ K. *al-agānī*, t. XVIII, p. 244.

³²⁹ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 144.

“Le dijo luego Sukayna bint al-Ḥusayn a Aš‘ab³³⁰:

– Vete a ver a ‘Azza al-Maylā’ y dale recuerdos de mi parte. Hazle saber que ‘Ubayd³³¹ está con nosotros y que ella sería bienvenida en nuestra compañía.

‘Aš‘ab fue a verla y, al contárselo, ella se apresuró en ir a visitarlos, así que se quedaron el resto de la noche conversando. Luego Sukayna dio una orden a ‘Ubayd y a Aš‘ab y ellos fueron a dormir en el aposento de sus siervos. Cuando amaneció, se les ofreció a todos el desayuno y Sukayna le dio permiso a Ibn Surayy (*aḍanat li-Ibn Surayy*) para entrar en su casa y desayunar junto a sus siervos y a Aš‘ab, mientras que ella se sentó junto a ‘Azza y sus *yāwārī* más distinguidas (*ma‘a ‘Azza wa-jāṣṣat yāwārī-hā*). Cuando terminaron de desayunar, Sukayna le dijo:

– Y ahora, ‘Azza, si te parece, cántanos.”³³²

En líneas generales el término “*jāṣṣa*” se solía referir a las élites militares o políticas³³³, tradicionalmente consideradas como castas de máxima importancia dentro de la escala social. Sin embargo, las fuentes indican que las élites del contexto de la música gozaban también de un altísimo prestigio social, puesto que el hecho de pertenecer a esa *jāṣṣa* artística garantizaba a los individuos privilegios sociales y económicos importantes.

En otro *jabar* ya citado anteriormente³³⁴ aparece un comparativo relacionado con este mismo término (*jāṣṣa*), en una historia en la cual se contaba que Ibrāhīm al-Mawṣilī obsequiaba a las *yāwārī* de sus compañeros de profesión lo mismo que a sus *yāwārī* más distinguidas (*ajaṣṣ yāwārī-hi*).³³⁵ Dentro de la misma intención de establecer una distinción entre las esclavas cantoras del mismo entorno, encontramos también la expresión “*kibār yāwārī*”, las esclavas más grandes en sentido metafórico. Véase, como ejemplo, un *jabar* sobre la cantora Dimn, *yāriya* de Ishāq al-Mawṣilī, sobre la cual se dice que “era una de sus grandes *yāwārī* y la favorita entre todas (*min kibār yāwārī-hi wa-aḥḏā man ‘inda-hu*).”³³⁶

A través de este último ejemplo, vuelve a surgir la distinción entre las grandes cantoras desde el punto de vista artístico y las cantoras que, siendo grandes artistas o no,

³³⁰ Comediante medinés de la época omeya, famoso por su tacañería. V. más en: F. Rosenthal. “Ašh‘ab”. En *EP*, t. I, pp. 690-691.

³³¹ Se trata del cantante Ibn Surayy, cuyo nombre completo era ‘Ubayd Allāh Ibn Surayy.

³³² *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 36-37.

³³³ V. más sobre el concepto de “*jāṣṣa*” en: M. A. J. Beg. “Al-Khāṣṣa wa ‘l-‘Āmma.”. En *EP*, t. IV, pp. 1098-1100.

³³⁴ En la p. 89.

³³⁵ *K. al-agānī*, t. V, pp. 107-108.

³³⁶ *K. al-agānī*, t. V, p. 182.

llegaban a disfrutar de la predilección de sus dueños ante las demás esclavas de su entorno, hecho que se analizará a continuación.

II. *Las favoritas*

No cabe duda de que las grandes cantoras debían su fama a sus méritos artísticos. Al contrario, el ser la favorita de un personaje distinguido se debía, la mayoría de las veces, a una mera casualidad. Esta misma visión está plasmada en el *K. al-agānī*, en un *jabar* que, de nuevo, concierne a las famosas cantoras Sallāmat al-Qass y Ḥabāba:

“Contó alguien que estuvo presente cuando al-Walīd b. Yazīd le pidió a Sallāmat [al-Qass] que le cantara un poema suyo sobre Yazīd:

Ella se perturbó y sus ojos se llenaron de lágrimas, pero él insistió, de manera que se vio obligada a cantar. ¡Y jamás había escuchado yo antes algo más hermoso que aquello! Le dijo entonces al-Walīd:

- ¡Que Dios glorifique a mi padre y a mí me alargue la vida; y que siga disfrutando de la hermosura de tu canto, Sallāma! ¿Por qué mi padre prefería a Ḥabāba antes que a ti?
- No lo sé, por Dios, le contestó.
- Pero yo juro por Dios que sí lo sé. A aquello la destinó Dios, dijo él.
- Así es, mi señor, replicó ella.”³³⁷

En ocasiones, la predilección de un hombre por una esclava cantora se hace notar a través del uso de dos términos que designan directamente a esa posición privilegiada. Entre ellos el menos utilizado es “*aṭīra*”, que significa predilecta o favorita. En una noticia sobre Farīda, la esclava cantora del califa al-Wāṭiq, se dice que “era la esclava predilecta (*aṭīra*) y favorita (*ḥaṣiyya*) de al-Wāṭiq.”³³⁸

El término por excelencia para designar a la favorita de un personaje distinguido es “*ḥaṣiyya*”. De la cantora Rubayḥa, por ejemplo, se dice:

“Rubayḥa, la *yāriya* de Ibn Rāmīn, pasó a manos de Muḥammad b. Sulaymān y se convirtió en su favorita (*kānat ḥaṣiyya ‘inda-hu*).”³³⁹

³³⁷ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 250.

³³⁸ *K. al-agānī*, t. IV, p. 91.

³³⁹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 50.

La misma función tiene también el verbo “*ḥazyat*”, que viene a indicar esa misma noción: “gozar del favor de alguien”.³⁴⁰ En la historia de la cantora Su‘ād, expuesta en dos *ajbār* de contenido idéntico, se relata que al-Walīd b. Yazīd la compró después de comprobar sus cualidades artísticas y que ella, a partir de entonces, “no dejó de ser su favorita (*lam tazal ‘inda-hu ḥaziyya*)” o “se convirtió en su favorita (*ḥazyat ‘inda-hu*)”.³⁴¹

En el *K. al-agānī* figura también el término “*ḥuẓwa*”, sustantivo de la misma raíz que indica también esa predilección del dueño por una esclava. Sobre la célebre esclava cantora Mutayyam se dice, por ejemplo, que “fue favorita de ‘Alī b. Hišām gozando de manera extraordinaria de su favor (*ḥazyat ‘alā ‘Alī b. Hišām ḥuẓwat^{an} šadīda*)” y que “encabezaba los grupos de *yawārī* durante las reuniones que él celebraba”.³⁴²

Otro término equivalente a la noción de “*ḥuẓwa*”, en este contexto, es “*manzila*”. Este sustantivo significa fundamentalmente “condición”, “posición” o “rango”³⁴³, pero en este contexto no va acompañado de ningún adjetivo que especifique la posición sino que se utiliza en el sentido de “la posición más alta”, “la posición alta por excelencia”, esa posición privilegiada de la cual pocas esclavas podían disfrutar. Su uso se ve claramente en el siguiente *jabar*:

“Tuvieron Ḥabāba y Sallāma una discrepancia sobre una canción de Ma‘bad³⁴⁴. [...] Envió entonces Yazīd un mensaje a Ma‘bad. Él se presentó y preguntó cuál era el motivo de ello y, cuando se lo dijeron, preguntó:

– ¿Cuál de las dos goza de la posición más elevada ante el príncipe de los creyentes (*li-ayyat-humā al-manzila ‘inda amīr al-mu‘minīn*)?

– Ḥabāba, le contestaron.

Así que cuando las dos le presentaron la canción, él dio la razón a Ḥabāba.”³⁴⁵

Noticias como ésta revelan que los efectos de esa posición privilegiada no sólo determinaban la relación de las favoritas con su dueño y con las demás esclavas de su

³⁴⁰ V. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 247, raíz “حظي / حظو”.

³⁴¹ Las dos citas provienen de las dos versiones de la historia encontradas en: *K. al-agānī*, t. VII, pp. 20-21; t. VII, p. 42.

³⁴² *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

³⁴³ V. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 1128, raíz “نزل”.

³⁴⁴ Ma‘bad fue uno de los cantantes y compositores más importantes de la época omeya. V. más en: H. G. Farmer - [E. Neubauer]. “Ma‘bad b. Wahb”. En *EI²*, t. V, pp. 936-937; *K. al-agānī*, t. I, pp. 46-61.

³⁴⁵ *K. al-agānī*, t. XV, p. 93.

entorno sino también el comportamiento de los personajes ajenos a ese núcleo cerrado, pues estos últimos se veían también obligados a acatar esa jerarquía. Dentro de un contexto de estas características se podría decir que las favoritas gozaban de unos privilegios sociales excepcionales, conclusión que, obviamente, sólo puede ser válida si de este planteamiento exceptuamos el mayor de los privilegios: la libertad.

CAPÍTULO 3

AMBIENTES EN LOS QUE VIVÍAN Y ACTUABAN LAS CANTORAS

Como ya ha sido señalado anteriormente, la figura de las cantoras se desarrolló en ambientes muy diversos, desde los escenarios desérticos y las ferias de la Arabia preislámica hasta los eventos literarios y musicales de alto nivel, los llamados *mayālis*, de las cortes califales. El término “ambientes”, aquí, ha sido elegido para hacer referencia tanto a los lugares físicos en los que vivían y actuaban las cantoras como a los tipos de eventos en los que solían participar.

En cuanto a las épocas omeya y abasí, habría que observar que los ambientes por los cuales se movían las cantoras estaban relacionados entre sí. Las esclavas de los *muqayyinūn* eran a veces contratadas y se trasladaban a las casas de los personajes de alto rango para deleitarles con su música, pero también recibían visitas de esos mismos hombres en las casas de los *muqayyinūn* donde vivían. Entre las casas de los músicos y los ambientes puramente palaciegos también había un continuo ir y venir de hombres distinguidos, así como de músicos, poetas y cantoras, de manera que todos esos lugares estaban conectados entre sí, desde el punto de vista artístico y humano. Sin embargo, por motivos metodológicos, conviene examinar los pormenores de cada uno de esos ambientes por separado, lo que se llevará a cabo a lo largo del presente capítulo.

3.1. *Los espacios físicos*

Bernard Lewis, en su estudio sobre la historia de la esclavitud en Oriente Medio, apunta que la civilización árabe medieval fue una civilización de ciudades y que en las fuentes escasea la información sobre la vida del campo.³⁴⁶ El contenido del *K. al-agānī* confirma esta aseveración. Si bien es verdad que en las narraciones concernientes a la *yāhiliyya* hay referencias a los paisajes desérticos por los que se movían las antiguas tribus árabes, en los *ajbār* que atañen a la época califal esas menciones desaparecen dando lugar a otro tipo de información, relacionada mayoritariamente con los ambientes urbanos.

Las referencias que atañen a las cantoras suelen aludir a estos últimos y, en concreto, a espacios puramente privados: salones de eventos, casas, palacios, estancias compartidas exclusivamente por mujeres. La condición de esclavas de la mayoría de las cantoras unas veces funcionaba como un elemento que les privaba de su libertad, y otras,

³⁴⁶ Cf. Bernard Lewis. *Race and Slavery ...*, p. 14.

les concedía una mayor libertad en relación con las mujeres libres, hecho que, en ocasiones, las revestía con un aura de libertinaje. El investigador al-Heitty opina que esa libertad de la que a veces disfrutaban las esclavas constituía una razón adicional para encerrar a la mujer libre, con el objetivo de que la ética de esta última no pudiera identificarse en ningún momento con aquella de las *yāwārī*.³⁴⁷

Al-Heitty habla en su estudio de los contrastes entre las distintas “esferas” donde, simbólicamente, se movían las mujeres libres y las esclavas. No obstante, lo interesante en el caso de las esclavas cantoras es que su vida no sólo presenta contrastes en relación con la de las mujeres libres. Contrastes encontramos también dentro de las “esferas” en las cuales se movían de manera exclusiva las cantoras, puesto que su vida no siempre se regía por unas normas uniformes sino que, en ocasiones, estaba caracterizada por unos elementos antitéticos, de índole ética, intelectual o material. Esta última dimensión, la material, se ve reflejada, en parte, en los lugares físicos donde vivían y actuaban las cantoras, tanto las esclavas como las libertas o libres. El *K. al-agānī* contiene un gran volumen de información sobre ellos, el cual merece ser abordado con suma atención.

3.1.1. *Dónde residían las cantoras*

Todas las noticias del *K. al-agānī* sobre los lugares en los cuales vivían las cantoras provienen de la época califal. En cuanto a la época preislámica, se puede suponer que su lugar de residencia dependería de la clase social de su dueño: las cantoras de los bajos fondos vivirían en las posadas o en casas contiguas a las tabernas donde trabajaban para sus amos cantando y, en ocasiones, prostituyéndose, mientras que las que pertenecían a los nobles de la época vivirían en las casas de éstos, prestándoles sus servicios artísticos y sexuales de modo exclusivo.

En la época califal, como la mayoría de las cantoras siguieron siendo esclavas, su lugar habitual de residencia eran las estancias en las casas o palacios de sus dueños que estaban exclusivamente reservadas para las mujeres. En dicha época, los dueños de las cantoras eran, fundamentalmente, de tres clases: 1. Los comerciantes de *qiyān* o comerciantes de esclavos (los denominados *muqayyinūn* y *najjāsūn*, respectivamente).

³⁴⁷ Cf. Abd al-Kareem al-Heitty. “The Contrasting Spheres of Free Women and *Jawārī* in the Literary Life of the Early ‘Abbāsīd Caliphate”. *Al-Masāq*, 3 (1990), p. 40.

2. Los músicos –y, en ocasiones, también los poetas– que las compraban y formaban, quedándose con algunas de ellas y vendiendo a las demás. 3. Los hombres que las compraban por puro gusto, sin una intención lucrativa. Este sería el caso de los personajes distinguidos como los califas, emires, funcionarios de alto rango de la administración o del ejército, etc.

En cuanto a las casas de los comerciantes de cantoras, las noticias relevantes no nos ofrecen muchos detalles. Los *ajbār* en los cuales éstas se mencionan son, normalmente, de esta índole:

“Era esta Baṣbaṣ *yāriya muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Medina. Era muy hermosa y cantaba muy bien. Aprendió el canto al lado de los cantantes de la primera generación (*ṭabaqa*). Su dueño (*mawlā-hā*) era Yaḥyā b. Nufays –a quien también llaman ahora Nufays b. Muḥammad³⁴⁸, aunque lo más correcto es lo primero–. Él era dueño de *qiyān* (*ṣāhib qiyān*) y lo visitaban los nobles para escuchar a sus *yawārī* cantar.”³⁴⁹

Las cantoras que pertenecían a los *muqayyinūn* vivían en las casas de éstos. Es de imaginar que habría unas estancias dedicadas a las actividades íntimas de la vida cotidiana de esas jóvenes, a la vez que habría unos salones donde actuarían ante un público que acudía allí expresamente para disfrutar de su canto y su compañía. En cuanto a su formación, parece que la recibían tanto allí, en las casas de sus dueños, como en las casas de los músicos u otras cantoras, a las que iban para aprender música. Los detalles sobre la calidad de vida que podrían tener las esclavas cantoras en esas casas se desconocen, pero se puede pensar que ésta dependería del nivel económico y de la generosidad de sus dueños.

Como ya ha sido comentado antes, en el *K. al-agānī*, en las escenas que tienen lugar en las casas de los *muqayyinūn*, el enfoque de la narración recae sobre los personajes y los hechos, y no sobre los detalles físicos del lugar en sí, hecho que se puede apreciar en el siguiente *jabar*, narrado por Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk³⁵⁰:

³⁴⁸ En otros *ajbār* este personaje aparece bajo el nombre de Ibn Nufays.

³⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 21.

³⁵⁰ Poeta de Basora de la época abasí, amigo de infancia y, posteriormente, compañero de profesión de Abū Nuwās en la corte califal. Por su vida disoluta fue apodado “al-Jalī” (El Licenciado). V. más en: Ch. Pellat. “Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk”. En *EI²*, t. III, pp. 617-619.

“Muḥammad b. Umayya³⁵¹ y yo estuvimos un día, en los tiempos de al-Rašīd, en casa de un comerciante de esclavos (*najjās*) en Raqqa³⁵². Allí vimos a una *yāriya* que, mientras cantaba, se puso a mirar fijamente a Muḥammad. Él, a su vez, hizo lo mismo con ella y le preguntó:

– ¿Muchacha, tú sabrías cantar esta canción? [...]

– No la conozco, dijo ella; y luego hizo un gesto señalando a un sirviente (*jādim*) que estaba de pie detrás de ella.

Después de aquello, estuvieron en contacto por un tiempo y ese sirviente fue su enviado (*rasūl*).”³⁵³

En este tipo de escenas, los temas más recurrentes son el galanteo, las negociaciones sobre la venta de alguna cantora, las actuaciones musicales y las discusiones sobre distintas cuestiones relacionadas con la música. Sin embargo, habría que matizar: las noticias que hablan de las casas de los *muqayyinūn* no siempre son tan explícitas. Unas veces están repletas de ese tipo de información, y otras, son sumamente lacónicas, como ocurre, por ejemplo, en el siguiente *jabar*:

“Ḥammād b. ‘Imrān al-Ṭulayḥī, el apodado ‘Uṭ‘ut, tenía *qiyān* a las que la gente iba a escuchar en su casa.”³⁵⁴

Por lo que respecta a las casas de los grandes músicos y personajes de alto rango, llaman la atención los siguientes elementos: las referencias a las estancias reservadas para las mujeres y el uso recurrente del término “*ḥaram*”, lo que no ocurre con las casas de los *muqayyinūn*. El vocablo “*ḥaram*” designa al objeto o lugar sagrado y, también, a lo que en castellano se conoce como “harén”.³⁵⁵ Además, denota a la mujer o al grupo de mujeres que, de alguna manera, viven bajo la tutela de un hombre, sea este último su esposo, padre, hermano o dueño (en el caso de las esclavas). Una “*ḥaram*” o una

³⁵¹ Poeta y *kātib* de la época abasí. Provenía de una familia de *kuttāb* vinculados a la literatura. Se relacionó con varios poetas y músicos de la corte bagdadí y celebró a las esclavas cantoras y a los *gilmān* en sus poemas. V. más en: B. Najjar. “Muḥammad b. Umayya”. En *EI*², t. VII, p. 413.

³⁵² Ciudad siria en la orilla izquierda del Medio Éufrates. V. más en: M. Meinecke. “Al-Raḥḥa”. En *EI*², t. VIII, pp. 410-414.

³⁵³ *K. al-agānī*, t. XII, p. 103.

³⁵⁴ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 79. V. más ejemplos sobre referencias a las casas de los comerciantes de esclavas cantoras en: *K. al-agānī*, t. XI, p. 237; t. XI, p. 245; t. XV, pp. 40-41; t. XV, pp. 40-41; t. XXIII, pp. 47-48; t. XXIII, p. 183.

³⁵⁵ Las distintas versiones del término “harén” pasaron a las lenguas occidentales sobre todo por influencia de la adaptación del cognado “*ḥarīm*” que se hizo a la lengua turca en el Imperio Otomano. Dicho cognado no aparece en ningún momento en las noticias relacionadas con las cantoras en el *K. al-agānī*. V. más sobre él en: “Ḥarīm” (Ed.). En *EI*², t. III, p. 209.

“*ḥurma*” (en plural: *ḥuram*) es una esclava, concubina, esposa, hermana o madre cuya vida está limitada –física y, por lo tanto, también anímicamente– entre las distintas estancias del *ḥaram*, valga el uso excesivo del término. El harén es un espacio físico y, a la vez, un grupo de mujeres. El cuerpo de la mujer representa un lugar simbólico de lo prohibido, un objeto cuya vida es “gestionada” por un varón.³⁵⁶

Manuela Marín observa que, en las fuentes andalusíes, las mujeres que suelen recibir “esta apelación colectiva” son las que pertenecen a las familias reinantes y que el término hace referencia a “su condición, que las mantiene alejadas del contacto con varones que no pertenezcan a su familia”. Asimismo, la autora indica que el término se utiliza mayoritariamente en “situaciones en que la inviolabilidad de las mujeres no es respetada”.³⁵⁷

En cuanto a los harenes de la época califal hay que decir que, a pesar de la autoridad que tenía la figura del dueño de las esclavas, estas últimas no estaban del todo privadas del contacto con otros hombres. Las esclavas cantoras, por ejemplo, tenían contacto con los compañeros de los *mayālis*, los artistas que participaban en ellos y sus maestros de música. A ese grupo habría que sumar también a los esclavos que vivían en la misma casa que ellas.

Entre estos últimos, había algunos que tenían la expresa función de vigilarlas, pudiendo ser eunucos o no. En un *jabar* sobre la esclava cantora Dimn, se dice que su dueño, Ishāq al-Mawṣilī, un día que quiso verla, a quien ordenó para que la avisara fue al sirviente que se encargaba de vigilar a sus mujeres (*al-jādim al-qayyim ‘alā ḥurami-hi*)³⁵⁸.

En casos como el que se acaba de citar, el término “*ḥuram*”, en el sentido de “mujeres”, resulta suficiente para marcar la separación de espacios entre mujeres y hombres, sin que intervenga otro término referido estrictamente a los espacios físicos, puesto que, como ya se ha dicho, la mujer vigilada representa en sí ese espacio prohibido. Sin embargo, en otras ocasiones nos encontramos con referencias literales a las estancias femeninas. Como ejemplo de ello, véase el término “*qaṣr al-ḥuram*” (castillo o palacio

³⁵⁶ Sobre las distintas acepciones de estos términos, v. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 230, raíz “حرم”; Edward William Lane. *An Arabic-English ...*, t. II, p. 553. Sobre ejemplos de la traducción habitual del término “*ḥuram*” como “mujeres”, remito a: Manuela Marín. *Mujeres ...*, pp. 223, 224, 239.

³⁵⁷ Cf. Manuela Marín. *Op. cit.*, p. 34.

³⁵⁸ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 38-39.

de las mujeres), que aparece en un brevísimo *jabar* sobre la cantora ‘Arīb, contado por un sirviente (*jādim*) llamado Naḥrīr:

“Entré un día en el palacio de las mujeres (*qaṣr al-ḥuram*) y encontré a ‘Arīb sentada en una silla desenredándose el pelo mientras lo lavaba.”³⁵⁹

‘Arīb estuvo vinculada a la corte de varios califas, por lo cual resulta imposible saber en los tiempos de cuál de ellos existió el *qaṣr* en cuestión. Lo que es interesante aquí es que el término nos permite saber que no sólo había estancias dedicadas a las mujeres dentro de los palacios, sino que también podía haber palacetes independientes reservados exclusivamente para ellas.³⁶⁰

Otro término, que es de un uso más común, es “*dār al-ḥuram*”. Un ejemplo de su uso se puede ver en la siguiente anécdota, narrada por el cantante y poeta de la época abasí ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī:

“Nos invitó un día al-Wāṭiq a los cantantes a tomar una bebida matutina con él, y a mí me dijo:

– Mientras yo me voy un rato y regreso, tú tendrás que componerme un *hazay*³⁶¹.

Y entró a ver a sus *yāwārī*. [...] Cuando salió de las estancias de las mujeres (*dār al-ḥuram*), me dijo:

– ¿Qué has hecho, ‘Abd ‘Allāh?

Yo empecé a cantar y él se puso a beber hasta que se emborrachó. Luego mandó que me trajeran cinco mil dírham y me ordenó enseñar la canción a sus *yāwārī*, y yo lo hice.”³⁶²

En este *jabar* la narración da la impresión de que el lugar donde estaban congregados los músicos estaba en el mismo edificio que las estancias de las mujeres, a diferencia de lo que ocurría con el término “*qaṣr al-ḥuram*”. Eso ocurre con muchas narraciones de la obra, de manera que el lector llega a suponer que esas llamadas “casas”

³⁵⁹ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 53.

³⁶⁰ En relación con esta costumbre, aún pueden verse hoy en día las dependencias de las mujeres en el conjunto palaciego del Topkapı, que constituyen un palacio independiente del resto de las construcciones. V. más en: G. Goodwin. “Topkapı Sarāyī”. En *EP*, t. X, p. 568.

³⁶¹ Uno de los modos rítmicos más célebres de la música árabe. En el *K. al-agānī* aparece con mucha frecuencia en la “*nisba*” de las canciones. V. más en: Lois Ibsen Al-Faruqī. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1981, p. 94, “Hazaĵ”.

³⁶² *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 179-180.

designadas por el término “*dār*” podían ser una serie de aposentos que formarían parte del mismo palacio o casa en el que viviría el dueño o tutor de esas mujeres.

Asimismo, cabría también mencionar el término “*dār al-nisā*” como sinónimo de “*dār al-ḥuram*”. En el *jabar* que aparece a continuación, narrado por la esclava cantora Mulaḥ al-‘Aṭṭāra, se puede apreciar un ejemplo de esta sinonimia:

“Un día que estaba yo con las *yāwārī* de al-Mutawakkil, le cantó Šāriya. [...] Al-Mutawakkil se emocionó y le dijo:

– ¿De quién es esta canción?

– La he aprendido en casa de al-Ma’mūn y no sé de quién es, le contestó ella.

Entonces yo le dije a al-Mutawakkil:

– Yo sé de quién es.

– ¿De quién es, Mulaḥ?, me preguntó.

– Os lo diré en secreto, le contesté.

– Estoy en las estancias femeninas (*dār al-nisā*) y aquí no hay nadie más que mis mujeres (*ḥuramī*). Dímelo, entonces, me dijo.

– Tanto la poesía como la música son de Jadīya, la hija de al-Ma’mūn. La escribió por un sirviente (*jādim*) de su padre de quien estaba enamorada, y ella misma la cantó sobre esta melodía.

Él bajó la cabeza y se quedó un rato callado; y luego dijo:

– Eso no se lo cuentas nunca a nadie.”³⁶³

El hecho de que una esclava cantora dispusiera de esa información sobre la vida íntima de la hija del califa al-Ma’mūn es algo que, en principio, podría causar cierta sorpresa al lector actual, pero si se toma en cuenta que esclavas y princesas pertenecían al mismo *ḥaram*, ello resulta completamente justificado. Eso no significa, por supuesto, que vivirían en el mismo tipo de habitaciones o que compartirían el mismo nivel de vida, pero el ambiente general en el que se movían era el mismo, sobre todo cuando se trataba de mujeres que se dedicaban a la música. Entre las mujeres nobles que compartían esa identidad artística con las esclavas cantoras, el ejemplo más ilustre es, sin duda, el de ‘Ulayya bint al-Mahdī, la que vivía en el *dār al-ḥuram* junto al resto de las mujeres, esclavas y libres, hecho que queda reflejado en la siguiente anécdota, narrada por su sobrino Abū Aḥmad b. al-Rašīd:

³⁶³ K. *al-agānī*, t. XVI, pp. 12-13.

“Estaba un día haciéndole compañía a al-Ma’mūn mientras él estaba bebiendo. Y llamó a un sirviente y, después de darle permiso para entrar, le contó algo en secreto. Éste se fue y, cuando volvió, al-Ma’mūn se levantó y me dijo:

– Levántate.

Entonces entró en el *dār al-ḥuram* y yo le seguí. Allí escuché un canto que me perturbó la mente de manera que no podía dar un paso ni para adelante ni para atrás. Al-Ma’mūn se dio cuenta de aquello y me dijo riéndose:

– Esta es tu tía ‘Ulayya, que le está enseñando música a tu tío Ibrāhīm.”³⁶⁴

Mientras que varias noticias nos dan a entender que ‘Ulayya bint al-Mahdī vivía en el gineceo del palacio de su padre y, más tarde, de sus hermanos, otras indican que algunas de las cantoras ilustres disponían de casa propia, aunque, como ya ha sido comentado anteriormente, las fuentes no nos permiten saber si esas casas les pertenecían desde el punto de vista legal. Como ejemplos de cantoras que tenían casa propia, sírvanse los casos de Ŷamīla, ‘Azza al-Maylā’ y Mutayyam al-Hišāmiyya.

Sobre Ŷamīla sabemos que disponía de casa propia en la cual organizaba *mayālis* de alto nivel que podían durar varios días. Para ello contaba con la participación de algunos de los personajes más ilustres de su época. Lo mismo ocurría con ‘Azza al-Maylā’, a cuya casa en Medina acudían los grandes cantantes de la época, como Ibn Surayy y Ṭuways³⁶⁵, para ser instruidos por ella. En referencia a Ṭuways, por ejemplo, se cuenta que “era quien más se hospedaba en casa (*manzil*) de ‘Azza al-Maylā’” y que “pasaba ciertas temporadas con ella”. Según él, ningún *maylis* superaba el de ‘Azza en nobleza.³⁶⁶

En cuanto a Mutayyam, parece que también disponía de casa propia, aunque no hay constancia de que llevara una vida tan independiente como Ŷamīla o ‘Azza:

“Un día estaba Mutayyam al-Hišāmiyya en Bagdad haciéndole compañía a al-Mu‘taṣim, en presencia Ibrāhīm b. al-Mahdī. Cuando Mutayyam cantó [...], Ibrāhīm le hizo una señal para que repitiera la canción, por lo que ella le dijo a al-Mu‘taṣim:

– Señor mío (*yā sayyid-ī*), Ibrāhīm me pide que la repita y creo que lo hace para aprenderla.

Él le contesto:

³⁶⁴ K. *al-agānī*, t. X, p. 86.

³⁶⁵ Ibn Surayy era discípulo de Ṭuways, que se considera el primer gran cantante de la era islámica. Ambos pertenecían al grupo de los llamados “*mujannaṭūn*”, los cantantes afeminados de la época. Sobre Ṭuways, v. más en: H. G. Farmer - [E. Neubauer]. “Ṭuways”. En *EP*, t. X, p. 759.

³⁶⁶ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 119.

– No la repitas, entonces.

Al cabo de unos días, estuvo Ibrāhīm presente en un *maylis* de al-Mu‘tašim en el que no estaba Mutayyam. Cuando anocheció y salió para su casa, Mutayyam estaba en la suya (*wa-Mutayyam fī manzili-hā*), en la plaza, que le venía de camino. Estaba en un mirador (*manzara*) que daba a la calle y enseñaba aquella canción a unas *yawārī* de los Banū Hāšim. Ibrāhīm se acercó al mirador, sobre el animal en el que iba montado, y se quedó allí un largo rato hasta que aprendió la canción. Luego llamó a la puerta que conducía al mirador y dijo:

– La hemos aprendido sin tu aprobación.”³⁶⁷

Aparte de Ŷamīla, ‘Azza al-Maylā’ y Mutayyam, hay que pensar que habría más cantoras que, siendo esclavas o libertas, dispondrían de una residencia particular, debido a su nivel artístico o a la predilección que podía tenerles su dueño. No obstante, hay que comentar que la información no siempre es de tal transparencia que nos permita deducir con seguridad si lo que verbalmente aparece como “la casa de una cantora” sería de un uso exclusivo de ella o si sería la casa de su dueño y simplemente la gente la consideraba “suya” dentro de sus narraciones porque allí iba a visitarla y la identificaba con ella.

Concluyendo, se podría decir que en el *K. al-agānī* apenas hay información sobre las casas del escasísimo número de cantoras libertas.³⁶⁸ En cambio, sobre las casas donde vivían las esclavas cantoras, al igual que sobre el correspondiente nivel de vida que tendrían en ellas, la información es más abundante. De ella se puede deducir que su nivel de vida dependía, de manera directa, del nivel económico y social de su dueño, mientras que, en el caso de las mujeres nobles, como Jadīya bint al-Ma’mūn y ‘Ulayya bint al-Mahdī, su calidad de vida en términos materiales es obvio que estaría siempre garantizada.

Asimismo, habría que señalar que la libertad de actuación de todas las cantoras –esclavas, libres o libertas– parece que dependía de una serie de circunstancias relacionadas, la mayoría de las veces, con los hombres que las rodeaban, fueran sus dueños, esposos, amantes, hermanos o padres. Dichas circunstancias parece que dependían de los sentimientos particulares de esos hombres, de los mecanismos de los

³⁶⁷ *K. al-agānī*, t. X, p. 112. Además, en otro *jabar* se cuenta que al-Mu‘tašim, cuando vivía en su palacio de Ŷawsaq, en Samarra, le había asignado a Mutayyam una casa al lado de su palacio para uso propio, la que se conocía por el nombre de “La Damascena”. Cf. *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

³⁶⁸ Entre ellas, el caso de Ŷamīla constituiría una gran excepción.

cuales dispondrían para vigilarlas y de su voluntad a la hora de conceder libertades o imponer cualquier tipo de prohibición.

3.1.2. *Dónde tenían lugar las escenas de música*

En el *K. al-agānī* escasean las noticias sobre los lugares donde actuaban las cantoras en la *yāhiliyya* y en los primeros años de la época islámica. Según lo referido por los estudiosos de la música árabe o del tema de las *qiyān* preislámicas, la música de las cantoras en dicha época se escuchaba en las tabernas y posadas de los ambientes populares, mientras que la aristocracia –tuviera las características que tuviera en aquel entonces– disfrutaba de la actuación de sus esclavas cantoras en reuniones privadas en sus casas.³⁶⁹

Asimismo, en este punto resulta imprescindible recordar que las cantoras actuaban en varios acontecimientos de la vida social, como podían ser las bodas, las fiestas de circuncisión y los funerales, hecho que les conferiría un carácter ambulante, puesto que tendrían que desplazarse a los sitios donde se celebraban dichos eventos. Como es lógico, ese carácter ambulante estaría también asociado tanto a su función mágico-religiosa –que implicaba su presencia en rituales cuya finalidad era provocar la lluvia– como a su función de acompañantes de los guerreros de las tribus árabes en sus expediciones militares, puesto que esos acontecimientos las obligarían a moverse por los paisajes desérticos de la Península Arábiga.³⁷⁰

Por último, no se podría dejar de mencionar la presencia de las *qiyān* en las famosas ferias preislámicas. Estas últimas tenían un interés comercial y a la vez artístico. En ellas se congregaban artistas de toda la península que competían entre sí, cada uno con sus creaciones, fueran poéticas o musicales. La feria de más renombre era la de ‘Ukāz³⁷¹, que se celebraba en una localidad del Ḥiḡāz próxima a la ciudad de Meca. En el *K. al-agānī*, la única noticia en la que se habla explícitamente de la presencia de las

³⁶⁹ V. más en pp. 68-69.

³⁷⁰ Sobre el carácter social, religioso y militar de los cantos de las *qiyān* en la *yāhiliyya*, v. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān* ..., pp. 132-157. Al-Asad destaca, principalmente, cuatro tipos de canto: el religioso, el militar, el fúnebre y el desarrollado en las reuniones sociales.

³⁷¹ V. más en: Irfan Shahīd. “‘Ukāz”. En *EP*, t. X, p. 789.

qiyān en las ferias está relacionada con la feria de Badr.³⁷² En los *ajbār* que atañen a la famosa feria de ‘Ukāz sólo contamos con la presencia de la poetisa elegíaca al-Jansā’.³⁷³

En cuanto a las referencias a la primera época del islam, deberíamos citar el único *jabar* de la obra en el cual el Profeta Muḥammad aparece en la misma narración con una esclava cantora:

“Un día pasó el Profeta –¡Dios le bendiga y salve!– por el “Fāri” para ver a Ḥassān b. Tābit y lo encontró acompañado de sus amigos (*aṣḥāb*) y su *yāriya* Sīrīn, que estaba cantándole con su *mizhar*.”³⁷⁴

La historia termina allí y el lector se queda suspendido ante la duda de si el Profeta del islam llegó a compartir con el poeta la compañía de sus amigos y la música de Sīrīn. Sin embargo, lo relevante de este *jabar* reside en otro punto: en la información que esconde el nombre “Fāri”, que no es más que el nombre del castillo (*ḥiṣn*) que Ḥassān b. Tābit –poeta y amigo del Profeta Muḥammad– tenía en Medina.³⁷⁵ Los castillos de los miembros destacados de la sociedad preislámica y protoislámica se podrían considerar como los precursores de los palacios de la época califal. Esa consideración nos permitiría, de alguna manera, situar en el tiempo y en el espacio el origen de los ambientes refinados en los cuales triunfaron las cantoras en las épocas posteriores.

En lo que a la época califal se refiere, convendría repetir que en el *K. al-agānī* el peso recae sobre las noticias provenientes de los momentos de esplendor de la música árabe de las épocas omeya y abasí. La mayoría de las escenas de música que encontramos en esas noticias tienen lugar en las casas de los *muqayyinūn* –los comerciantes de *qiyān*– y en los ambientes palaciegos, lugares en los que, como ya ha sido señalado antes, también residían las cantoras.

³⁷² V. traducción del *jabar* correspondiente en p. 106.

³⁷³ Cf. *K. al-agānī*, t. IV, pp. 151-152; t. IX, p. 251. Sobre la poetisa al-Jansā’, véase: *Khansā’: Moi, poète et femme d’Arabie*. Pref., André Miquel. Trad. y notas, Anissa Boumediène. París: Sinbad, 1987.

³⁷⁴ *K. al-agānī*, t. XII, p. 45. Para la frase que acompaña el nombre del Profeta (*ṣallā Allāhu ‘alay-hi wa-sallama*), se ha utilizado la traducción que propone Cortés. Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 637, raíz “صلو”.

³⁷⁵ Esta información la dan los editores de la obra en una nota a pie de página. Cf. *K. al-agānī*, t. XII, p. 45, nota 1.

Es interesante observar que en aquellos *ajbār* que tratan de los eventos musicales en las casas de los comerciantes de cantoras no se suelen dar detalles sobre el evento en sí ni hay escenas en las cuales destaque el culto al arte musical y las emociones que éste produce en los oyentes, como es tan habitual en la obra. Las casas de los *muqayyinūn*, aunque constituyen uno de los focos más importantes en referencia al desarrollo de la música, nunca son valoradas como tales por los narradores de las noticias, hecho que no resulta sorprendente si se toma en cuenta la mala reputación que, por lo general, tenían esos ambientes.

Una muestra sumamente significativa sobre ello constituye la totalidad del contenido de la obra *Risālat al-qiyān* (*Epístola de las esclavas cantoras*) de al-Āḥiḥ. La finalidad de esta epístola ficticia es la defensa de los comerciantes de esclavas cantoras ante las acusaciones de sus coetáneos sobre la vida disoluta que tenía lugar en sus casas y sobre la ilegalidad del comercio de esclavas musulmanas. Dicha finalidad tendría que entenderse como un elemento que se inserta dentro de la ficción, puesto que al-Āḥiḥ adjudica el papel de los que escriben y remiten la epístola a los mismos *muqayyinūn*, poniendo en boca de ellos la siguiente afirmación:

“En esta epístola hemos depositado unos argumentos contra aquellos que nos reprochan el tener esclavas cantoras (*qiyān*) en nuestra posesión, que nos acusan de que nos dedicamos a beber junto a nuestros amigos (*sabba-nā bi-munādamat al-ijwān*) y que nos disputan el poder hacer alarde de nuestra prosperidad y hablar de ella.”³⁷⁶

Las casas de los *muqayyinūn*, más que como lugares donde florecía el arte musical, eran vistas como meros antros de diversión frecuentados por “aquellos que gustaban de la música y el vino”, como se postula en un *jabar* dedicado al famoso *muqayyin* Ibn Rāmīn.³⁷⁷ A esos dos elementos debería sumarse la cuestión del galanteo, que estaba siempre presente en los eventos musicales. Además, en referencia a las casas de los *muqayyinūn*, tenemos indicios de que éstos prostituían a sus *qiyān*, hecho que los remitentes ficticios de la epístola de al-Āḥiḥ niegan rotundamente, dándonos, con su negación, pistas adicionales sobre el asunto.³⁷⁸

³⁷⁶ Al-Āḥiḥ. *Rasā'il* ..., t. I, p. 112; Al-Āḥiḥ. *The Epistle* ..., p. 14; Charles Pellat. “Les esclaves-chanteuses ...”, p. 123.

³⁷⁷ *K. al-agānī*, t. XI, p. 245. V. traducción de este *jabar* en p. 363.

³⁷⁸ V. más sobre la prostitución en pp. 310-313.

No muy lejos de las casas de los *muqayyinūn* actuaban las cantoras que pertenecían a los ambientes refinados. En estos últimos deberíamos incluir las casas de los grandes músicos y poetas pues en ellas encontramos el mismo tipo de ambiente y los mismos personajes que encontramos en los palacios califales. No son raras las noticias en las cuales los mismos califas abandonan por unas horas su palacio para ir a las casas de los músicos a escuchar a sus cantoras, costumbre que tenía, por ejemplo, Hārūn al-Rašīd.

En una noticia del *K. al-agānī* sobre este califa se cuenta que se despertó una noche de su sueño con un fortísimo deseo de ir a casa de Ibrāhīm al-Mawšīlī a escuchar música. Pidió, entonces, que le trajeran un burro y salió montado en él camino de la casa del célebre músico. Según se cuenta en la noticia en cuestión, aquella noche estuvo acompañado por cuatrocientos sirvientes, más aquellos que se encargaban de su seguridad, cifra que seguramente se debe a la intención de algún narrador de *ajbār* de acrecentar la leyenda del califa. Cuando al-Rašīd llegó a casa de Ibrāhīm al-Mawšīlī, la escena de música tuvo lugar en un *īwān*³⁷⁹ de ésta, lo que se podría interpretar como un indicio sobre lo grandiosas que podrían ser las casas de los músicos, puesto que este elemento arquitectónico era más propio de los palacios y edificios públicos caracterizados por una cierta suntuosidad.³⁸⁰

En todo caso, el interés de esta noticia reside en el hecho de que confirma que las casas de los músicos formaban parte del gran conjunto de los ambientes refinados. Las narraciones relacionadas con estos últimos, a diferencia de lo que ocurre con las casas de los *muqayyinūn*, suelen incluir alguno que otro detalle sobre los sitios concretos donde tenían lugar las escenas de música, los cuales eran de una diversidad sorprendente. Entre todos ellos, cabe destacar la noción del “*maʿyīs*”, en este caso en su acepción de “salón destinado a la celebración de eventos” y no en el sentido de “evento musical y/o literario”.³⁸¹

³⁷⁹ Este término arquitectónico de origen persa tiene varios significados. Entre ellos, el más utilizado en la arquitectura islámica parece ser el que corresponde a un espacio abovedado de tres lados cerrados y un lado completamente abierto hacia otro espacio al aire libre. V. más en: O. Grabar. “*Īwān*”. En *EI*², t. IV, pp. 287-289.

³⁸⁰ *K. al-agānī*, t. V, pp. 142-143. V. más sobre este *jabar* en pp. 175-176.

³⁸¹ Sobre el evento musical, v. capítulo correspondiente en pp. 150-181.

En el *K. al-agānī* encontramos varios ejemplos de este uso. En un *jabar* sobre Ishāq al-Mawṣilī se cuenta que, un día que fue invitado por el califa al-Ma'mūn a una velada de música, había en el salón (*maʿlīs*) de éste veinte *yāwārī* que tocaban el laúd.³⁸² Asimismo, en otra noticia interesante se relata que el poeta ciego Baššār b. Burd³⁸³, gran aficionado a las esclavas cantoras y al vino, tenía en su casa dos salones distintos (*maʿlīsān*), uno de los cuales utilizaba a mediodía y otro por la noche.³⁸⁴

En ocasiones, los *ajbār* nos ofrecen información sobre varios detalles que se utilizaban para amenizar la atmósfera de esos salones:

“Era Muṣ‘ab [b. al-Zubayr]³⁸⁵ uno de aquellos hombres que estaban maravillados con ‘Ā’iṣa bint Ṭalḥa³⁸⁶, y es que no había en su época mujer que se le igualara en bondad, dulzura, belleza, placidez, fortaleza y castidad. Un día invitó ella a su casa a unas mujeres de los Qurayš a las que, a su llegada, condujo a un salón (*maʿlīs*) donde habían colocado plantas aromáticas³⁸⁷, fruta, perfumes e incienso. Allí las vistió a todas con una vestidura honorífica completa (*jil‘a tāmma*), hecha de una tela de brocado, otra de seda y algunas más por el estilo. Al terminar, llamó a ‘Azza al-Maylā’ e hizo con ella lo propio, pero tratándola todavía mejor. Y luego le dijo a ‘Azza:
– Adelante, ‘Azza. Cántanos.
Y ella les cantó sobre un poema de Imru’ al-Qays.”³⁸⁸

Otro uso del término “*maʿlīs*” que sería interesante comentar en este contexto es el que corresponde al significado de “asiento”. En el siguiente *jabar* –que trata la casual visita del cantante Ibn Ŷāmi‘ al palacio del califa Hārūn al-Rašīd en Bagdad– se puede

³⁸² *K. al-agānī*, t. V, p. 183.

³⁸³ Poeta de Basora que vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Fue famoso por sus panegíricos pero también destacó por sus poemas satíricos y elegías. V. más en: R. Blachère. “Bašshār b. Burd”. En *EP*², t. I, pp. 1080-1082; *K. al-agānī*, t. III, pp. 94-175.

³⁸⁴ *K. al-agānī*, t. III, p. 117.

³⁸⁵ Hijo de al-Zubayr b. al-‘Awwām, compañero del Profeta Muḥammad. En el plano político era conocido por las expediciones militares que realizó en calidad de militar y gobernador de Iraq; y en el plano personal, por haber podido incluir en su harén a dos de las mujeres nobles más ilustres de su época: ‘Ā’iṣa bint Ṭalḥa y Sukayna bint al-Ḥusayn b. ‘Alī. V. más en: H. Lammens - [Ch. Pellat]. “Muṣ‘ab b. al-Zubayr”. En *EP*², t. VII, pp. 649-650.

³⁸⁶ Hija de Ṭalḥa b. ‘Ubayd Allāh al-Taymī, compañero del Profeta Muḥammad. En las fuentes se describe como una mujer coqueta e independiente. Se casó con varios hombres, entre ellos Muṣ‘ab b. al-Zubayr. V. más en: Ch. Pellat. “‘Ā’iṣa bint Ṭalḥa”. En *EP*², t. I, p. 308.

³⁸⁷ En el original: “*rayḥān*”, término que puede significar tanto “albahaca” como “arrayán”, al igual que “planta aromática”. Mesa Fernández, al citar este *jabar*, ha optado por la acepción de “arrayán”, mientras que en el presente estudio, ante la duda, se ha considerado preferible utilizar el término genérico. Cf. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 61.

³⁸⁸ *K. al-agānī*, t. XI, pp. 126-127.

apreciar claramente ese uso, al igual que otros elementos de suma relevancia sobre los ambientes palaciegos. El *jabar* es narrado en primera persona por el propio Ibn ʿYāmi‘:

“Vino un enviado a buscarme y me condujo a uno de los palacios califales (*qaṣr min quṣūr al-jilāfa*). Fuimos pasando de una sala privada (*maqṣūra*) a otra hasta que me hizo entrar en la última de ellas al final de un pasillo (*dihlīz*). Allí me sirvieron comida y fue sobre una mesa llena de manjares de reyes. Comí hasta que me llené y después escuché a alguien corretear por el pasillo, mientras que una voz decía:

– ¿Dónde está el hombre?

– Aquí está, le contestaron.

– Dadle agua para que se lave, vestidura honorífica (*jil‘a*) y perfume, dijo [aquella voz]. Y así se hizo. Luego me subieron a una acémila y me condujeron a la residencia del califa (*dār al-jilāfa*), la cual reconocí por lo bien vigilada que estaba y lo grandiosa que era. Volví a cruzar unas cuantas salas privadas (*maqāṣīr*) hasta que llegué a una estancia de planta redonda (*dār qawrā‘*) donde había unos divanes (*asirra*³⁸⁹). El hombre me ordenó subir a uno de ellos y yo lo hice. Allí estaba también sentado otro hombre a cuya derecha había tres *yawārī* que llevaban en el regazo sus laúdes (*ft ḥuṣṣūri-hinna al-‘idān*), mientras que él llevaba uno también. El hombre me dio la bienvenida y entonces la gente que había a su alrededor se levantó de sus asientos (*maṣālis*). Tras ello, no tardó en salir un sirviente (*jādim*) desde detrás de la cortina (*sitr*) y le dijo al hombre:

– Canta.

Y él se puso a cantar una canción mía.”³⁹⁰

A continuación de esta escena, tienen lugar las intervenciones musicales de las esclavas cantoras, pero ya no se da más información sobre el salón en el que se encuentran junto a los invitados. La importancia de este *jabar* reside más bien en la impresión de grandeza que deja en el lector la descripción de esos laberintos misteriosos de las cortes califales. De toda ella, habría que destacar el uso de los términos “*qaṣr*”, “*maqṣūra*” y “*dār*”. El primero es obvio que hace siempre referencia a los palacios, mientras que el segundo se utiliza aquí en su acepción genérica de “espacio privado –o de acceso restringido–”. En cuanto a la palabra “*dār*”, su uso en este *jabar* es una

³⁸⁹ El término *sarīr* (en plural: *asirra*) designa a distintos tipos de muebles (sillones, tronos, divanes, etc.), por lo que no siempre es posible identificar los rasgos particulares de cada uno de los casos que aparecen en la obra. V. más en el excelente análisis del término que hay en el siguiente estudio: Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 180-181, 186-188. En dicha obra, la autora parafrasea en cuatro líneas esta escena con Ibn ʿYāmi‘ pero sin aportar conjetura alguna sobre la índole concreta de los “*asirra*” que aparecen en ella. De todas formas, el uso del verbo “subir” en este caso hace pensar que se trata de un estrado, pues la utilización de este verbo en este contexto es más bien excepcional en la obra, siendo el verbo de uso más común “*yālasa*” (sentarse).

³⁹⁰ *K. al-agānī*, t. VI, p. 219.

oportunidad para repetir la observación realizada anteriormente: parece que el término no siempre designa a una vivienda independiente sino que puede referirse a un grupo de estancias dentro de un mismo edificio o, incluso, a una gran sala.

En los tiempos de esplendor de la música árabe las salas donde tenían lugar las escenas de música eran de una sofisticación extraordinaria. Robert Hamilton dedica un capítulo de su monografía sobre la figura del califa omeya al-Walīd b. Yazīd a lo que él denomina “la anatomía de una sala de música”. Las anotaciones de Hamilton atañen al salón de eventos del gran conjunto palaciego de la época omeya que hoy en día se conoce como “Jirbat al-Maf̄yār” o “Qaṣr Hišām”.³⁹¹ Sin embargo, a pesar de que Hamilton se ocupe de ese caso concreto, la información que aporta puede resultar muy útil a la hora de arrojar luz sobre ciertos detalles técnicos que hay que suponer que aparecerían en muchos palacios.

De la minuciosa descripción de Hamilton, se podrían destacar los siguientes puntos: I. La decoración era de un carácter sumamente suntuoso, el que se percibía ya desde el pórtico que conducía a la entrada de la sala, un espacio repleto de relieves y esculturas de figuras humanas y representaciones fitomorfas y zoomorfas. En cuanto al interior de la sala, el suelo estaba cubierto de unos elaboradísimos mosaicos que daban la impresión de unas alfombras policromadas. II. Arquitectónicamente, la sala era de planta cuadrada, sobre la cual había dispuestos dieciséis pilares que formaban distintas naves que se cruzaban entre sí. La estructura del techo se basaba en una compleja combinación de ábsides y cúpulas. En el centro de la sala había un círculo marcado por un mosaico, lugar donde se colocaba el cantante. Encima de ese espacio cíclico había una cúpula que, en combinación con los demás elementos mencionados, garantizaba en ese punto la mejor acústica de la sala. III. Dentro de la misma sala, a lo largo de uno de

³⁹¹ Hamilton fue el arqueólogo que dirigió las excavaciones de “Jirbat al-Maf̄yār” (Ruinas del Maf̄yār – significando este último término “lugar donde brota o emerge algo”; en este caso, el agua) en la primera mitad del siglo XX. Este conjunto palaciego está situado en la localidad de Wādī al-Nuway‘ima, al norte de Jericó, y está asociado tanto al califa Hišām como a su sucesor al-Walīd b. Yazīd, mientras que la identidad de quien mandó construir esas edificaciones se desconoce. V. más en: E. Baer. “Khirbat al-Maf̄djar”. En *EI*², t. V, pp. 10-17. Respecto a los palacetes del desierto de los soberanos omeyas habría también que destacar el caso del “Qaṣayr ‘Amra”, en el este de Jordania, famoso por las representaciones pictóricas que decoran sus paredes. V. K. A. C. Creswell. “Architecture”. En *EI*², t. I, p. 612.

sus cuatro lados, había una piscina en la cual podían bañarse los invitados, lo que constituía uno de los placeres que se compartían en esas reuniones.³⁹²

Esta sala se podría decir que representa un paradigma prototípico del *maylis* de los palacios califales, pero las escenas de música no sólo tenían lugar en sitios como éste destinados específicamente a ese propósito. También era habitual disfrutar de la música en los lugares al aire libre como las terrazas y los jardines de los palacios o de las casas de la clase acomodada.³⁹³ En cuanto a las terrazas, el término que más se utiliza para designarlas es “*sath*”. Como ejemplo, véase este *jabar* narrado por Ibrāhīm b. al-Mahdī:

“Una noche de verano, iluminada por la luna, recibí un mensaje de Muḥammad b. Zubayda³⁹⁴ que decía: «Tío, la guerra entre Ṭāhir b. al-Ḥusayn³⁹⁵ y yo ha terminado. Ven a verme. Te he echado de menos». Así que fui a verlo y lo encontré en una terraza (*sath*) de Zubayda en compañía de Sulaymān b. Ŷa‘far³⁹⁶ (que llevaba una vestimenta de Rūḍabār y una larga capucha³⁹⁷) y de sus *ŷawārī*, entre las cuales estaba Ḍa‘f. Muḥammad le dijo, entonces:

– Cántame.

Y en ese momento me alegré de ser su tío, mientras ella se ponía a cantar.”³⁹⁸

Las escenas de música no siempre están llenas de placer. El fragmento que se acaba de citar, por ejemplo, proviene de un *jabar* en el cual el califa al-Amīn toma como mal presagio los versos que canta Ḍa‘f y la atmósfera se llena de tristeza. En la mayoría de las narraciones parece tener más peso la dimensión emocional de la escena que la descripción de los lugares. A esa dimensión correspondía también, curiosamente, la

³⁹² Robert Hamilton. *Walid and His Friends: An Umayyad Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 22-33.

³⁹³ Celia del Moral señala que la misma costumbre existía en al-Andalus, donde la abundancia de los jardines y la bondad del clima hacían que ésta proliferara. La autora menciona también las reuniones a modo de paseo en barca por los ríos, tema que en el presente estudio se abordará en las siguientes páginas. Cf. Celia del Moral. “Las sesiones literarias (*mayālis*) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega”. *MEAH*, 48 (1999), p. 263.

³⁹⁴ Se trata del califa al-Amīn.

³⁹⁵ Fundador de la línea de los Ṭāhiríes, gobernadores de Jurasán de la época abasí. En los enfrentamientos entre al-Amīn y al-Ma‘mūn luchó al lado de este último. V. más en: C. E. Bosworth. “Ṭāhir b. al-Ḥusayn”. En *EP*², t. X, p. 103.

³⁹⁶ Es posible que se trate de Sulaymān b. Ŷa‘far b. Abī Ŷa‘far al-Manṣūr, nieto del califa al-Manṣūr. V. Al-Ṭabarī. *The History ...*, t. X, p. 494.

³⁹⁷ En el original: *kisā’ rūḍabārī wa-qalansuwa ṭawīla*. El topónimo “Rūḍabār” proviene de la palabra persa “*rūḍhbār*” o “*rūdbār*”, que designa a cualquier distrito geográfico que se encuentra a lo largo de un río o que es atravesado por él. Como topónimo aparece en varios lugares de la Persia islámica y también en Bagdad. V. más en: C. E. Bosworth. “Rūḍhbār”. En *EP*², t. VIII, p. 586.

³⁹⁸ *K. al-agānī*, t. V, p. 99.

obsesión de los personajes poderosos por conocer los autores de las canciones, ora para castigarlos, ora para premiarlos:

“Una noche estaba Yazīd [b. ‘Abd al-Malik] en compañía de su *yāriya* Ḥabāba en una terraza (*sath*) y, cuando ella le cantó sobre un poema de al-Aḥwaṣ³⁹⁹, le preguntó:

– ¿De quién es este poema?

– Juro por vuestros ojos que no lo sé, le contestó ella.

Y a pesar de que había transcurrido ya una buena parte de la noche, Yazīd dispuso:

– Id a buscar a Ibn Šihāb al-Zuhrī⁴⁰⁰. Es posible que él sepa algo de esto.

Cuando sus enviados llegaron a casa de al-Zuhrī y llamaron a su puerta, éste salió atemorizado; y cuando finalmente fue a ver a Yazīd, éste le dijo:

– No tengas miedo. Sólo te hemos llamado por un buen motivo. Siéntate y dime: ¿Quién ha escrito este poema?

– Al-Aḥwaṣ b. Muḥammad, príncipe de los creyentes, le contestó.

– ¿Y cómo está él?, le preguntó Yazīd.

– Está todavía en la cárcel, en Dahlak⁴⁰¹.

– Estoy maravillado con ‘Umar [b. ‘Abd al-‘Azīz]. ¿Cómo puede seguir ignorándolo de esta manera?

Así que dio una orden para que lo liberaran y a al-Zuhrī le regaló cuatrocientos dinares. Éste salió directamente de aquella velada camino de su gente, los Anṣār, para contarles la buena noticia.”⁴⁰²

Volviendo al gusto de la nobleza por disfrutar de la música en sitios elegantes al aire libre, no podríamos dejar de subrayar la importancia de los jardines, donde las fragancias naturales, la riqueza de los colores y la vista del cielo ofrecían a artistas e invitados unas sensaciones que en los salones interiores de los palacios eran difíciles de experimentar, hecho que queda reflejado en el siguiente *jabar*⁴⁰³:

“Estuvimos un día en casa de Abū ‘Īsā b. al-Rašīd en compañía de Mujāriq, ‘Allūyah, ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī y Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar. Era primavera

³⁹⁹ Curiosamente, este *jabar* no incluye el poema en cuestión.

⁴⁰⁰ Jurista y transmisor de hadices de la época omeya. V. más en: M. Lecker. “Al-Zuhrī, Ibn Shihāb”. En *EI*², t. XI, pp. 565-566.

⁴⁰¹ El topónimo hace referencia a las islas Dahlak, en el Mar Rojo, y, con toda posibilidad a la denominada “Dahlak al-Kabīr”, puesto que en ella habían instalado cárceles tanto los Omeyas como los Abasíes. El encarcelamiento del poeta al-Aḥwaṣ allí fue uno de los más sonados de la época omeya. V. más en: S. H. Longrigg. “Dahlak islands”. En *EI*², t. II, pp. 90-91.

⁴⁰² *K. al-agānī*, t. IV, pp. 174-175.

⁴⁰³ El nombre de quien narra en primera persona este *jabar* es Muḥammad b. Ḥusayn. En la época había varios personajes con este mismo nombre, de manera que resulta imposible averiguar de cuál de todos se trata.

y nos sentamos a tomar una bebida matutina en un pabellón de madera (*tārima*⁴⁰⁴) que había en su jardín (*bustān*), que estaba repleto de rosas, jazmines y anémonas. El cielo estaba muy nublado y empezó a caer una llovizna fina. Cuando ya estábamos pletóricos de entusiasmo, disfrutando de lo mejor del día, vino la gobernanta (*qayyima*) de la casa de Abū ‘Īsà y dijo:

- Señor mío, ha venido ‘Asālīy.
- Que salga a vernos, que ninguno de los que estamos aquí se sentiría incómodo por ello.

Salió entonces una *yāriya* gallarda, hermosa, inteligente y educada. Llevaba en la mano un laúd (*‘ūd*). Nos saludó, y Abū ‘Īsà le dio una orden para que se sentara, y así lo hizo. Luego empezaron a cantar todos, uno por uno, hasta que llegó su turno. Por un momento creímos que no cantaría, temimos que por pudor hacia nosotros se echaría para atrás, pero ella cantó y su canto era hermoso, emocionante y técnicamente perfecto (*ḥasan, muṭrib, mutqan*).⁴⁰⁵

Un mundo paralelo a los ambientes palaciegos constituían las casas de las cantoras distinguidas. Respecto a la celebración de eventos musicales en éstas, habría que recordar que el caso más notorio es la casa de la legendaria Ŷamīla, en la cual la cantora mantenía un “*maḡlis*” –en el sentido de salón literario y musical– al estilo de las casas de los nobles, donde no sólo se daban conciertos sino también clases de música. En el *jabar* que sigue, narrado por el cantante Ma‘bad, se puede apreciar cómo ella llegó a convertir su casa en una institución, hasta el punto de que nunca salía de ella para actuar en otros lugares:

“Iba un día a visitar a Ŷamīla teniendo la impresión de que la vería antes de que llegaran los demás invitados, pero, cuando llegué, vi que su salón (*maḡlis*) estaba ya abarrotado. Le pregunté si podía enseñarme algo y ella me contestó:

- Los demás han llegado antes y no es correcto que tú te adelantes.
- ¿Y cuándo terminarías con los que han llegado antes que yo?, le pregunté.
- Se hará lo que es justo para ti y para ellos.

Mientras nosotros estábamos hablando, llegó ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far –y esa fue la primera y la última vez que lo vi, siendo yo todavía un jovenzuelo apuesto–. Ŷamīla se alegró muchísimo y se puso de pie, y lo mismo hicieron todos los invitados. Luego se acercó a él y le besó los pies y las manos. Él se sentó en un lugar elevado del salón (*maḡlis*), delante de toda la gente, y sus amigos se acomodaron a su alrededor. Ŷamīla hizo un gesto a los invitados para que se marcharan, de manera que ellos fueron abandonando la

⁴⁰⁴ Según el diccionario de Kazimirski, este término significa “casa o pabellón de madera”. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 79, raíz “طرم”.

⁴⁰⁵ K. *al-agānī*, t. XIX, p. 172.

casa, mientras que a mí me hizo un guiño aparte para que me quedara y así fue cómo yo permanecí allí. Luego ella exclamó:

- Señor mío, señor de mi familia y de mis amos, ¿qué es lo que os trae a casa de vuestra esclava (*ama*)?”
- *Ŷamīla*, me han dicho que has jurado no cantarle a nadie fuera de tu casa (*manzil*), y yo quería escucharte, a pesar de que el camino hasta aquí sea tan largo, le contestó.
- Pero a vuestra casa sí que iría, perjurando, le dijo ella.
- No te preocupes por ello. Sólo dime: me han dicho que cantas dos versos de *Imru’ al-Qays* a los que has puesto tú la música: esos con los que Dios salvó a unos musulmanes de la muerte⁴⁰⁶, dijo.
- Sí, señor mío, le contestó.

Y se puso a cantar con su *laúd* (*ūd*), y esa manera de cantar no se la había escuchado yo antes ni se la volví a escuchar jamás hasta que murió.⁴⁰⁷

Lejos de los salones y los lugares al aire libre de las casas de los personajes distinguidos, otro lugar destacado donde los artistas deleitaban a la clase alta con su música eran los barcos. Éstos constituyen un tópico considerable en la literatura árabe medieval, hecho que refleja la importancia que este elemento tenía en la vida real, tanto en términos simbólicos como en términos prácticos. En el plano simbólico parece que el barco cobró tal relevancia por estar asociado al elemento acuático, tan venerado por la cultura árabe, nacida en los desiertos de Arabia. En cuanto a su función práctica, el barco podía resultar útil como un medio de transporte pero también como un instrumento de guerra o un vehículo que facilitaba la actividad comercial. Además, en los barcos se desenvolvían diversas facetas de la vida social de la época, desde reuniones oficiales de miembros de la clase dirigente hasta eventos musicales.

La información que el *K. al-agānī* ofrece al respecto proviene de un contexto geográfico determinado: la zona de Mesopotamia. Los ríos Éufrates y Tigris serían, entonces, los lugares físicos por los cuales circulaban esos barcos. La cultura hedonista del mundo árabe medieval está más asociada a los ríos, arroyos, estanques y fuentes que a los paisajes marítimos, idea que ilustra magistralmente el estudio de Henri Pérès sobre la poesía andalusí. En él el autor dedica dos capítulos a esa cultura del agua, vigente

⁴⁰⁶ A través del *jabar* que aparece a continuación de éste, en el *K. al-agānī*, se resuelven las dudas sobre el hecho al que alude esta frase. Según explica ‘Abd Allāh b. *Ŷa‘far*, un grupo de musulmanes salió en una ocasión del Yemen al encuentro del Profeta. Durante su travesía por el desierto estuvieron a punto de morir de sed, hasta que un hombre les hizo saber a través del contenido de los versos en cuestión dónde estaba el oasis más próximo. Cf. *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 141-142.

⁴⁰⁷ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 141.

tanto en el Oriente como en el Occidente musulmán. A través de un recorrido poético, Pérès muestra que el placer de la abundancia del agua es experimentado siempre desde la cercanía con la tierra, mientras que el mar suele tener connotaciones negativas, puesto que “los poetas no describen el mar más que para señalar todos sus peligros”.⁴⁰⁸

Las escenas de música ambientadas en los barcos de los personajes ilustres que navegaban por el Tigris y el Éufrates por puro placer constituyen una de las imágenes más potentes que deja la lectura del *K. al-agānī*.⁴⁰⁹ En las narraciones donde consta la presencia de las cantoras, los términos referidos al tipo de embarcación que hospedaba los eventos musicales son dos, a saber: “*safīna*” y “*ḥarrāqa*”.⁴¹⁰ El primero de ellos es el término genérico que en lengua árabe designa a la noción de “embarcación” o “barco”. Un ejemplo de su uso en este contexto se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Un día viajaba en un barco (*safīna*) que navegaba por el Éufrates un jeque (*šayy*) acompañado de unos jóvenes (*šabāb*), los que, a su vez, estaban acompañados de una cantora (*muganniya*). Cuando ya llevaban un rato navegando, le dijeron al jeque:

- Nos está acompañando una *yāriya* nuestra que es cantora (*muganniya*) y queríamos escucharla cantar, pero por respeto a vos lo estamos dudando. Sólo lo haríamos si pudiéramos contar con vuestro permiso.
- Yo subiré a donde la sombra de la cubierta y vosotros haced lo que queráis, contestó él.

Y así lo hizo, mientras que la *yāriya* cogió el laúd (*‘ūd*) y se puso a cantar.”⁴¹¹

En cuanto al término “*ḥarrāqa*”, hay que decir que designa a un tipo de barco que, como revela su etimología, en sus orígenes fue un buque de guerra dotado de mecanismos de combate relacionados con el fuego.⁴¹² Sin embargo, con el paso del tiempo el término llegó a aplicarse también a otros tipos de barco de uso no militar que podrían deber su nombre al hecho de compartir ciertas características con el buque de

⁴⁰⁸ Henri Pérès. *Esplendor ...*, pp. 207-223.

⁴⁰⁹ A este respecto, es muy significativo el hecho de que un erudito de la talla de Jacques Berque decidiera dar a su antología de fragmentos traducidos de la obra el título *Musiques sur le fleuve (Músicas sobre el río)*. Cf. Jacques Berque. *Musiques ...*. Curiosamente, Berque no recoge muchos fragmentos con eventos de música celebrados en barcos. Los tres que cita se encuentran entre las pp. 170-177.

⁴¹⁰ Pérès recoge también distintos tipos de embarcaciones entre las cuales resulta interesante destacar, por motivos anecdóticos, la *yāriya* (nave rápida), debido a la coincidencia léxica con el término “*yāriya*” en el sentido de esclava. El término “*ḥarrāqa*” no aparece en el estudio de Pérès. Cf. Henri Pérès. *Op. cit.*, p. 222.

⁴¹¹ *K. al-agānī*, t. IX, pp. 216-217. V. otra versión de este *jabar* en: *K. al-agānī*, t. IV, pp. 291-292.

⁴¹² La palabra proviene del verbo “*ḥaraqa*”, quemar o incendiar, por lo que literalmente significaría “la que quema”, “la que incendia”.

guerra. Como indica Agius, estas variantes incluían ciertos tipos de cargueros y, también, un tipo de barco fluvial destinado tanto a la diversión como al transporte (*pleasure and ferry river boat*).⁴¹³ Esta última variante parece ser la que corresponde al tipo de *ajbār* que se tratan en el presente estudio, como, por ejemplo, el que aparece a continuación:

“Contó Šāriya que una noche con luna estuvo con Ibrāhīm b. al-Mahdī en un barco (*ḥarrāqa*) cantándole en medio del Tigris. [...] De repente, él la interrumpió y le tapó la boca diciéndole:

– Juro por Dios que eres mejor que al-Garīd⁴¹⁴: tu rostro y tu canto lo superan.”⁴¹⁵

Los *ajbār* relacionados con la música no suelen incluir detalles sobre las características de los barcos. En ellos la importancia del discurso recae fundamentalmente en las emociones de las personas que comparten las escenas de música más que en los detalles físicos del ambiente, hecho que se hace palpable en el siguiente *jabar* narrado por el cantante ‘Allūyah:

“Me dijo un día Ibrāhīm al-Mawṣilī:

– He hecho una canción que jamás me ha oído nadie cantar y quería darte a ti el beneficio de enseñártela y regalártela, algo que nunca he hecho ni siquiera con Ishāq: sólo lo haré contigo. Podrías, entonces, decir que es tuya y reclamar su autoría. Yo no me la he atribuido jamás, de manera que tú podrías ganar dinero con ella.

Así que me enseñó la canción [...]. Yo la aprendí, aceptándola como mía, pero la guardé en secreto durante los días de al-Rašīd para no causar ninguna sospecha. Lo mismo hice durante los días de al-Amīn, hasta que llegó a ocurrir lo siguiente: cuando al-Ma’mūn vino de Jurasán, tenía la costumbre de salir a pasear por la zona de la Šammāsiyya⁴¹⁶,

⁴¹³ V. más en las siguientes obras de Agius: Dionisius Albertus Agius. “Classifying Vessel-Types in Ibn Battūta’s *Rihla*”. *Ships and the Development of Maritime Technology in the Indian Ocean*. Eds., David Parkin y Ruth Barnes. Londres: RoutledgeCurzon, 2002, pp. 192-193; *Classic Ships of Islam: From Mesopotamia to the Indian Ocean*. Leiden: Brill, 2007, pp. 346, 407.

⁴¹⁴ Al-Garīd fue uno de los cantantes más importantes de la época omeya. Era considerado como uno de los cuatro mejores cantantes de la era islámica junto a Ibn Muḥriz, Ma‘bad y a su maestro Ibn Surayy. Destacó en su faceta de cantante de elegías. V. más en: H. G. Farmer. “Al-Gharīd”. En *EP*, t. II, p. 1011.

⁴¹⁵ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 8. Berque incluye en su antología dos versiones distintas de este *jabar*. La segunda entre ellas no aparece en la edición utilizada para el presente estudio. Cf. Jacques Berque. *Op. cit.*, p. 170.

⁴¹⁶ Localidad de Bagdad. En la época de la que aquí se trata, al-Šammāsiyya era conocida por la importancia de su observatorio astronómico. Cf. Régis Morelon. “General Survey of Arabic Astronomy”. En *Encyclopedia of the History of Arabic Science*. 3 ts. Londres: Routledge, 1996, t. I, p. 8.

por lo que un día yo decidí montarme en una barca (*zulāl* o *zallāl*⁴¹⁷) y seguirlo. Al ver el barco (*ḥarrāqa*) de ‘Alī b. Hišām⁴¹⁸, le dije al marinero:

– Arrímate al barco.

Al subir, después de pedir permiso (*ustu’dīna lī*), lo encontré bebiendo junto a sus *yāwārī*, a las que por aquel entonces no solían ocultar. En ese momento eran Mutayyam y Baḡl las que le hacían compañía. Me puse, entonces, a cantarle la canción, que le gustó y emocionó profundamente (*tariba*) haciéndole exclamar:

– ¿De quién es esta canción?

– La he compuesto yo y te la regalo. Jamás la ha escuchado nadie antes de ti, respondí. Se quedó, entonces, todavía más maravillado y emocionado, y le dijo a una de ellas:

– Apréndela de él.

Cuando terminé de enseñarle la canción a la *yāriya*, él se alegró y volvió a emocionarse y me dijo:

– No puedo pensar en otra recompensa, por este regalo que me has hecho, que la de regalarte este barco con todo lo que lleva dentro. Te entrego todo esto enseguida.

Tras ello, se trasladó él a otro barco y éste me fue entregado a mí con todo su equipamiento, instrumentos de navegación y demás cosas que llevaba dentro. Yo lo vendí por ciento cincuenta mil dírham y con ese dinero me compré mi finca de la *Šālihiyya*.⁴¹⁹

Las escenas de canto ofrecidas en los barcos constituyen una prueba más sobre el hecho de que el placer de la música podía albergarse en cualquier lugar. Otras noticias que podrían resultar interesantes al respecto son las que confirman que hasta los campamentos militares podían servir de escenario para las escenas de música. Una de ellas es narrada por Muḥammad b. Yaḥyà al-Wāṭiqī⁴²⁰:

⁴¹⁷ Este tipo de embarcación de tamaño pequeño aparece también varias veces en la obra, pero no presenta ningún interés particular para el presente estudio, puesto que, precisamente por su tamaño, no servía de escenario para los eventos de música. Siempre aparece en su función de medio de transporte de personas. Dozy y Kazimirski vocalizan “*zulāl*”, mientras que en la edición de Dār Šādir los editores vocalizan “*zallāl*”. Cf. Reinhart Dozy. *Supplément ...*, t. I, pp. 597-598, raíz “*زل*”; A. de Biberstein Kazimirski. *Dictionnaire ...*, t. I, p. 1003; *K. al-agānī*, t. XI, p. 234, nota 2.

⁴¹⁸ La narración resulta un poco confusa en este punto, pues el interés se traslada del califa al-Ma’mūn a ‘Alī b. Hišām, militar y dueño de esclavas cantoras de la época abasí. Para encontrarle un sentido a la referencia a al-Ma’mūn, sólo se podrían contemplar dos posibilidades: que ‘Allūyah estuviera al principio siguiéndole a al-Ma’mūn desde el mar hasta que se encontró con el barco de ‘Alī b. Hišām y perdió su interés por el califa; o que al-Ma’mūn estuviera navegando junto a ‘Alī b. Hišām en el barco de éste.

⁴¹⁹ *K. al-agānī*, t. XI, p. 234. En cuanto al topónimo “*Šālihiyya*”, en la época había varias localidades que se conocían por este nombre, siendo la más célebre entre ellas la situada en el norte de Damasco. V. más en: “*Šālihiyya*” (Ed.). En *EP*, t. VIII, pp. 989-990. Como ‘Allūyah era de origen medinés y vivió la mayor parte de su vida en Bagdad, es posible que aquí el nombre aluda a alguna localidad de esta ciudad.

⁴²⁰ Militar de la época abasí. Según las noticias recogidas por el historiador al-Ṭabarī, parece que estuvo vinculado a varios califas, desde al-Wāṭiq hasta al-Mu’tazz. V. Al-Ṭabarī. *The History ...*, t. XXXV, pp. 124-125.

“Me dijo una noche Muḥammad b. Ḥāmid⁴²¹:

– Quiero que desalojes tu campamento (*maḍrib*), y es que quiero visitarte y pasar la noche allí.

Yo lo hice; y él, efectivamente, se presentó en algún momento y, cuando ya estaba sentado, llegó también ‘Arīb.”⁴²²

Las incognitas que deja el final abrupto de este *jabar* sobre las actividades que compartía ‘Arīb con esos hombres, se resuelven a través de otra narración que nos hace saber que ella acompañó al califa al-Ma’mūn en ciertas expediciones militares contra Bizancio, a semejanza de lo que hacían las *qiyān* preislámicas con sus dueños. ‘Arīb se alojaba en el campamento (*maḍrib*) de al-Ma’mūn amenizando sus hazañas bélicas con música y deleites sexuales, a la vez que visitaba a escondidas el campamento de su amante Muḥammad b. Ḥāmid ofreciéndole los mismos placeres.⁴²³

Aparte de todo lo referido hasta este punto, habría también que recordar las escasas y, sin embargo, elocuentes noticias sobre esclavas que iban cantando por la calle al mismo tiempo que desempeñaban otras tareas domésticas como la de ir a la fuente a recoger agua con sus cántaros.⁴²⁴ Esa sería otra ocasión más para insistir en el hecho de que la música estuvo siempre sonando por los ambientes populares⁴²⁵, a pesar de la escasa visibilidad de éstos en las fuentes.

3.2. *Eventos en los que actuaban las cantoras*

Si hubiera que destacar un tipo de acontecimiento social en relación con la imagen de las cantoras, éste sería, sin duda alguna, el “*maylis*”, el evento musical y/o literario por excelencia de la época califal. No obstante, en el *K. al-agānī* encontramos más términos referidos a este tipo de eventos. En un *jabar* sobre la cantora Mutayyam,

⁴²¹ Este personaje es el hombre por quien la cantora ‘Arīb abandonó a su dueño al-Marākibī. Según el *K. al-agānī*, era uno de los *quwwād* de Jurasán y era también conocido como Ḥāmid al-Jāqānī o “al-Jašin” (El Rudo). Cf. *K. al-agānī*, t. XXI, p. 50. Sin embargo, en otros *ajbār* se relata que ese hombre por quien la cantora dejó a su dueño era un *qā'id* de Jurasán llamado Ḥātim b. ‘Adī.

⁴²² *K. al-agānī*, t. XXI, p. 56.

⁴²³ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 63-64.

⁴²⁴ V. *ajbār* relevantes en pp. 101-104, 106.

⁴²⁵ Entre los ambientes populares, el estudioso Fāyid al-‘Amrūsī destaca las calles, los antros de diversión, los mercados y las casas de los *muqayyinūn*. Estas últimas, a juicio de quien realiza el presente estudio, deberían considerarse como un ambiente aparte, situado entre lo puramente refinado y lo popular, puesto que, a pesar de su mala reputación, eran frecuentadas por individuos de las clases privilegiadas. Cf. Fāyid al-‘Amrūsī. *Al-ḡawārī* ..., p. 22.

por ejemplo, la que fue favorita de ‘Alī b. Hišām, se cuenta que ella “encabezaba los grupos de *ḡawārī* durante las reuniones (*ḡuma* ‘) que él celebraba”.⁴²⁶ Como es conocido que este militar de la época abasí era un aficionado a la música y celebraba numerosos *mayālis*, aquí es evidente que el término “*ḡuma*” (plural de “*ḡum ‘a*”, reunión⁴²⁷) hace referencia a esos mismos eventos.

Lo mismo ocurre con el término “*mahfil*”⁴²⁸, que encontramos en un *jabar* sobre la célebre Ŷamīla, en el que se relata que unos días después de volver de la peregrinación –acompañada de un gran séquito de cantantes, cantoras y poetas– decidió cantar para ellos en su casa, lo que dio lugar a la siguiente escena:

“Su canto gustó a todos. Tan bonito era, que hizo que la gente formara un gran alboroto, pues se dice que jamás habían escuchado a alguien cantar una canción mejor que como lo hizo ella ese día. Los ojos de ‘Umar se llenaron de lágrimas, que fueron derramándose sobre su ropa y su barba. Desde entonces, jamás se volvió a ver así a ‘Umar, en ninguna otra reunión (*mahfil*).”⁴²⁹

El segundo protagonista de este *jabar* es ‘Umar b. Abī Rabī‘a, el celeberrimo poeta de la época omeya, cuya presencia era también constante en los *mayālis* de los personajes distinguidos de la época. Al tomar, por lo tanto, en cuenta este detalle, junto al hecho de que en casa de Ŷamīla se celebraban *mayālis* absolutamente prototípicos, el término “*mahfil*” se podría considerar aquí como otro equivalente para designar a los *mayālis* o a ciertas reuniones de características similares.

Asimismo, sería interesante mencionar otro término que parece que, más que referirse a un tipo de evento, designa al hecho de la diversión en sí, la que constituía uno de los componentes fundamentales de los *mayālis*. Se trata del término “*qasf*”, que hace referencia a la diversión cuando ésta se experimenta con mucha intensidad y, por

⁴²⁶ K. *al-agānī*, t. VII, p. 222.

⁴²⁷ Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 184, raíz “جمع”; Reinhart Dozy. *Supplément ...*, t. I, p. 214. Aparte de las acepciones más conocidas del término –que son “reunión” y “día viernes”–, Dozy aporta el interesante detalle de que el término podía, en ocasiones, designar específicamente a las reuniones sociales en las cuales se conmemoraba la muerte de una persona, lo cual no está relacionado con los *mayālis* pero sí con las funciones de las cantoras en general, como se verá a continuación en este mismo apartado.

⁴²⁸ El término significa “reunión”, en general, así como “lugar de reunión”. Asimismo, también puede designar al grupo de personas que se reúne, no sólo al acto de reunirse. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 250, raíz “حفل”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. I, p. 305; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. II, p. 604.

⁴²⁹ K. *al-agānī*, t. VIII, p. 150.

extensión, a los eventos de esta índole⁴³⁰, hecho que, de alguna manera, se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Contó Kawṭara⁴³¹, el hermano de al-‘Aṭawī⁴³²: Estuvo un día mi hermano Abū ‘Abd al-Raḥmān bebiendo con sus amigos secretarios (*kuttāb*). Los estaba acompañando una *qayna* llamada Miṣbāḥ, que era una mujer bellísima y una cantora excelente. Y así siguieron con su fiesta (*qasf*) y su música (‘*azf*) hasta que se les acabó el vino (*nabīd*).”⁴³³

Las reuniones a las que se hace referencia en los *ajbār* que se acaban de citar forman parte del gran ambiente de los *maḡālis*, cuya esencia era el culto a la música y la poesía. Sin embargo, como ya ha sido señalado antes, la presencia de las cantoras consta también en otro tipo de celebraciones, en las cuales la música acompaña a los momentos de alegría o de tristeza de anfitriones e invitados, pero sin constituir una finalidad en sí. Este sería el caso de los banquetes celebrados por diversos motivos, entre los cuales destacan las bodas, la circuncisión y los funerales.⁴³⁴

En el *K. al-agānī*, los términos más utilizados al respecto son “*walīma*” y “*ma’duba*”. El primero de ellos está más asociado a las celebraciones nupciales y, sin embargo, como está indicado en los diccionarios de Kazimirski y Lane, también puede hacer referencia a banquetes celebrados por cualquier otro motivo, como, por ejemplo, después de una circuncisión o un entierro.⁴³⁵ En cuanto al término “*ma’duba*”, también se utiliza en todas estas ocasiones, sin que predominen en él unas connotaciones sobre otras.⁴³⁶

⁴³⁰ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 909, raíz “قصف”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 359. Resulta interesante mencionar que Kazimirski define el término como “danza que produce mucho ruido” (*danse bruyante*), acepción que, sin embargo, no parece encajar en este contexto. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 754.

⁴³¹ El nombre aparece así en el texto original (كوثرَة), en vez de la habitual forma del nombre masculino “Kawṭar”.

⁴³² Poeta y *kātib* de la época abasí. Su nombre completo era Muḥammad b. ‘Abd al-Raḥmān b. Abī ‘Aṭiyya pero se conocía por su *kunya*: Abū ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aṭawī. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 115-119.

⁴³³ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 117.

⁴³⁴ Sobre el papel de la música en este tipo de acontecimientos en al-Andalus, v. Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza ...*, pp. 43-45.

⁴³⁵ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1284, raíz “ولم”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1605; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VIII, p. 3060. Sobre las costumbres relacionadas con la “*walīma*” nupcial, v. W. Heffening. “Urs”. En *EP*, t. X, pp. 899-902, cap. I “Pre- and Early Islam”.

⁴³⁶ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 13, raíz “أدب”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 19; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. I, p. 35.

Por lo que respecta a ambos términos, resulta interesante comprobar que se pueden utilizar como sinónimos. Lo mismo ocurre con los verbos a los cuales están asociados, que son “*awlama*” y “*adaba*” y que significan “invitar a un banquete” o “celebrar un banquete”. Esta sinonimia se hace obvia en una noticia transmitida por dos fuentes distintas. En la primera versión se cuenta lo siguiente:

“Invitaron a Abū l-Ṭufayl ‘Āmir b. Wāṭila⁴³⁷ a un banquete (*ma’duba*) en el que una *qayna* cantó un lamento fúnebre que él había escrito por su hijo. [...] Y él se echó a llorar hasta que estuvo a punto de morir.”⁴³⁸

En cambio, en la segunda versión se dice que “invitaron a Abū l-Ṭufayl a un banquete (*walīma*)” donde una *qayna* cantó ese mismo lamento fúnebre y él empezó a llorar y a llamar a su hijo hasta que cayó muerto.⁴³⁹ Aquí, aparte del hecho de la sinonimia, se puede obtener información sobre el uso de ambas palabras en un contexto fúnebre, pues es de imaginar que un canto de estas características no se cantarían ni en una boda ni en un banquete de circuncisión.

En relación con la costumbre de la circuncisión, en el *K. al-agānī* encontramos una noticia insólita:

“Cuando Zayd b. Ṭābit⁴⁴⁰ circuncidó a su hija (*jatana Zayd b. Ṭābit binta-hu*), celebró un banquete (*awlama*⁴⁴¹) al que acudieron los *muhāyirūn*⁴⁴², los Anṣār y mucha gente de Medina. También estuvo presente Ḥassān b. Ṭābit, que por aquel entonces tenía ya la vista muy deteriorada y tampoco oía muy bien. Él, cuando recibía alguna invitación, preguntaba:

– ¿Es una boda (*’urs*) o un banquete de circuncisión (*’idār*)?

Al final asistió a aquella celebración y le ofrecieron una mesa en la que estaba él solo con su hijo ‘Abd al-Raḥmān, a quien estuvo todo el rato preguntando:

– ¿Esta es comida de comerse con una sola mano o con dos?

⁴³⁷ Uno de los compañeros del Profeta Muḥammad, el último en morir. Cf. Gerhard Böwering *et al.*, eds. *The Princeton Encyclopedia of Islamic Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2011, cap. “Companions of the Prophet”, p. 109.

⁴³⁸ *K. al-agānī*, t. XV, p. 106.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ Zayd b. Ṭābit al-Anṣārī fue otro compañero del Profeta Muḥammad. Su relevancia histórica reside en el papel que desempeñó en la recopilación y redacción de los textos coránicos. V. más en: M. Lecker. “Zayd b. Ṭābit”. En *EI*², t. XI, p. 476.

⁴⁴¹ Aquí resulta interesante el uso del verbo “*awlama*”, en vez del sustantivo “*walīma*”.

⁴⁴² Por una cuestión de precisión histórica, se ha optado por reproducir este término en su forma original, que hace referencia a los seguidores del Profeta Muḥammad que emigraron de Meca a Medina. V. más en: W. Montgomery. “Muhādjirūn”. En *EI*², t. VII, pp. 356-357.

Y estuvo comiendo sin cesar hasta que llegó el momento de la carne asada (*šiwā'*) y dijo:
– Esto se come con las dos manos.

Así que se dispuso, de nuevo, a comer con las manos hasta que se acabó la comida. Entonces le doblaron un cojín (*wisāda*)⁴⁴³ para que se sentara sobre él. Luego apareció [‘Azza] al-Maylā’, que por aquel entonces era una muchacha (*šābba*). Le colocaron en el regazo un *mizhar*⁴⁴⁴, y ella se puso a tocar y a cantar, empezando por unos versos de Ḥassān b. Tābit. [...] Ḥassān se emocionó profundamente (*tariba*) y se le humedecieron los ojos, mientras la estaba escuchando con toda su atención.”⁴⁴⁵

Si la información sobre la ablación de la hija de Zayd b. Tābit ha de creerse como válida y no hay ningún error textual implicado en ella, lo insólito de esta noticia no reside en el mismo hecho de la ablación de la niña –porque esta costumbre sabemos que existía en la Arabia preislámica– sino en el hecho de celebrar tal evento, puesto que la celebración atañía sólo a la circuncisión masculina.⁴⁴⁶ Asimismo, la noticia resulta también interesante desde el punto de vista terminológico, puesto que nos aporta otro término relacionado con los banquetes. Se trata de la palabra “*‘idār*”, que, que según el *Tāy al-‘Arūs*, designa al banquete de la circuncisión, puesto que el verbo “*a‘dara*” es sinónimo de “*‘jatana*” y, por ende, significa “circuncidar”. Según este mismo diccionario, “*‘idār*” es la circuncisión, mientras que el banquete relacionado con ésta se puede denominar “*‘idār*”, “*‘dār*”, “*‘adīra*” o “*‘adīr*”.⁴⁴⁷

La diversidad de los eventos sociales en los cuales participaban las cantoras se hace también evidente en una brevísima frase de la misma ‘Azza al-Maylā’. En el *jabar* en el cual aparece dicha frase se relata que Muṣ‘ab b. al-Zubayr, ‘Abd Allāh b. ‘Abd al-Raḥmān b. Abī Bakr y Sa‘īd b. al-‘Āṣ visitaron un día a la cantora y le confiaron que querían casarse: el primero con ‘Ā’iša bint Ṭalḥa, el segundo con ‘Ā’iša bint ‘Uṭmān y el tercero con Umm al-Qāsim bint Zakariyyā b. Ṭalḥa.⁴⁴⁸ Al recibir esta noticia, ‘Azza salió al encuentro de las tres jóvenes con la intención de examinar detenidamente su físico. A la primera que vio fue a ‘Ā’iša bint Ṭalḥa, a quien dirigió esta frase:

⁴⁴³ Mesa Fernández sostiene que el gesto de doblar la *wisāda* antes de sentarse aparece con frecuencia en la obra. V. más en: Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 158-159.

⁴⁴⁴ V. más bajo el epígrafe “Instrumentos”.

⁴⁴⁵ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 120.

⁴⁴⁶ V. “*‘Khafḍ*” (Ed.). En *EI*², t. IV, pp. 913-914; A. J. Wensinck. “*‘Khitān*”. En *EI*², t. V, pp. 20-22.

⁴⁴⁷ Cf. Al-Zabīdī. *Tāy al-‘arūs min yawāhir al-qāmūs*. 40 ts. Kuwait: Wizārat al-A‘lām y Maṭba‘at Ḥukūmat al-Kuwayt, 1965-2001, t. XII, p. 543, raíz “*‘عذر*”. Sobre el verbo “*a‘dara*”, se pueden consultar también: Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 723; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. V, p. 1985.

⁴⁴⁸ Estos jóvenes, mujeres y hombres, pertenecían a familias nobles de la primera época del islam.

“Estuvimos un día –no recuerdo si– en un banquete (*ma'duba*) o un funeral (*ma'tam*) de los Qurayš donde hablaban de la belleza y el carácter de las mujeres. Y cuando se habló de ti, no supe cómo describirte. ¿Podrías, pues, quitarte la ropa?”⁴⁴⁹

La joven se quitó la ropa y 'Azza consiguió su propósito, lo que también ocurrió con las otras dos jóvenes. Tras ello, volvió a encontrarse con sus pretendientes dándoles su visto bueno en relación con sus cualidades físicas. Aunque en este *jabar* la referencia a los eventos sociales no es más que una información falsa que 'Azza al-Maylā se inventa para llevar a cabo su empresa, no deja de ser una prueba más sobre la presencia habitual de las cantoras en dichos eventos.

En la mayoría de las noticias afines, el interés de la narración recae sobre las emociones que despertaban con su arte, hecho que no sólo ocurre con las referencias a los *mayālis* clásicos sino también con aquellas que atañen a los eventos de la primera época del islam. Otro ejemplo concerniente a dicha época constituye el siguiente *jabar*, narrado por Jāriya b. Zayd⁴⁵⁰:

“Nos invitaron nuestros hermanos los Banū Nabīṭ a un banquete (*ma'duba*) que dieron en el que había un par de *qiyān* que cantaron sobre un poema de Ḥassān [b. Ṭābit]. [...] Ḥassān se echó a llorar, y su hijo les hizo a ellas un gesto para que continuaran, de manera que Ḥassān siguió llorando. A mí me impresionó lo mismo que a él ver cómo aquellas dos podían hacer llorar tanto a su padre.”⁴⁵¹

Independientemente de la época, la presencia de las cantoras fue siempre uno de los componentes básicos de cualquier celebración. La lectura de las fuentes deja la impresión de que, entre ellas, las que pertenecían a la alta nobleza solían tener un espacio de actuación más limitado, mientras que las que pertenecían a los *muqayyinūn*, músicos, poetas y personajes pudientes de una categoría social no excesivamente elevada se movían por ambientes distintos, hecho que se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

⁴⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XI, pp. 123-124.

⁴⁵⁰ Hijo de Zayd b. Ṭābit al-Anṣārī, compañero del Profeta Muḥammad. V. nota 440.

⁴⁵¹ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 120.

“Estaba Ibrāhīm b. al-‘Abbās⁴⁵² enamorado de una *yāriya* llamada Sāmīr⁴⁵³, que pertenecía a alguno de los cantantes de Samarra y que había adquirido cierta fama. Ella frecuentaba mucho su casa hasta que un día la invitaron a un banquete (*walīma*) –que celebraba alguien de propio círculo– y dejó de visitarlo por unos días. Luego volvió acompañada de dos *yāwārī* más, que pertenecían a su ama (*mawlā*)⁴⁵⁴, y le dijo:
– Te he traído de regalo a estas dos compañeras mías para compensarte por mi ausencia.”⁴⁵⁵

Como se puede desprender de todo lo referido en este apartado, el estudio del *K. al-agānī* permite indagar sobre los distintos tipos de eventos sociales y artísticos en los que actuaban las cantoras. Entre ellos, los que más visibilidad tienen en la obra son, sin lugar a duda, los *mayālis*, hecho que revela la enorme importancia que tenían en la vida de la época, sobre todo a partir de la época omeya. Por este motivo, es preciso dedicarles especial atención, arrojando luz tanto a sus características particulares como al distinguido papel que las cantoras desempeñaban en ellos.

3.2.1. Los *mayālis*

El término “*maylis*” proviene de la raíz “*yalasa*”, cuyo significado principal es “sentarse”. Esta esencia semántica, al volcarse en el término “*maylis*”, dio diferentes significados, entre los cuales se podrían destacar los siguientes: “asiento”, “lugar donde se celebra una reunión”, “sala de estar”, “reunión”, “asamblea”, “consejo”, “comité” y “sesión”.⁴⁵⁶ Las acepciones del término que aparecen en el *K. al-agānī* en los *ajbār* relacionados con la música son las de “asiento”, “sala de reuniones o eventos” y “sesión” o “reunión”. Habiendo sido las dos primeras comentadas anteriormente, en este apartado nos limitaremos a analizar el término en su acepción de “reunión musical y/o literaria”.

En sus orígenes, en la época preislámica, el *maylis* fue una “asamblea o consejo de los miembros eminentes de la tribu”. Esa reunión de interés puramente político se ha

⁴⁵² Ibrāhīm b. al-‘Abbās b. Muḥammad b. Šūl fue poeta y *kātib* de varios califas de la época abasí. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. X, pp. 36-56.

⁴⁵³ Su identidad de cantora se comprueba a través de otros *ajbār* de la obra.

⁴⁵⁴ Esta referencia a la “*mawlā*” (مولاة) –que no al “*mawlā*” (مولى)– de Sāmīr aquí causa cierta extrañeza, puesto que al principio del *jabar* se decía que ella pertenecía a alguno de los cantantes (*ba‘d al-mugannīn*) de Samarra.

⁴⁵⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 40.

⁴⁵⁶ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, pp. 177-178, raíz “جلس”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, pp. 315-316; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. II, pp. 443-444.

visto continuada a lo largo de los siglos, de manera que hoy en día ciertas instituciones del mundo árabe siguen recibiendo esta denominación.⁴⁵⁷ En la primera época del islam, sobre todo a partir de la época omeya, el término llegó a aplicarse a las reuniones de interés social y artístico que tenían como componentes fundamentales la música, la poesía y las conversaciones de alto nivel sobre distintos temas.

En cuanto al origen del *maylis* en su dimensión de evento musical y literario, Celia del Moral conjetura una posible influencia del *symposion* griego en el mismo. La comparación que la autora realiza entre las características de ambos eventos demuestra que entre ellos existe un alto grado de similitud respecto a los siguientes elementos: el tipo de reunión, los participantes, el vino y el amor. Ambos eventos se celebraban en un contexto social e intelectual de alto nivel donde se compartían conversaciones, comida y vino dentro de una atmósfera propensa al galanteo. Los participantes principales eran, generalmente, individuos que se distinguían por su clase social o su nivel intelectual y que, tanto en los *mayālis* como en los *symposia*, eran atendidos por un amplio grupo de jóvenes sirvientes. Éstos últimos, a la vez que velaban por el bienestar de los invitados, representaban un objeto de deseo erótico para ellos. En los *mayālis* esta figura la encarnaban los jóvenes sirvientes denominados “*gilmān*”, y en los *symposia*, los efebos. La presencia femenina más importante en el primer caso sería la de las esclavas cantoras, y en el segundo, la de las hetairas griegas, que por su alto nivel intelectual y su condición de prostitutas eran las únicas mujeres de la antigüedad clásica que tenían acceso a esos eventos.⁴⁵⁸

Sea cual fuere el origen de los *mayālis* del mundo árabe medieval, el estudio de las fuentes indica que sus dos componentes fundamentales fueron la música y la poesía, a diferencia del *symposion* heleno donde el elemento predominante fue siempre la conversación filosófica. Sin embargo, a pesar del protagonismo de los dos elementos mencionados, habría que decir que la conversación ocupaba también un lugar destacado en los *mayālis*. Ésta podría compartir protagonismo con la música y la poesía o bien constituir una especie de acontecimiento en sí.

⁴⁵⁷ Cf. “*Madjilis*” (Ed.). En *EP*², t. V, pp. 1031-1033 (I. “In Social and Cultural Life”).

⁴⁵⁸ Cf. Celia del Moral. “Las sesiones literarias ...”. Sobre similitudes entre las *qiyān* y las hetairas griegas, v. Tsampika-Mika Paraskeva. “*Hetairas y Qiyān*: El arte de la seducción”. *MEAH*, 59 (2010), pp. 63-90.

Este hecho queda ilustrado en un *jabar* sobre la cantora Ŷamīla en el cual se relata que, cuando hizo la peregrinación, la gente de Meca le pidió que diera un *maȳlis* para ellos (*lammā qaḍat ḥaȳya-hā sa'ala-hā al-makkiyyūn an tay'al la-hum maȳlis*), a lo que la cantora contestó con una pregunta: “¿De canto o de conversación? (*Li-l-ginā' am li-l-ḥadīt?*)”. El público mecano afirmó que quería un *maȳlis* que reuniera ambas características (*la-humā yamī^{an}*), pero ella al final se negó a cantar (*abat an taȳlis li-l-ginā'*), por lo que su pregunta se quedó en una mera expresión irónica, puesto que ella había jurado no cantar nunca fuera de su casa.⁴⁵⁹

Este *jabar* no sólo resulta interesante por revelar que podía haber *maȳālis* dedicados exclusivamente a la conversación sino también por una cuestión terminológica, puesto que en él se puede apreciar que la noción de “celebrar un *maȳlis*” se expresaba tanto mediante el uso de este mismo sustantivo combinado con verbos como mediante el uso del verbo “*ȳalasa*”, que en este contexto aparece en numerosas ocasiones significando “dar, ofrecer o celebrar un *maȳlis*”.

El contenido de los *maȳālis* dedicados a la conversación, fueran éstos de interés literario o científico, se consideraba tan importante que en ocasiones se tomaban actas de las intervenciones de los *ȳulasā'*. Según el historiador al-Mas'ūdī, eso ocurría en los *maȳālis* del califa al-Mu'taṣim, donde la poesía desempeñaba un papel relevante.⁴⁶⁰ En el *K. al-agānī* hay una noticia interesante al respecto. Según ella, a Muḥammad b. Yasīr⁴⁶¹ se le reprochaba el ir a los *maȳālis* sin papel y tintero (*bi-gayr waraq wa-lā maḥbara*), lo que le impedía escribir lo que escuchaba.

Distinguir un *maȳlis* propiamente dicho de otros eventos sociales donde la gente disfrutaba de la música, la poesía, el vino, la comida y la presencia de las cantoras, no siempre resulta fácil. Generalmente, los estudiosos emplean el término cuando se refieren a los *maȳālis* prototípicos de los califas y personajes distinguidos de las épocas omeya y abasí. Sin embargo, a juicio de quien realiza el presente estudio, cualquier evento de estas características podía considerarse un “*maȳlis*”, aun en los casos en los que los anfitriones no pertenecían a las capas altas de la corte califal. De hecho, en el *K.*

⁴⁵⁹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 149.

⁴⁶⁰ Cf. “*Maḍjilis*”, p. 1032.

⁴⁶¹ Poeta de la época abasí, natural de Basora. V. más en: Charles Pellat. “Muḥammad b. Yasīr al-Riyāshī”. En *EP*, t. VII, pp. 414-415.

al-agānī el término aparece en noticias sobre eventos que tenían lugar en casas de personajes que pertenecían a lo que podría considerarse una baja nobleza o simplemente una clase adinerada sin una distinción social de otro tipo.

Fāyid al-‘Amrūsī confirma también esta visión al considerar que había dos tipos de *mayālis*, a saber: 1. Los que celebraban los califas y demás miembros de la nobleza. En ellos actuaban esclavas cantoras que pertenecían exclusivamente a ellos. 2. Los que se celebraban en los ambientes menos refinados, donde las cantoras eran profesionales que se movían entre varios de ellos con más libertad. Al-‘Amrūsī dedica un breve capítulo a los *mayālis* de los califas en el cual se limita a recoger ciertos *ajbār* de relevancia sobre el tema. El punto más interesante de dicho capítulo es su observación de que los *mayālis* de los califas eran un caldo de cultivo importante no sólo para la música y los placeres que la acompañaban sino también para el desarrollo de conversaciones de diversa temática a través de las cuales se transmitían los saberes musicales, históricos y literarios.⁴⁶²

El investigador ‘Abd al-Amīr ‘Alī Muhannā hace referencia a tres tipos de *mayālis* celebrados por los califas: 1. Los dedicados a la literatura, la poesía y la erudición. En ellos los califas congregaban a los hombres de letras de su época para satisfacer sus propias ansias de erudición a través de sus conversaciones con ellos. 2. Aquellos en los que se desarrollaban debates sobre temas científicos. 3. Los que constituían una reunión social que, en su mayor parte, estaba destinada al disfrute de la música y el vino. En este caso, la poesía estaría también presente, puesto que lo que se cantaba era una poesía de gran valor artístico.⁴⁶³

En cuanto al valor literario de los *mayālis* de los califas, el estudioso al-Ḥalībī va un paso más allá y señala la importancia de éstos no sólo en relación con la producción y transmisión de la literatura dentro del califato sino también respecto a la exportación de la misma a los territorios que lo rodeaban. Como en su estudio se ocupa de los *mayālis* de Hārūn al-Rašīd, su argumento a favor de ello es que los enviados de otras potencias de la época presenciaban, en ocasiones, algunos de los eventos de este califa, lo que hacía que la poesía árabe pudiera conocerse fuera de las fronteras del califato. Dentro de

⁴⁶² Cf. Fāyid al-‘Amrūsī. *Op. cit.*, pp. 22-25.

⁴⁶³ Cf. ‘Abd al-Amīr ‘Alī Muhannā. *Al-ṭarab wa-l-zarf wa-l-našīd fī mayālis Hārūn al-Rašīd*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990, pp. 60-74.

ese contexto, al-Ḥalībī hace especial mención al gusto de ciertos soberanos bizantinos por la poesía árabe.⁴⁶⁴

Fuad Matthew Caswell establece, a su vez, una distinción entre dos tipos de *maḡālis*: el *maḡlis* formal, celebrado en presencia de un patrón, y el *maḡlis* informal, que no contaba con esa presencia. En el primero estarían presentes los *nudamā'* (los compañeros de bebida) así como sirvientes y esclavos de varias clases, incluidas las *yawārī*. Según Caswell, “lo que distinguía el *maḡlis* privado o informal del formal no era sólo la falta de formalidad sino también un nivel más bajo en las restricciones concernientes a la bebida, al comportamiento erótico y al uso del lenguaje lascivo y descortés”. Asimismo, el autor subraya la importancia de la presencia de la *qayna* en los *maḡālis* aseverando que “cantaba poemas delante de los invitados, mientras que la mujer libre (*ḥurra*) lo hacía detrás de una cortina”.⁴⁶⁵

A pesar del valor indiscutible del estudio de Caswell en otros aspectos, este planteamiento parece un tanto desafortunado si se toman en cuenta los siguientes puntos:

I. Las fuentes indican que una de las características del *maḡlis* era la presencia de un anfitrión, fuera éste del nivel social o cultural que fuera, y fueran cuales fueran sus propósitos y su comportamiento. El *maḡlis* era un evento que tenía un carácter personal, imposible de existir sin que alguien se encargara de celebrarlo en su casa.

II. Compañeros de bebida y sirvientes había en cualquier casa donde el anfitrión podía permitirse el lujo de celebrar un *maḡlis*, fuera éste de la clase que fuera. Es obvio que el que dispondría de menos recursos, lo haría de una manera mucho más moderada que un califa, pero eso no significa que un *maḡlis* pudiera existir sin esos componentes fundamentales.

III. La informalidad en el trato, el lenguaje y los gestos, al igual que los excesos a la hora de beber y expresar las emociones que producía la música, podían ocurrir hasta en los *maḡālis* más refinados de los califas. Hay noticias en las cuales éstos aparecen en situación de absoluta embriaguez cometiendo auténticos actos de locura como es rasgarse las vestiduras, descubrir su miembro ante los invitados a modo de broma o tirarse a estanques de vino para rematar su estado de embriaguez.

⁴⁶⁴ Cf. Muḡammad b. Sa‘ūd b. ‘Abd al-‘Azīz al-Ḥalībī. *Al-ḡaraka al-adabiyya fī maḡālis Ḥārūn al-Rašīd*. 3 ts. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2008, t. I, pp. 477-478.

⁴⁶⁵ Cf. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 236-237.

IV. No nos consta que hubiera mujeres libres cantando detrás de las cortinas en los *mayālis*. El único caso de mujer libre que podía estar presente en los *mayālis* y podía colocarse detrás de la cortina para cantar, junto a sus *yawārī* o a las *yawārī* de su familia, sería el de ‘Ulayya bint al-Mahdī. En cambio, las esclavas cantoras, fueran llamadas “*qiyān*” o “*yawārī muganniyāt*”, sí aparecen en numerosas ocasiones en escenas donde cantan detrás de la cortina, pues esa costumbre era ampliamente difundida entre los ambientes cortesanos.⁴⁶⁶

En relación con todo lo mencionado hasta este punto, resulta interesante observar que los eventos musicales que tenían lugar en las casas de los *muqayyinūn* no se suelen denominar “*mayālis*” en las fuentes, por muy brillantes que pudieran ser desde el punto de vista artístico. Eso podría indicar que en la teoría el término tendía, a veces, a designar a eventos de carácter elitista, un atributo que los narradores de los *ajbār* se negaban a conferir a cualquier hecho relacionado con los *muqayyinūn*, debido a los fuertes prejuicios éticos que había contra ellos. También, se puede pensar que lo que impedía que los eventos de estos personajes se llamaran “*mayālis*” podría ser su carácter comercial. Los eventos de los comerciantes de cantoras eran siempre de índole lucrativa, mientras que los *mayālis* de los demás personajes, fueran de la clase que fueran, estaban, la mayoría de las veces, destinados a la diversión. Si hubiera una intención lucrativa, esa no la tenían los anfitriones sino los músicos y poetas que acudían a las casas de éstos con este ánimo.

La imagen de los *mayālis* que más ha trascendido en la memoria colectiva es la que corresponde a su lado más refinado, donde anfitriones e invitados acataban las normas del *zarf* más sublime, dejándose llevar por las exquisiteces de una conversación de alto nivel y una música que rozaba lo celestial. Sin embargo, los *mayālis* fueron mucho más que eso.

A los *mayālis* acudían los músicos y los poetas no sólo para exponer su arte por gusto o para disfrutar del privilegio de la compañía de los califas y demás personajes ilustres sino también para sacar de ellas un provecho material. La clase pudiente solía remunerar a sus músicos y cantoras por sus actuaciones, y a sus panegiristas por los

⁴⁶⁶ V. más sobre esta costumbre en pp. 168-174.

halagos poéticos hechos a su medida.⁴⁶⁷ El momento de la remuneración complacía a ambas partes: a los que la recibían, por motivos obvios; y a los que la ofrecían, porque así satisfacían sus ansias de generosidad o su deseo de hacer alarde de ella, puesto que ésta constituía un valor indiscutible entre los nobles.

Un dato interesante al respecto encontramos en el *Kitāb al-tāy fī ajlāq al-mulūk* (*El libro de la corona*), tratado sobre el saber estar de la realeza atribuido a al-Ŷāḥiẓ. En esta obra se establecen unas normas sobre la manera más apropiada de remunerar a los músicos, las que imponen una remuneración según su categoría: en el caso de que se trate de un músico de primera categoría, la obligación de ser generoso recae también sobre el remunerado, puesto que las normas dictan que éste debe repartir una parte del dinero que recibe entre dos músicos de una categoría más baja. Curiosamente, estas normas ignoran completamente el caso de los poetas y las cantoras.⁴⁶⁸

Los *mayālis* tenían un sentido lucrativo para los artistas y un sentido recreativo universal tanto para ellos como para sus anfitriones. Y en este punto habría que considerar el contraste entre los *mayālis* de los personajes de alto rango y los eventos musicales que tenían lugar en las casas de los *muqayyinūn*, que, como ya se ha comentado anteriormente, no suelen ser denominados “*mayālis*” en las fuentes, a pesar de compartir con éstos ciertos componentes artísticos. En los eventos de los comerciantes de esclavas cantoras ocurría lo contrario: el sentido lucrativo incumbía fundamentalmente a los anfitriones, que intentaban sacar el máximo beneficio de las actuaciones de las cantoras, la celebración de las cuales servía también para promocionar su venta o, incluso, según se insinúa en ciertas noticias, su prostitución. Por su parte, como es obvio, los invitados sí buscaban un sentido recreativo en esas reuniones, lo cual les suponía un cierto gasto en forma de dinero o regalos.

Lejos de las cuestiones materiales, muchas son las noticias que confirman que en los *mayālis* no todo era arte y distinción estética y social. Los personajes que participaban en ellos, fuera cual fuera su condición, en ocasiones se mostraban poco considerados respecto a su imagen social. El que un anfitrión, por ejemplo, se quedara dormido después de embriagarse parece que era algo bastante habitual:

⁴⁶⁷ Por lo que respecta específicamente a las cantoras, el tema de su remuneración está ampliamente comentado bajo el epígrafe “Pertenencias y remuneración de las cantoras”, en pp. 84-90.

⁴⁶⁸ Al-Ŷāḥiẓ (atribuido a). *Le livre ...*, p. 66.

“Había en Basora una *qayna* que pertenecía a alguno de los hijos de Sulaymān b. ‘Alī. Era *muḥsina* y se distinguía por su refinamiento (*ẓarf*). Baššār [b. Burd] era amigo y panegirista de su señor (*sayyid*). Un día que la *yāriya* cantaba, se presentó en el *maylis* de su dueño, lo que a éste le dio mucha alegría y le hizo beber hasta que se embriagó y se quedó dormido. Baššār se levantó para irse y ella le dijo:

– Abū Mu‘ād, quiero que conmemores este día que hemos pasado juntos en una *qašīda* –pero sin mencionar mi nombre ni el nombre de mi señor– y que luego se la mandes a él por escrito. Baššār se fue y, efectivamente, le escribió aquello a su dueño. [...] Éste, a su vez, le mandó dos mil dinares dándole una gran alegría.”⁴⁶⁹

Otro tópico que diluye la imagen edulcorada de los *mayālis* musicales son los enfados. Los anfitriones podían enfadarse por cualquier motivo: por envidia, celos, furia producida por unos versos cuyo contenido no era de su agrado o por un simple desacuerdo durante una conversación. Todo ello generaba unos contrastes muy fuertes: los artistas que acudían a un *maylis* podían salir de ellos habiendo experimentado la gloria más absoluta y ganado una auténtica fortuna, pero también habiendo recibido algún tipo de castigo.

Otro tópico constante en las narraciones es la actitud satírica de los participantes en las reuniones musicales. En muchos casos, esa actitud se manifestaba a través del género de la poesía satírica, el denominado “*hiyā*”⁴⁷⁰, y no sólo afectaba a personas ausentes sino también a algunos de los participantes, incluidas las cantoras. Lo satírico, aun cuando tenía como vehículo el arte de la poesía, podía, a veces, llegar a los límites de la más absoluta vulgaridad. Como ejemplo, véase el siguiente *jabar*, narrado por el poeta de Basora Abū Hiffān:

“Estábamos un día en un *maylis* y había una *qayna* cantándonos. El dueño de la casa estaba enamorado de ella pero ella se reía de él y hacía gestos a los demás bromeando y satirizándolo. A él le irritó esa conducta y por poco muere de hastío y angustia: ese día se le hizo insoportable. Mientras, ella siguió haciendo lo mismo hasta que se le cayó de la mano el plectro de su instrumento y se tuvo que agachar para cogerlo. Al hacerlo, ventoseó de manera que se enteraron todos los presentes. Ella sintió mucha vergüenza y se quedó sin saber qué decir, y luego se acercó a su amante (*‘ašīq*) y le dijo:

– ¿Qué te apetece que te cante?

– Canta: “¡Oh, ventosidad, qué peste que produces!”, le contestó él.

⁴⁶⁹ K. *al-agānī*, t. III, p. 114.

⁴⁷⁰ V. más sobre este género en: Ch. Pellat. “*Hidjā*”. En *EP*, t. III, pp. 352-355.

Ella se quedó avergonzada mientras que los demás se echaron a reír junto al dueño de la casa. Y exageraron tanto que ella se puso a llorar y se levantó de su asiento (*maylis*) diciendo:

– ¡Juro por Dios que sois gente vil! ¡Que Dios me maldiga por compartir vuestra compañía!

Luego se marchó enfadada. Y así fue –como Dios bien sabe– cómo se separaron ellos dos y cómo él pudo finalmente consolarse.⁴⁷¹

Noticias como ésta ponen de manifiesto lo que hemos ido señalando a lo largo de este apartado: los *mayālis* no siempre eran unas reuniones de carácter refinado. El hecho de asistir a un *maylis* no convertía a los participantes en unos seres etéreos que se desprendían automáticamente de sus debilidades humanas.

Si en estas últimas pudiéramos incluir las creencias supersticiosas, en este punto cabría citar una narración en la cual encontramos vestigios de ellas. Se trata de un *jabar* narrado por un *mawlà* de ʿAfar b. Sulaymān⁴⁷² llamado al-Qāsim b. al-Ḥasan:

“Estuvimos un día en un *maylis* en compañía de Muḥammad b. Yasīr y ʿAmr [b. Naṣr] al-Qiṣāfi.⁴⁷³ Estaba también allí una cantora (*muganniya*) de hermoso aspecto, mediana edad y buen entendimiento (*ṣahla*⁴⁷⁴). Cantaba muy bien y pasamos con ella un día muy agradable. Pero al-Qiṣāfi echaba el mal de ojo a todo lo que le gustaba, de manera que no pudimos irnos de aquel *maylis* hasta que se lo echó a ella. Así que ella se marchó teniendo fiebre y quejándose del mal de ojo.⁴⁷⁵

En el extraordinario mundo de los *mayālis* musicales predominaba el hedonismo concebido como un valor de la aristocracia, término que en este caso incluiría todos los personajes distinguidos, desde los altos cargos del califato hasta los intelectuales, artistas y hombres de letras. Esa ansia de devorar los placeres mundanos revistiéndolos con un aura etérea parece que constituía un ideal absoluto, en el sentido platónico de la palabra. Sin embargo, al igual que ocurre con todos los ideales concebidos por la humanidad,

⁴⁷¹ K. *al-agānī*, t. XXIII, pp. 126-127.

⁴⁷² Debe de tratarse del hijo de Sulaymān b. ʿAlī. V. nota 194.

⁴⁷³ Poetas menores de la época abasí.

⁴⁷⁴ Este adjetivo (*ṣahla*) es muy interesante, pues en realidad reúne dos características en una sola palabra: “mujer inteligente de mediana edad”. No tiene que confundirse con el adjetivo de la misma raíz “*ṣahlā*”, que significa “la que tiene los ojos de color azul oscuro”. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 600, raíz “شهل”; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. IV, p. 1613.

⁴⁷⁵ K. *al-agānī*, t. XIV, p. 21.

cuando éste se reflejaba en el mundo real, se veía afectado por los defectos de la condición humana.

De esta manera, en los *mayālis* musicales encontramos rasgos que van desde el erotismo más sutil hasta los gestos más rudos, desde la poesía más refinada hasta los versos más vulgares de contenido injurioso o escatológico, desde la generosidad más sublime hasta la iniquidad más absurda debida a los caprichos de un anfitrión. En esa atmósfera influían todos y cada uno de los personajes que constituían el núcleo humano de los *mayālis*, motivo por el cual resulta imprescindible abordar la particular composición de este último.

Personajes

Entre los personajes que están presentes en los *mayālis*, podríamos distinguir cuatro categorías, a saber: los anfitriones, los artistas, los invitados o compañeros de los *mayālis* (los denominados “*yūlasā*” o “*nudamā*”), y las esclavas y esclavos de servicio. Los anfitriones de los *mayālis* solían ser califas, músicos, poetas y otros personajes interesados por la cultura o, simplemente, por una diversión de calidad. A los mencionados se deben sumar ciertas cantoras distinguidas, aunque respecto a ellas habría que decir que, como eran esclavas en su mayoría, no era habitual que celebraran *mayālis* propios en calidad de anfitrionas.

Asimismo, resulta interesante observar que en el *K. al-agānī* no hay referencias a eventos celebrados por ‘Ulayya, la hija del califa al-Mahdī, hecho seguramente debido a su limitada libertad de actuación pues no son pocas las historias que revelan que vivió la mayor parte de su vida encerrada en las estancias femeninas y que al-Rašīd le hacía auténticas escenas de celos cuando sospechaba algún tipo de contacto no aprobado explícitamente por él.⁴⁷⁶ Las escenas de canto en las cuales aparece ‘Ulayya suelen ser de carácter privado o protagonizadas por sus hermanos Hārūn al-Rašīd e Ibrāhīm b. al-Mahdī.

Un dato en cuanto al secretismo que regía su vida es mencionado por Kamāl ‘Abd al-Razzāq al-‘Uyaylī en su monografía sobre esta princesa cantora. Según el autor, al-Rašīd tardó mucho en enterarse de que su hermana ‘Ulayya cantaba y tocaba música, de

⁴⁷⁶ Cf. *K. al-agānī*, t. X, pp. 143-145; t. XIX, p. 177; t. X, p. 130.

manera que, cuando la escuchó cantar por primera vez, ella tenía ya tal habilidad que le produjo una profunda emoción.⁴⁷⁷ Por todo ello se puede deducir que lo que mantenía a ‘Ulayya lejos de los *mayālis* era su cualidad de princesa, a diferencia de otras mujeres que se vieron favorecidas por esa misma condición, como es el caso de la famosa princesa andalusí Wallāda, de quien se dice que disponía de un salón literario donde celebraba *mayālis*.

Entre las demás cantoras, las que tenían la libertad de asumir el papel de anfitrionas eran fundamentalmente dos: ‘Azza al-Maylā’ y Ŷamīla. Habría que recordar que Ṭuways opinaba que no había *maylis* más noble que el de ‘Azza al-Maylā’. Según el testimonio de este cantante medinés, “cuando ella se sentaba entre el público, era como un pájaro sobre las cabezas de la gente que estaba presente en su *maylis*: cuando alguien hablaba o se movía, le picaba la cabeza”.⁴⁷⁸

Si los *mayālis* de ‘Azza al-Maylā’ merecían ser atendidos con el máximo respeto, los de Ŷamīla no eran para menos. Como ya ha sido comentado en varias ocasiones, los eventos musicales que tenían lugar en casa de esta cantora son legendarios. Sus características coinciden con las de los *mayālis* prototípicos, los mismos que podían celebrarse en los ambientes de la alta nobleza.

Como ejemplo de ello, puede servir el caso de un *maylis* que la cantora celebró en honor al aristócrata medinés Ibn Abī ‘Atīq y a los poetas ‘Umar b. Abī Rabī‘a y al-Aḥwaṣ, cuando ellos se presentaron en una ocasión en su casa. Según el *jabar* en cuestión, los tres hombres siguieron la costumbre establecida de pedir permiso para entrar y ella se lo dio.⁴⁷⁹ Cuando ya se sentaron y pasó un rato conversando con ellos, ‘Umar b. Abī Rabī‘a le dijo: “Me gustaría que te tuviéramos hoy a nuestra disposición y que compartieras tu *maylis* sólo con nosotros”. Ŷamīla se dispuso a satisfacer el deseo de sus amigos y no tardó en dar rienda suelta a una actuación magistral sobre la cual se relata:

“Lo que se escuchó dentro de la casa fue un terremoto y, dentro de aquella estancia, un estruendo. ‘Umar exclamó:

⁴⁷⁷ Cf. Kamāl ‘Abd al-Razzāq al-‘Uḡaylī. *‘Ulayya bint al-Mahdī: Ḥayātu-hā wa-ṣi‘ru-hā*. Beirut: Al-Dirāsa al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 1986, pp. 52-53.

⁴⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 119.

⁴⁷⁹ Recuérdese que esta costumbre se comenta ampliamente en las pp. 166-167.

- ¡Obra de Dios es la tuya, Ŷamīla! ¿Qué don se te ha dado a ti? ¡Tú eres el principio y el fin del canto!

Luego ella dejó de cantar y dedicaron un rato a la conversación (*ḥadīṭ*); y después volvió a coger el laúd (*‘ūd*) y cantó. [...] La gente se puso toda fuera de sí: aplaudían con las manos, daban golpes con los pies y se sacudían las cabezas diciendo:

- ¡Nosotros nos sacrificaríamos por ti ante cualquier mal, te protegeríamos ante cualquier desgracia! ¡Hermosa la música y bonitos los versos que has cantado!

Luego se sirvió el almuerzo (*gadā*) y la gente degustó varios tipos de comida, caliente y fría, al igual que fruta fresca y seca. A continuación, se ofrecieron varias clases de bebidas. Y entonces dijo ‘Umar:

- Yo no bebo.

Ibn Abī ‘Atīq dijo lo mismo, mientras que al-Aḥwaṣ afirmó:

- Yo sí bebo, que no sería bueno para Ŷamīla rechazar su bebida.
- Eso no es como tú lo piensas, dijo ‘Umar.
- A quien quiera llevarme en el alma y unir su espíritu con el mío, le estaremos agradecidos. Y a quien se niegue a hacerlo, lo perdonaremos. Aquí a nadie se le prohíbe satisfacer sus deseos ni conversar con nosotros, dijo Ŷamīla.
- Para nosotros no hay nada mejor que el servirte a ti, dijo Ibn Abī ‘Atīq.
- No seré yo más vil que vosotros. Haced lo que queráis, y yo os seguiré y obedeceré, dijo ‘Umar.

Al final bebió toda la gente y Ŷamīla cantó una canción sobre un poema de ‘Umar. [...] Éste, al escucharla, gritó tres veces “¡ay, ay!”⁴⁸⁰. Después cogió el cuello de su camisa (*ḡayb qamīṣi-hi*) y la rompió toda de arriba abajo hasta que ésta se convirtió en una túnica abierta (*qabā*). Luego volvió en sí y se arrepintió, por lo que se disculpó diciendo:

- He perdido el dominio sobre mí mismo.
- Nosotros también hemos perdido el sentido, igual que te ha pasado a ti, aunque no nos hayamos desgarrado la ropa.⁴⁸¹

La velada se dio por terminada con un intercambio de regalos entre ‘Umar y Ŷamīla, tras el cual los invitados abandonaron la casa de la cantora. La reunión que se acaba de citar, a pesar de su carácter privado, tiene algunos de los componentes más importantes del *maylis* clásico: el acto previo de pedir permiso para entrar en la casa donde se celebra la reunión, los invitados ilustres, la música y la conversación, las emociones fuertes producidas por el canto y la música, los manjares y néctares exquisitos –aun bajo la duda de si es lícito o no disfrutar de estos últimos–, y los valiosos regalos.

⁴⁸⁰ Esta frase aparece así en el original, de manera que se puede pensar que lo que se repitió tres veces fue esa doble exclamación. Al no ser así, se podría conjeturar que se trata de una errata del texto original y que la exclamación debería figurar como “¡ay, ay, ay!”.

⁴⁸¹ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 147-149.

Los ejemplos de ‘Azza al-Maylā’ y Ŷamīla constituyen un hecho más bien excepcional, puesto que la mayoría de las cantoras no solían asumir el papel de anfitrionas sino que actuaban dentro del segundo grupo de los que componían el núcleo humano de los *mayālis*: los artistas. Éstos eran fundamentalmente músicos, cantantes, poetas y cantoras que deleitaban con su música, su poesía y su conversación a anfitriones e invitados. Por lo que respecta a músicos y poetas, habría que aclarar que su caso es un tanto particular, puesto que, a diferencia de las cantoras, ellos participaban en los *mayālis* tanto en su calidad de artistas como en su calidad de “compañeros” del anfitrión.

Los anfitriones de los *mayālis* estaban rodeados de un círculo de hombres con los que compartían los placeres de esas reuniones. Éstos eran denominados “*ŷulasā*” (plural de “*ŷalīs*”) o “*nudamā*” (plural de “*nadīm*”) y solían ser hombres de una cierta categoría social. Desde el punto de vista literal, la palabra “*ŷulasā*” denota a aquellas personas que se sientan juntas o que comparten una sesión, lo que en el contexto de los *mayālis* viene a designar al grupo de hombres que los presencian (refiriéndose aquí la palabra “hombres” expresamente al género masculino y no al género humano). En cambio, la palabra “*nudamā*” se refiere a los hombres que comparten el acto de beber, a pesar de que, etimológicamente, el término proviene de una raíz que significa, fundamentalmente, “arrepentirse”.⁴⁸²

A pesar de esa diferencia semántica entre los dos términos, en el contexto de los *mayālis* se puede observar que los dos se utilizan como equivalentes, pues los *ŷulasā*’ y *nudamā*’ de los anfitriones ilustres de la época omeya y abasí solían ser los mismos hombres. Sin embargo, habría que decir que la palabra “*ŷulasā*” puede, en ocasiones, aludir a una condición más efímera: si bien un *ŷalīs* puede ser un compañero permanente de los *mayālis* de un hombre, también es aquel invitado ocasional que comparte con él una sesión concreta. En cambio, el término “*nudamā*” se refiere siempre a una condición más duradera, a un vínculo regido por la *munādama*, el acto de beber junto a alguien y, por extensión, la amistad que une a dos compañeros de bebida. Joseph Sadan define el término “*nadīm*” de la siguiente manera:

⁴⁸² V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1123, raíz “ندم”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 653; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1229.

“Compañero de bebida y, por extensión, amigo, cortesano (o confidente) de reyes o personas pudientes. Su función es entretenerles, comer y beber en su compañía, jugar al ajedrez con ellos, acompañarles en la caza y participar en sus pasatiempos y diversiones.”⁴⁸³

Las cualidades del *yālīs* habitual y del *nadīm* se identifican. Éstas son, básicamente: el saber estar, el ser un hombre de *adab* y el saber compartir complicidad y respeto mutuo con el anfitrión. Esta última cualidad se refleja en una frase del califa al-Amīn, en un *jabar* en el que se relata que una de sus esclavas cantoras, que destacaba por su belleza y sus destrezas artísticas, empezó en cierto momento a mostrarse altiva y a hacerle la vida difícil. Ante tal percance, él pensó que la solución sería humillarla en público durante alguno de sus *mayālis*. Para ello pidió la ayuda del poeta Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk, que formaba parte de su grupo de *yūlasā’*. El plan que había urdido al-Amīn consistía en que la *yāriya* cantaría junto a una compañera suya, menos brillante que ella, y la intervención del poeta se limitaría simplemente a mostrar indiferencia ante la actuación de ella y profunda emoción (*ṭarab*) ante la de su compañera. Al-Amīn, cuando se dirige al poeta, introduce su plan con estas palabras:

“Ḥusayn, un *yālīs* es para un hombre su compañero, su confidente y un lugar donde guardar sus secretos y sentirse seguro”.⁴⁸⁴

Al final el plan no prosperó, pues Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk se emocionó de tal manera al escuchar a la cantora que le fue imposible cumplir con lo que le había prometido al califa. Sin embargo, este *jabar* no deja de ser un ejemplo magnífico de la cercanía que se podía compartir entre la máxima autoridad del califato y los artistas.

Sobre las cualidades de los *nudamā’* aparecieron varios tratados en la época⁴⁸⁵, uno de los cuales fue escrito por Maḥmūd b. Ḥusayn Kušāyīm⁴⁸⁶. Kušāyīm tituló su tratado *Kitāb adab al-nudamā’ wa-laṭā’if al-zurafā’* (*El libro del saber estar de los compañeros de bebida y de las sutilezas de los hombres refinados*) y en él escribió sobre

⁴⁸³ Cf. J. Sadan. “Nadīm”. En *EP*, t. VII, p. 849.

⁴⁸⁴ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 158-159.

⁴⁸⁵ V. más en: J. Sadan. *Op. cit.*; “Maḍjlis”, pp. 1031-1033.

⁴⁸⁶ Hombre de letras que sirvió a los Hamdaníes como poeta, astrólogo, secretario y jefe cocinero, primero en Mosul y luego en Alepo, en la corte de Sayf al-Dawla. V. más en: Ch. Pellat. “Kushādjim, Maḥmūd b. al-Ḥusayn”. En *EP*, t. V, p. 525.

cómo se debe beber, cómo deben comportarse los *nudamā'*, tanto los anfitriones como los invitados, cómo jugar al ajedrez y cómo disfrutar de la música, percibiéndola como un placer del alma y no del cuerpo.⁴⁸⁷

En la obra en cuestión encontramos varios puntos de interés. El primero es sobre la etimología de la palabra “*nadīm*”, sobre la cual el autor relata que unos lexicógrafos árabes le comentaron en una ocasión que a los *nudamā'* se les denomina así porque siempre lamentan el momento de abandonar una reunión, aseveración que alude a la acepción de “arrepentirse” de la raíz “*nadima*”.⁴⁸⁸ Respecto a ello, Joseph Sadan apunta que otros autores medievales atribuyen este arrepentimiento a la culpa que los *nudamā'* sentían por lo dicho y hecho en esas reuniones estando ebrios. Sadan cuestiona ambas conjeturas sobre la etimología del término con el argumento de que éste se utilizaba ya desde la *yāhiliyya*, por lo que rechaza la validez de esas interpretaciones de corte moralizante relacionadas con los preceptos de la época islámica.⁴⁸⁹

En lo que a la importancia del *nadīm* se refiere, Kušāyīm recoge una frase que atribuye simplemente a “los antiguos”: “El secretario de un hombre es su lengua, el chambelán es su rostro, y el *nadīm* es todo su ser”, frase que lleva a la exageración el juicio del califa al-Amīn sobre los *yūlasā'* citado anteriormente. Respecto a las cualidades de los *nudamā'*, el autor opina que éstos tienen que tener un buen carácter, ser versados en ciencia, conocer anécdotas fascinantes y narraciones curiosas. A su juicio, los compañeros de bebida deben reunir cualidades contradictorias: “nobleza de reyes y humildad de esclavos, castidad de ascetas y libertinaje de depravados, severidad de ancianos y espíritu de jóvenes”. Los *nudamā'*, disponiendo de todas las cualidades mencionadas, tienen que saber hacer uso de unas u otras según lo exijan las circunstancias.⁴⁹⁰

El último grupo de personajes presentes en los *mayālis* son las esclavas y esclavos de servicio: las *yawārī* y los *gilmān* o *judamā'*. Ellos se encargaban de servir la comida y la bebida a los invitados, de transmitir órdenes y de transportar objetos como eran las sillas y los instrumentos de los músicos y las cantoras. Asimismo, entre ellos

⁴⁸⁷ Recuérdese que este tipo de temas son también tratados por al-Waššā' en *El libro del brocado*, citado en numerosas ocasiones a lo largo del presente estudio.

⁴⁸⁸ Kušāyīm. *L'art ...*, p. 23.

⁴⁸⁹ J. Sadan. *Op. cit.*, p. 850.

⁴⁹⁰ Kušāyīm. *Op. cit.*, pp. 23, 30.

encontramos a los sirvientes de los invitados, que acompañaban a sus señores a los *mayālis*. Aparte de todo ello, la presencia de esos sirvientes cumplía también otra función: la de un objeto de deseo erótico que circulaba entre los invitados acrecentando la sensualidad de la atmósfera, como se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Estaba al-Aḥwaṣ maravillado con Ŷamīla y apenas se alejaba de su casa (*manzil*) cuando ella celebraba alguno de sus *mayālis*. Un día se presentó allí acompañado de un *gulām* hermoso que seducía a cualquiera que lo viera. Su presencia acaparó la atención de toda la gente en el *maylis* e hizo que las *yawārī* desafinaran y se confundieran cantando. Ŷamīla se dirigió a al-Aḥwaṣ diciendo:

– Hay que sacar fuera al *gulām*, que está haciendo daño a mi *maylis* y lo está echando a perder.

Al-Aḥwaṣ se negó mostrándose indiferente, pues estaba maravillado con el *gulām*. Así que siguió disfrutando mientras lo miraba y escuchaba la música. Entretanto, el *gulām* contemplaba la belleza de las *yawārī* y ellas hacían lo propio con él. Aquel *maylis* era abierto al público y Ŷamīla temió que iba a terminar mal y que la gente se enteraría de lo que estaba ocurriendo, por lo que ordenó a alguien que sacara fuera al *gulām*. Al-Aḥwaṣ se enfadó y salió junto al *gulām*, pero eso no molestó a nadie. La gente del *maylis* aprobó lo que hizo Ŷamīla, y alguien le dijo:

– ¿Qué se ha creído de ti? ¡Que Dios te honre!

– Juro por Dios que no me ha pedido permiso para venir aquí con él (*mā ista'dana-nī fī l-mayī' bi-hi*) y que yo no sabía nada de él ni le había visto la cara antes hasta que lo vi dentro de mi casa (*dār*); y eso engrandece mi enfado por al-Aḥwaṣ. Él no debió haberse desprestigiado a sí mismo ni haberme desprestigiado a mí de esta manera cuando se le negó hacer aquello, contestó ella.

Y cuando los invitados del *maylis* ya se marcharon, Ŷamīla le envió este mensaje a al-Aḥwaṣ: «La falta ha sido tuya y no nuestra. Si ya sabías cuál era mi parecer, ¿por qué me ofendiste de esa manera? Eso a mí me dolió y me afectó. Pero, ante aquello que vi, no habría podido ser de otra manera; quizás por vergüenza o por disimulo.»

Y él contestó: «Esto no se te perdonará si no nos ofreces a él y a mí un *maylis* a solas, para borrar así lo que has hecho.»

«Lo haré en secreto», respondió ella.

«Ahora sí estoy contento», contestó, de nuevo, al-Aḥwaṣ.

Así que los dos hombres fueron a su casa una noche y ella los recibió amablemente. Y no estuvo presente ninguna de sus *yawārī* salvo algunas de las veteranas (*'ayā'iz*) asociadas a sus *mawālī*.⁴⁹¹

La composición de todos los grupos humanos que presenciaban los *mayālis* es sumamente relevante para la vida de las cantoras, puesto que, en muchas ocasiones, dada

⁴⁹¹ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 165-166.

la condición de esclavas de la mayoría de ellas, esas reuniones representaban su única oportunidad para ponerse en contacto con personas ajenas al núcleo cerrado al que ellas pertenecían. Ese contacto podía, a veces, cambiar de manera radical el rumbo de su vida, pues conducía a diversas circunstancias: a una relación amorosa, a la obtención de beneficios materiales o, incluso, a la decisión de sus dueños de regalarlas o venderlas a alguno de sus *yūlasā'*. Asimismo, esos encuentros constituían el ambiente donde las cantoras lucían su preparación intelectual conversando con los hombres distinguidos, hecho que, simbólicamente, convierte la presencia de éstos en un elemento que, de alguna manera, da sentido a ese aspecto de su personalidad.

El isti'dān y el idn

Los *mayālis* tenían, por regla general, un carácter privado, fuera cual fuera el número de personas que participaban en ellos. El acceso a esas reuniones requería el acto previo de pedir permiso al anfitrión para entrar en los lugares donde se celebraban. Dicho acto se realizaba con la mediación de los sirvientes que se encargaban de la seguridad. En las fuentes el término que designa a este acto es "*isti'dān*", mientras que el que designa al propio permiso concedido por el anfitrión es "*idn*". Ambos conceptos constituían la costumbre que permitía controlar la identidad de las personas que acudían a los *mayālis* o que entraban en las casas de los personajes distinguidos por cualquier otro motivo.

En *Al-'iqd al-farīd* hay una noticia que indica que esta costumbre ya existía en la época de los Califas Ortodoxos. En aquel entonces el proceso consistía en esperar en la puerta y repetir tres veces la frase "*Al-salām 'alay-kum. ¿A-adjul?*" ("La paz sea con vosotros. ¿Puedo entrar?"), tras lo cual se concedía o rechazaba el permiso para entrar. En las épocas omeya y abasí la costumbre siguió vigente, aunque ciertos detalles relacionados con ella podían variar. Respecto a la época abasí hay indicios de que ciertos califas –como, por ejemplo, al-Manṣūr– disponían para sus invitados unas estancias al lado de su palacio para que pudieran descansar mientras estaban esperando el deseado permiso.⁴⁹²

⁴⁹² Cf. 'Abd al-Amīr 'Alī Muḥannā. *Al-ṭarab* ..., pp. 49-50; Muṣṭafā al-Baṣīr Qittī. *Mayālis al-adab fī quṣūr al-julafā' al-'abbāsiyyīn*. Amán: Al-Yāzūrī, 2009, pp. 33-38.

En el *K. al-agānī* no aparecen este tipo de detalles. En las noticias correspondientes la costumbre queda solamente reflejada en los verbos “*ista’dana*” (pidió permiso para entrar) y “*ađana*” (dio permiso). Por lo respecta a los eventos en los que actuaban las esclavas cantoras, el proceso más habitual consistía en que el anfitrión daba el permiso de entrada y, a continuación, se reunía con sus invitados para compartir con ellos la actuación de sus esclavas. Sin embargo, también nos encontramos con noticias que indican que había cantoras que disponían de esa autoridad de aprobar o desaprobar la entrada de los visitantes. Este sería el caso de Ŷamīla y su legendaria casa donde ella misma recibía como anfitriona a los personajes más distinguidos de su época. Como ejemplo de ello, sírvase el momento previo al *maylis* privado que la mítica cantora celebró en honor a Ibn Abī ‘Atīq, ‘Umar b. Abī Rabī‘a y al-Aḥwaṣ b. Muḥammad al-Anṣārī:

“Se presentaron un día Ibn Abī ‘Atīq, Ibn Abī Rabī‘a y al-Aḥwaṣ b. Muḥammad al-Anṣārī en casa (*manzil*) de Ŷamīla. Pidieron permiso para entrar y ella se lo dio (*ista’danū ‘alay-hā fa-ađinat la-hum*).”⁴⁹³

Al margen de las cantoras que disponían de casa propia, resulta sorprendente comprobar que algunas de las esclavas que vivían en las casas de sus dueños podían también, en ocasiones, tener esa autoridad aun en presencia de su dueño. Un ejemplo de ello sería el caso de Sallāma al-Zarqā’, de quien se dice que, cuando todavía era esclava del *muqayyin* Ibn Rāmīn y vivía en su casa junto al resto de sus esclavas, “el permiso lo daba ella y no su dueño” (*kāna al-iđn ‘alay-hā dūn mawlā-hā*).⁴⁹⁴

El “*isti’dān*” y el “*iđn*” forman, de alguna manera, parte de los rituales de los *mayālis*, aunque las narraciones no siempre ofrecen información excesivamente explícita al respecto. En lo que a las cantoras se refiere, se podría decir que esta costumbre condicionaba, de algún modo, su vida social, pues, como ya ha sido comentado antes, los *mayālis* constituían para muchas de ellas el único ambiente donde ésta se podía desarrollar.

⁴⁹³ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 147.

⁴⁹⁴ *K. al-agānī*, t. XV, p. 45.

La costumbre de separar a los artistas con una cortina (sitāra, sitr o ḥiḡāb)

La oportunidad de las cantoras de desarrollar una vida social dentro del marco de los *maḡālis*, en ocasiones se veía obstruida por la costumbre de separar a los artistas con una cortina, lo que les impedía el contacto visual con los invitados y los convertía en un mero instrumento de diversión cuya única función era emitir un sonido placentero.

Respecto a la costumbre de proteger la intimidad de ciertas categorías de personas mediante el uso de cortinas, Elisa Mesa Fernández observa que éstas se empleaban tanto para ocultar a los esclavos y esclavas durante sus actuaciones musicales, como para ocultar a los personajes de cierta categoría y a las mujeres. Por último, la autora apunta que, en casos excepcionales, las cortinas se utilizaban para aislar a los enfermos.⁴⁹⁵

Entre todos esos casos, el que aquí nos interesa es, obviamente, el primero: la costumbre de marcar dos espacios diferentes durante las actuaciones musicales dedicando uno de ellos a los artistas, y el otro, al anfitrión y sus invitados. La cortina solía colocarse cuando los artistas recibían la orden de cantar, pero también podía estar permanentemente colocada, de manera que alguien tenía que golpearla cuando llegaba el momento de avisar a los artistas de que tenían que comenzar su actuación.

En los *ajbār* estrictamente relacionados con las cantoras, los términos utilizados para designar a este tipo de cortinas son tres, a saber: “*sitāra*”, “*sitr*” y “*ḥiḡāb*”.⁴⁹⁶ El contexto no ofrece detalles sobre el aspecto físico de los objetos que representan dichos términos, por lo que éstos podrían considerarse equivalentes en lo que concierne a su función de ocultar a los artistas. Entre ellos, los más utilizados son los dos primeros, los cuales provienen de la misma raíz: “*satara*”, que significa “cubrir”, “velar”, “ocultar”, “proteger”.⁴⁹⁷

Esta costumbre estuvo tan asociada a los eventos musicales, que la palabra “*sitāra*” llegó a designar, por sinécdoque, a las orquestas de *qiyān* andalusíes.⁴⁹⁸ En al-

⁴⁹⁵ Cf. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 161-173.

⁴⁹⁶ Mesa Fernández recoge también el término “*sitār*”, pero, en su obra, éste aparece en un *jabar* en el cual no se habla de cantoras. Cf. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 161-162. En el *K. al-agānī*, en un *jabar* sobre la cantora ‘Arīb aparece otro término de interés que designa también a las cortinas: “*saḡf*”. Sin embargo, no ha sido recogido bajo este epígrafe porque no corresponde a esta misma costumbre. V. *jabar* en cuestión en pp. 304-305.

⁴⁹⁷ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 492, raíz “ستر”.

⁴⁹⁸ Cf. Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza ...*, p. 14; Henri Pérès. *Esplendor ...*, pp. 385-391.

Andalus el término se aplicaba tanto a las orquestas como a las cortinas que las ocultaban, imagen que el poeta andalusí Ibn ‘Abdūn utilizó en el símil que aparece en el siguiente verso:

“Los pájaros en la enramada de los árboles cantan y se parecen a cantantes (*qiyān*) tras las cortinas (*astār*, plural de *sitr*).”⁴⁹⁹

En Oriente, sin embargo, cuando se trata del contexto de la música el término se refiere siempre a ese telón particular, tal y como se ve en el siguiente *jabar* narrado por el cantante Mujāriq:

“Fui a casa de Ibrāhīm al-Mawṣilī y me encontré con la puerta abierta, la entrada barrida y el portero sentado. Dije, entonces:

- ¿Cómo estás, maestro?
- Pasa para adentro, me contestó.

Cuando entré, lo encontré en un vestíbulo (*riwāq*), al lado de unas ollas que gorgoteaban y unos cazos relucientes. La cortina estaba extendida (*al-sitāra mansūba*) y las *yawārī* estaban detrás de ella. Cerca de él había una palangana en la que había *riṭliyya*⁵⁰⁰, un jarrito y un vaso. Yo entré canturreando una canción y, cuando lo vi, le dije:

- ¿Cómo es que está puesta la cortina si nadie canta detrás de ella?”⁵⁰¹

En este *jabar*, lo que ocurrió a continuación de este encuentro no fue una escena de música sino una conversación entre los dos hombres sobre una finca que Ibrāhīm al-Mawṣilī quería comprar. Sin embargo, eso no es lo habitual en la obra. Normalmente las referencias a la *sitāra* (o *sitr*) marcan el comienzo de una escena de canto, como ocurre en el siguiente *jabar* narrado por Ibrāhīm al-Mawṣilī:

“Estuve en una ocasión en al-Rayy⁵⁰² frecuentando a unos jóvenes de familias pudientes que no me conocían. Aquel contacto duró un tiempo hasta que uno de ellos me invitó a pasar una noche en su casa. Una vez allí, el joven llamó a una *yāriya* y le colocó una cortina (*madda la-hā sitāra*) detrás de la cual cantó. Así pude comprobar la calidad de su interpretación y su expresividad. Me hizo sentir nostalgia por Iraq y me recordó mis días allí. Pedí un laúd (*ūd*) y, cuando me lo trajeron, me puse a cantar sobre un poema mío. [...] La *yāriya* apartó la cortina y corrió hacia mí. Se inclinó sobre mi cabeza y dijo:

⁴⁹⁹ V. Henri Pérès. *Op. cit.*, p. 388.

⁵⁰⁰ En ninguno de los diccionarios utilizados para el presente estudio aparece esta palabra.

⁵⁰¹ *K. al-agānī*, t. V, p. 117.

⁵⁰² Ciudad de Irán.

– ¡Por Dios, maestro!

Su dueño le dijo, entonces:

– ¿Qué maestro tuyo es éste?

– Ibrāhīm al-Mawṣilī, le contestó.

Ella era una de las *yāwārī* que habían aprendido el canto conmigo, pero habían pasado muchos años desde entonces. Su dueño me honró: me obsequió con varios regalos y me puso una vestidura honorífica.⁵⁰³

Lo mismo sucede en esta otra escena, la que podemos conocer gracias al testimonio de su protagonista, el cantante de la época abasí ‘Amr b. Bāna⁵⁰⁴:

“Estaba un día en un *maylis* de al-Mu‘taṣim cuando se golpeó la cortina (*duribat al-sitāra*) y salieron las *yāwārī*. Yo estaba sentado al lado de Mujāriq cuando cantó Šāriya, lo que hizo muy bien. Le dije, entonces, a Mujāriq:

– Esta *yāriya* canta muy bien y es muy hermosa. ¿Cómo es que Ibrāhīm al-Mawṣilī no la tiene encerrada en su *ḥaram* (*kayfa lā yataḥarram bi-hā*)?

– Una de las condiciones que le ha puesto el califa a Ibrāhīm al-Mawṣilī ha sido no hacer eso, me contestó.⁵⁰⁵

En otra anécdota, que trata del amor legendario de la cantora Maḥbūba y el califa al-Mutawakkil, aparece un dato sumamente interesante: cuando el califa compartía jornadas o veladas de vino con sus *nudamā*, utilizaba la *sitāra* no sólo para ocultar a su orquesta de música sino también para seguir disfrutando de la presencia de su amada sin que sus invitados pudieran verla:

“Maḥbūba fue regalada a al-Mutawakkil: se la regaló ‘Abd Allāh b. Ṭāhir junto con un grupo de cuatrocientas *yāwārī*. Ella era una cantora *muḥsina* que destacaba por su belleza, refinamiento y cultura, de manera que ganó el favor de al-Mutawakkil (*ḥazyat ‘inda al-Mutawakkil*) hasta el punto de que él la sentaba siempre detrás de una cortina (*sitāra*) que se colocaba a sus espaldas cuando se sentaba a beber. Y a cada rato introducía la cabeza ahí donde estaba ella para hablarle y verla.⁵⁰⁶

⁵⁰³ K. *al-agānī*, t. V, p. 124.

⁵⁰⁴ ‘Amr b. Bāna fue un artista polifacético. Destacó más como cantante y poeta, mientras que en su faceta de músico era considerado mediocre. Fue discípulo de Ishāq al-Mawṣilī y también de Ibrāhīm b. al-Mahdī. V. más en: Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 157-158.

⁵⁰⁵ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 10. Para la traducción del verbo “*taḥarrama*” he seguido la sugerencia de los autores de la edición de Dār Ṣādir, que explican la frase como “no la ha hecho entrar en su *ḥaram*” (*lam yudjil-hā fī ḥarami-hi*). Cf. nota 2.

⁵⁰⁶ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 142.

Como ya se ha comentado antes, el segundo término de interés es “*sitr*” y el contenido de los *ajbār* en los cuales aparece indica que se utiliza de igual manera que el término “*sitāra*”:

“La primera ocasión que hizo que Ḥabāba ganara el favor de Yazīd [b. ‘Abd al-Malik] fue un día que él visitó la casa en la que ella vivía y la escuchó canturrear y cantar detrás de la cortina (*sitr*).”⁵⁰⁷

Un dato interesante sobre este término concierne a la época fatimí: como los califas de esta dinastía se aislaban mediante una cortina llamada “*sitr*”, solían estar acompañados de un sirviente que recibía el título de “*ṣāhib al-sitr*” (el dueño o encargado del *sitr*) y se encargaba de colocar o quitar la cortina según lo exigían las circunstancias.⁵⁰⁸ Este dato que en principio parece irrelevante en relación con el ambiente de la música y la época que se trata en el presente estudio, bien se podría utilizar como una pieza relevante para completar el gran mosaico de esos rituales. Como en muchas narraciones aparece la expresión “*ḍaribat al-sitāra*” (la cortina se golpeó) sin que sepamos cuál era el sujeto que llevaba a cabo tal tarea, se puede conjeturar que habría un sirviente que desempeñaba expresamente tal función, sobre todo cuando el anfitrión era un califa y sus gestos estarían más restringidos por motivos de protocolo.

En otras ocasiones, en cambio, las noticias dejan claro que la cortina es golpeada por el mismo anfitrión, como acontece en la siguiente escena, narrada por un *qāḍī* de la época abasí llamado Muḥammad b. Sahl b. ‘Abd al-Karīm (y conocido por el nombre de Sahl al-Aḥwal):

“Al-Mu‘taṣim le ofreció en una ocasión a Ibrāhīm [b. al-Mahdī] setenta mil dinares por Šāriya, pero él no se la vendió. Yo le escribí reprendiéndole por ello y no me contestó. Sólo después de unos días me invitó para que fuera a su casa. Cuando llegué, lo encontré sentado en una mesa refinada. Un joven sirviente (*gulām*) le trajo un asador con tres pollos pequeños, uno de los cuales me lo sirvió a mí. Yo comí uno, entonces, y él, dos. Luego bebió y me dio también a mí de beber. Y luego trajeron otro asador más y él hizo con la comida lo mismo que había hecho antes, y luego, de nuevo, bebió y me dio de beber. Después golpeó una cortina (*ḍaraba sitr*) que estaba a su lado y enseguida escuché el movimiento de los laúdes (*‘idān*); y luego exclamó:

⁵⁰⁷ K. *al-agānī*, t. XV, p. 88.

⁵⁰⁸ Cf. H. Halm. “Sitr”. En *EP*, t. IX, p. 685.

– ¡Šāriya, cántame!

Y entonces escuché algo que me hizo perder el juicio, y él me dijo:

– Sahl, ésta es la *yāriya* por la que me reprendiste cuando no quise venderla por setenta mil dinares. ¡No, por Dios! ¡Que por setenta mil dinares no se vende!”⁵⁰⁹

Un último ejemplo referido a esta costumbre de golpear o tocar la cortina encontramos en un *jabar* que se remonta a la época omeya. En él aparece un elemento nada habitual en este tipo de noticias. Se trata de que la cortina es tocada con una vara:

“Tenía el poeta al-Ajṭal⁵¹⁰ una casa donde hospedaba a sus invitados. Un día pasó por allí el gran ‘Ikrima⁵¹¹ pero al-Ajṭal no lo conocía. Alguien le dijo, entonces:

– El que acaba de llegar es un hombre noble.

Así que, cuando atardeció, lo invitó a cenar con él y le dijo:

– ¿Queríais algo de beber?

– Sí, le contestó.

– ¿Y qué os apetece?, le preguntó.

– Todo menos lo que estáis tomando vos, replicó él.

Así que le trajeron una bebida de su agrado. Detrás de al-Ajṭal había dos *qiyān* y, entre él y ellas, había una cortina (*sitr*). (Al-Ajṭal tenía por aquel entonces la barba gris y llevaba dos trenzas.) Tocó la cortina (*gamaza al-sitr*) con una vara (*qaḍīb*) que llevaba en la mano y dijo:

– Cantadme sobre algún poema.

Y ellas cantaron sobre un poema de ‘Amr b. Ša’s.”⁵¹²

Por último, no se podría dejar de ilustrar, a través de un *jabar* relevante, el hecho de que el término “*hiyāb*”, más conocido como elemento de indumentaria femenina, se utilizaba en ocasiones para designar a la cortina que ocultaba a las orquestas de los *maḡālis*.⁵¹³ En el *jabar* en cuestión se relata que Yazīd b. ‘Abd al-Malik le escribió en

⁵⁰⁹ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 9.

⁵¹⁰ Poeta originario del norte de Siria, de la tribu cristiana de los Banū Taglib. Su verdadero nombre era Giyāt b. Gawṭ b. al-Šalt, pero era conocido como “al-Ajṭal” (“El Deslenguado”). Fue panegirista de los soberanos omeyas y contrincante artístico del poeta Ŷarīr. Junto a este último y a Farazdaq, formó parte de la tríada de poetas cortesanos que fueron famosos por sus invectivas satíricas (*naqā’id*). Se le conoce como un gran bebedor y amigo de los ambientes de la música y las esclavas cantoras. V. más en: R. Blachère. “‘Al-Aḡṭal”. En *EP*, t. I, p. 331.

⁵¹¹ *Mawlā* de Ibn ‘Abbās, compañero del Profeta Muḡammad. Su relación con Ibn ‘Abbās lo convirtió en uno de los principales transmisores del corpus de exégesis coránica atribuida al mismo. Se sabe que viajó mucho y se relacionó con varios altos cargos del califato. V. más en: J. Schacht. “‘Ikrima”. En *EP*, t. III, pp. 1081-1082.

⁵¹² K. *al-agānī*, t. VIII, p. 228.

⁵¹³ En la primera época del islam, el término solía designar a las telas que se utilizaban para marcar una separación entre dos espacios. En *El Corán* la palabra aparece en siete ocasiones, siempre en este sentido. V. más en: J. Chelhod. “Ḥiḡjāb”. En *EP*, t. III, pp. 359-361; Fatima Mernissi. *El harén político: El Profeta*

una ocasión al poeta al-Aḥwaṣ pidiéndole que lo visitara.⁵¹⁴ Éste estaba en ese momento acompañado del cantante al-Garīḍ a quien prometió que lo llevaría a casa del califa para conseguirle un premio. Para ello inventó una historia sobre el origen de una canción en la que implicaba a al-Garīḍ: cuando llegó al palacio califal, le contó a Yazīd que había escuchado una canción maravillosa por el camino y que había decidido traer consigo, a escondidas, al cantante que se la cantó. El califa, al escuchar la historia, pidió ver a al-Garīḍ, lo que dio lugar a los siguientes acontecimientos:

“Yazīd le dijo a al-Garīḍ:

– Cántame la canción de la que me habló al-Aḥwaṣ.

Él se la cantó y los ojos de Yazīd se llenaron de lágrimas, y le dijo:

– ¡Ay de ti! ¿Podrías venir a mi *maḥlis*?

Luego le informaron a Yazīd de que Sallāma estaba preparada, y él pidió que se presentara. Cuando le anunciaron su llegada, se golpeó por ella una cortina (*ḍuriba la-hā ḥiyāb*), y ella se sentó. Entonces al-Garīḍ le repitió a Yazīd la canción, lo que ella comentó de esta manera:

– ¡Juro por Dios que la ha cantado muy bien, príncipe de los creyentes! Y ahora escúchala también de mí.

Ella cogió entonces el laúd (*‘ūd*) y cantó la canción. Yazīd, que por poco vuela de regocijo y alegría, exclamó:

– Aḥwaṣ, te felicito. Garīḍ, sigue cantándome la canción toda la noche.

Él no dejó de cantársela hasta que Yazīd se levantó y dio una orden para que se les regalara dinero a los dos.”⁵¹⁵

En otra historia, el orden habitual de las cosas se ve invertido: el *ḥiyāb* no oculta a las cantoras durante su actuación sino que sirve para que ellas puedan presenciar, a escondidas y en silencio, la actuación de otro cantante, en calidad de críticas del arte de cantar:

“Un día que Ishāq al-Mawṣilī estaba enfermo, Muḥammad [b. Ḥamza b. Nuṣayr al-Waṣīf]⁵¹⁶ lo visitó para desearle su recuperación. Ishāq ordenó que trajeran un laúd (*‘ūd*) y que se lo dieran a Muḥammad. Él cantó algunas canciones de los antiguos y luego unas de Ibrāhīm y otras de Ishāq, en diferentes ritmos. Entonces Ishāq mandó a un sirviente

y las mujeres. Trad., Inmaculada Jiménez Morell. Madrid: Ediciones del Oriente del Mediterráneo, 2002, pp. 103-120, 205-214.

⁵¹⁴ El *jabar* no ofrece detalles geográficos, pero lo más probable es que el poeta medinés viajara a la corte califal de Damasco.

⁵¹⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 247-248.

⁵¹⁶ Cantante de la época abasí, *mawlā* del califa al-Manṣūr y discípulo de Ibrāhīm al-Mawṣilī y sus artistas coetáneos (*ṭabaqa*). V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XV, pp. 242-245.

(*jādim*) a avisar a las *yāwārī* de su padre, y ellas salieron y estuvieron escuchándolo desde detrás de una cortina (*hiyāb*). Luego Muḥammad se despidió y se fue, e Ishāq le preguntó a las *yāwārī*:

– ¿Qué opináis de este muchacho?

– ¡Por Dios, que nos ha recordado a tu padre cantando!, le contestaron.⁵¹⁷

Concluyendo, se podría decir que el colocar a las orquestas de música detrás de una cortina durante los *mayālis* fue una costumbre muy arraigada en las épocas omeya y abasí. Sin embargo, eso no significa que dicha costumbre se acataba siempre, puesto que, como indica un ingente número de noticias, en muchos casos las cantoras se encontraban en el mismo espacio que los anfitriones y los invitados compartiendo con ellos desde la cercanía física los placeres fundamentales de los *mayālis*: la música, el galanteo y el vino.

Comer, beber y escuchar música

La música, el galanteo y el vino constituyen los elementos más destacados de la atmósfera de los *mayālis* musicales. Las emociones relacionadas con los dos primeros están estrechamente vinculadas con las cantoras, motivo por el cual serán analizados detenidamente en el capítulo dedicado a los sentimientos que regían su vida. En el presente apartado nos limitaremos a arrojar luz sobre las actividades que habitualmente se compartían en esas reuniones pero desconectándolas de su dimensión emocional. Éstas serían, fundamentalmente, tres: comer, beber y escuchar música –para los comensales–, o tocar música y cantar –por parte de las cantoras–.

Si el título de este apartado se hubiera basado en el grado de importancia de estos elementos, su orden debería haber sido invertido, puesto que, como es obvio, el elemento que protagoniza estos eventos es la música, mientras que los licores espirituosos quedan en un segundo plano complementando los deleites musicales y dejando los placeres gastronómicos en un tercer plano.

Estos tres elementos no siempre aparecen conjuntamente. En la mayoría de las narraciones el interés recae sobre la música y la bebida. Si se ha optado por presentarlos por este orden en el título del presente apartado, es porque hay indicios de que éste era el orden cronológico que se seguía en las reuniones musicales. En las escenas

⁵¹⁷ *K. al-agānī*, t. XV, p. 244.

correspondientes, los congregados primero comen y luego beben y escuchan música, siguiendo este orden. La comida parece que no es un placer que se prolonga a lo largo de las reuniones. Lo más habitual es que el acto de comer quede concluido antes de que los invitados y los anfitriones empiecen a beber y a escuchar música⁵¹⁸, como ocurre en el siguiente *jabar*:

“Contó uno de los *kuttāb* veteranos que un día fue a ver a Abū l-‘Anbas b. Ḥamdūn⁵¹⁹ y él lo invitó para quedarse en su casa. Abū l-‘Anbas hizo servir comida (*ṭa‘ām*) a los invitados⁵²⁰, y comieron. Luego se sirvió la bebida (*šarāb*), y bebieron; y luego Abū l-‘Anbas cantó.”⁵²¹

La escena que se acaba de citar concluye con un gesto característico: Abū l-‘Anbas golpeó la cortina (*sitāra*) y su esclava cantora ‘Irfān se puso también a cantar, impresionando con la calidad de su arte al invitado, hecho que confirma que la presencia de las cantoras forma un todo junto a esos elementos de gran importancia.

En otro *jabar*, donde se relata una visita inesperada del califa Ḥārūn al-Rašīd a Ibrāhīm al-Mawšilī, se cuenta que, cuando el califa llegó a casa del músico, tuvieron lugar los siguientes hechos:

“Ibrāhīm salió y, al recibirlo, besó el casco de su burro y le dijo:

- Príncipe de los creyentes, ¿cómo es que aparecéis a estas horas por aquí?
- Me ha invadido un deseo de hacerte una visita por la noche.

Luego se apeó y fue a sentarse en el borde del *īwān*⁵²² diciéndole también a Ibrāhīm que se sentara. Le dijo, entonces, Ibrāhīm:

- Señor mío, ¿os apetecería comer algo?
- Sí, *jāmīz*⁵²³ de gacela (*zābī*).

⁵¹⁸ Ese mismo orden se seguía en los *symposia* de la antigüedad helena, que consistían en dos partes diferentes: el “*deipnon*” o “*syndeipnon*” (el momento la cena) y el “*potos*” o “*sympotos*” (el momento de la bebida). Antes de proceder a la segunda parte, se hacían libaciones y se cantaban himnos en honor a los dioses. V. Platón. *El banquete. Fedón. Fedro*. Trad. e intr., Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1969, *Banquete*, 176a, pp. 37-38.

⁵¹⁹ Músico de la corte de al-Mutawakkil. Su padre, Ḥamdūn b. Ismā‘īl b. Dāwud al-Kātib era también músico y *nadīm* de varios califas de la época abasí. Cf. Henry George Farmer. *A History ...*, p. 170.

⁵²⁰ La palabra “invitados” no aparece en el texto original. Lo que aparece es un pronombre en plural que indica que se sirvió comida para varios invitados y no sólo para el *kātib* en cuestión.

⁵²¹ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 126-127.

⁵²² Sobre este elemento arquitectónico, v. nota 379.

⁵²³ Según se explica en una nota a pie de página en la edición de Dār Šādir, se trata de un extranjerismo que designaba a un tipo de comida que se preparaba con carne sin quitarle la piel.

Cuando ya estaba preparada la comida, se la trajeron, y él tomó de ella un poco, nada más. Luego pidió bebida (*šarāb*), y se la trajeron, tras lo cual al-Mawṣilī le preguntó:

- Señor mío, ¿queréis que os cante yo o preferís a las esclavas (*imā*)?
- Que canten las esclavas (*ḡawārī*)⁵²⁴.

Salieron, entonces, las *ḡawārī* y ocuparon el fondo y los dos laterales del *ṭwān*, y al-Rašīd preguntó:

- ¿Tocan todas ellas juntas o de una en una?
- Tocan de dos en dos y cantan de una en una, contestó Ibrāhīm.

Y eso fue lo que ellas fueron haciendo hasta que terminaron de actuar las que estaban en el fondo del *ṭwān* y en uno de sus laterales. Al-Rašīd había estado escuchándolas pero no había llegado a entusiasmarse con la actuación de ninguna de ellas, hasta que cantó una jovencuela (*ṣabiyya*) que estaba en el otro extremo. Luego le preguntó a la *ḡāriya* sobre el creador (*ṣāni*) de la canción pero ella no contestó. Entonces él hizo un esfuerzo para acercarse a ella pero ella seguía sin responder, por lo que le mandó levantarse, de manera que llegó a colocarse de pie delante de él y le contó algo en secreto. Al-Rašīd pidió que le acercaran su burro y, tras montarse en él, se marchó.”⁵²⁵

El final del *jabar* nos informa de que el califa salió de aquella manera repentina de casa de Ibrāhīm por un ataque de envidia, cuando se enteró de que la *ḡāriya* pertenecía a su hermana ‘Ulayya y de que ésta era la creadora de la canción. Este hecho representa otro gran tópico de las reuniones musicales: la importancia de la autoría de las canciones que se cantaban y las distintas reacciones que las noticias sobre la autoría podían suscitar entre los presentes, desde proceder a una remuneración desmesurada hasta sufrir un sentimiento negativo como podrían ser la ira o la envidia.

Volviendo a la tríada “comida-bebida-música”, habría que decir que en la inmensa mayoría de los *ajbār* las cantoras no participan en todas las partes de este proceso habitual. Normalmente, ellas no compartían la comida con los invitados, mientras que sí la bebida, en muchas ocasiones. Sin embargo, es interesante observar que en un *jabar* donde la cantora Mutayyam aparece, de manera excepcional, disfrutando de esos tres placeres en un momento de declive de un *maḡlis*, el orden sigue siendo el mismo, según una narración de al-Hiṣāmī, el dueño de Mutayyam:

“Un día nos quedamos dormidos en nuestro *maḡlis* y, cuando llegó el alba, entró Mutayyam a vernos y dijo:

- Dadme algo de comer.

⁵²⁴ Esta sinonimia queda comentada en p. 320.

⁵²⁵ *K. al-agānī*, t. V, pp. 142-143. Otra versión de este *jabar* se puede leer en: *K. al-agānī*, t. X, pp. 139-141.

Y le sacaron algo para comer, y comió. Luego pidió vino (*nabīd*) y empezó a beber, y luego un laúd (*ūd*) y se puso a cantar sólo para sí misma, mientras seguía bebiendo.”⁵²⁶

Esta secuencia, comida-bebida-música, parece que estaba institucionalizada de tal manera que hasta en las enumeraciones abstractas de estos elementos de los *mayālis* se sigue este mismo orden:

“Muḥammad b. ‘Abd al-Malik al-Zayyāt⁵²⁷ invitó un día a al-Ḥasan b. Wahb, pero su invitación lo encontró tomando su bebida matutina⁵²⁸ con [la cantora] Banāt, por lo que le contestó:

«Señor mío, estoy en un *maylis* maravilloso, con buena comida, deliciosa bebida (*šarāb*) y música placentera. ¿Acaso puedo cambiar esto por el trabajo penoso de un infeliz?»⁵²⁹

Como otro ejemplo más sobre estos tres elementos, sírvase este otro *jabar* en el cual el poeta Farazdaq sigue el orden mencionado al describir su afán hedonista a su compañero de profesión al-Aḥwaṣ:

“Cuando Farazdaq estuvo en una ocasión en Medina y visitó a al-Aḥwaṣ, él le dijo:

- ¿Qué es lo que deseas?
- Carne asada, vino y música (*šiwā’ wa-ṭilā’⁵³⁰ wa-ginā’*), contestó él.
- Así será, le dijo al-Aḥwaṣ.

Y lo llevó a casa de una *qayna* de Medina.”⁵³¹

Como ya se ha dicho, los manjares exquisitos formaban parte de esas reuniones, pero los elementos de mayor visibilidad en la mayoría de las narraciones son siempre la bebida y el canto. La palabra más utilizada para designar a las bebidas es *šarāb*, un término que, a pesar de ser genérico, en este contexto se refiere a las bebidas alcohólicas. Cuando, en lugar de este término genérico, encontramos nombres de bebidas concretas,

⁵²⁶ *K. al-agānī*, t. VII, p. 231.

⁵²⁷ Se trata del visir y hombre de letras de la época abasí conocido como Ibn al-Zayyāt. Fue un hombre de una crueldad legendaria pues influyó en la imposición de penas judiciales que incluían torturas no utilizadas hasta su época. Durante el mandato de al-Mutawakkil, perdió el favor del que gozaba en la corte y murió encarcelado y condenado a sufrir las torturas que él mismo había propuesto para sus contrincantes. V. más en: D. Sourdel. “Ibn al-Zayyāt, Muḥammad b. ‘Abd al-Malik”. En *EP*, t. III, pp. 974-975.

⁵²⁸ En este *jabar* la noción de “tomar una bebida matutina” es expresada por el verbo “*iṣṭabaḥa*”.

⁵²⁹ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 99.

⁵³⁰ Una de las acepciones de la palabra “*ṭilā*” que encontramos en el diccionario de Lane es “cualquier bebida espesa o vino”. Cf. Edward William Lane. *Op. cit.*, t. V, p. 1876, raíz “*ṭل/طلو*”.

⁵³¹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 10. Otra versión de este *jabar* se puede leer en: *K. al-agānī*, t. XV, pp. 94-96.

las palabras más utilizadas son “*jamr*” y “*nabīd*”⁵³², los dos sinónimos que designan al vino en lengua árabe, siendo el primero de ellos el que da nombre a la profesión del comerciante de vino, *jammār*, una figura que aparece en numerosos *ajbār* en el *K. al-agānī*.

El vino y la música están estrechamente ligados a la figura de las cantoras y aparecen en los ambientes de todas las clases, desde las casas de los *muqayyinūn* hasta los palacios califales, donde los soberanos alcanzan la embriaguez, literal y metafóricamente, escuchando la música de sus esclavas cantoras y músicos preferidos. Entre estas escenas habituales, en el *K. al-agānī* encontramos referencias a las reuniones privadas que el califa Hārūn al-Rašīd compartía con su hermana ‘Ulayya. En ellas ambos disfrutaban del vino y la música, uno escuchando y otra cantando y tocando exclusivamente para su hermano. El siguiente *jabar* muestra hasta qué punto la princesa abasí identificaba este placer con las reuniones que compartía con su hermano:

“Cuando murió al-Rašīd, ‘Ulayya se apenó profundamente y dejó el vino y el canto (*tarakat al-nabīd wa-l-ginā*). Luego al-Amīn no dejó de insistir hasta que ella volvió a dedicarse a ambas cosas, aunque muy a su pesar.”⁵³³

Los califas solían asignar días concretos en los que recibían a sus *nudamā*.⁵³⁴ Asimismo, los cantantes y músicos que les entretenían con su arte, a veces, estaban también obligados a seguir un plan determinado, como revelan las palabras del músico Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar, un día que el califa al-Wāṭiq, estando en compañía de su esclava cantora Farīda, lo llamó de manera inesperada:

“Todos los viernes me tocaba a mí prestarle mis servicios a al-Wāṭiq. Cuando llegaba el viernes, iba cabalgando hacia su casa (*dār*) y, si era día en el que se bebía mucho, me quedaba a dormir allí; si no, me marchaba. Así era nuestra costumbre [entre los cantantes]: nadie de nosotros se presentaba allí salvo cuando tocaba su turno (*nawba*). Pero un día, fuera de mi turno, estaba yo en mi casa y me sorprendieron unos enviados del califa que vinieron a decirme:

- Te tienes que presentar ante el califa.
- ¿Es bueno el motivo?, les pregunté.

⁵³² En algunas ocasiones, aparece también el interesante término “*nabīd al-tamr*”, vino hecho de dátiles y no de uvas. Cf. *K. al-agānī*, t. IV, p. 274; t. XXIII, p. 38.

⁵³³ *K. al-agānī*, t. X, p. 145.

⁵³⁴ V. Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād al-Aṣma‘ī. *Abū l-Farāy* ..., pp. 238-239.

- Sí, es bueno, me contestaron.
- Pero es que el príncipe de los creyentes nunca me ha llamado en este día de la semana. ¿Seguro que no estáis equivocados?”⁵³⁵

El hecho de que el cantante pernoctara en la casa del califa cuando abundaba la bebida constituye una clarísima alusión al estado de embriaguez que solían compartir los *nudamā'* durante sus reuniones. En muchas ocasiones, ese estado los conducía a cometer actos insólitos como los que se describen en el siguiente *jabar*:

“Se juntaron un día Yaḥyà b. Ziyād [al-Ḥārītī]⁵³⁶ y Muṭī' b. Iyās⁵³⁷ con todos sus amigos y pasaron varios días bebiendo. Una noche que estaban todos borrachos les dijo Yaḥyà:

- ¡Ay de vosotros! ¡Que llevamos ya tres días sin rezar! Anda, levantaos, que vamos a rezar.

- De acuerdo, le contestaron.

Muṭī' se levantó y llamó a la oración. Y entonces ellos le dijeron:

- ¿Quién va a dirigir la oración?

Como todos se resistían a hacerlo, Muṭī' le dijo a la cantora (*muganniya*) que estaba con ellos:

- Dirígela tú y reza con nosotros.

Así que ella se puso rezar dirigiendo la oración. Llevaba un vestido transparente y perfumado (*gilāla raqīqa muṭayyaba*) sin zaragüelles (*sarāwīl*) en el interior, de manera que cuando se arrodilló, se le vio la vagina. Entonces Muṭī' dio un salto, mientras ella seguía arrodillada, y la destapó y la besó en la vagina. Y así fue cómo interrumpió su oración.”⁵³⁸

Esta escena se da por concluida cuando los amigos de Muṭī' b. Iyās abandonan también su oración para dar rienda suelta a una fuerte risa y para echarse, de nuevo, a beber. Los hechos que componen esta narración esbozan una situación más bien cómica, impresión que sólo puede ser válida al desprenderla de sus matices de blasfemia religiosa. Sin embargo, en otras narraciones, de una cantidad nada despreciable, los efectos del vino pueden crear comportamientos capaces de dar lugar a hechos realmente

⁵³⁵ *K. al-agānī*, t. IV, p. 92.

⁵³⁶ Poeta de los famosos círculos de vida disoluta de Kufa. Fue amigo del también poeta Muṭī' b. Iyās. Éste le dedicó varios poemas entre los cuales había algunos que hablaban de las *qiyān*. En el *K. al-agānī* aparecen juntos en varias anécdotas. Cf. *K. al-agānī*, t. XI, p. 245; t. XIII, pp. 221-222; t. XIII, p. 228.

⁵³⁷ Poeta menor de Kufa. Vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Es conocido por su poesía pero también por su vida libertina. V. más en: Ch. Pellat. “Muṭī' b. Iyās al-Kinānī”. En *EP*, t. VII, pp. 797-799.

⁵³⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 228.

trágicos. Una de ellas es transmitida en primera persona por un *nadīm* del poeta Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk llamado Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Mālīk⁵³⁹:

“Estábamos un día en un *maʿyālīs* junto con Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk tomando vino (*nabīd*), cuando él le faltó el respeto a la cantora (*muganniya*) y la acarició. Ella se puso fuera de sí y empezó a gritarle, a lo que él respondió:

Tiene en la cara pliegues; dos tercios de su cara son barbilla;
plumas de pato parecen sus dientes y tienen las raíces putrefactas.

Nosotros nos reímos, pero la cantora lloró tanto que yo llegué a decir:

– Se ha puesto ciega ya.

Así que ya no disfrutamos más de ella el resto del día. Luego aquellos dos versos se difundieron y ella no se atrevía a salir de su casa por ello, y es que, cuando estaba en algún sitio, la gente se los recitaba y aquello le hacía perder el juicio. Al final tuvo que huir de Samarra y ya no volvimos a saber nada de ella.”⁵⁴⁰

En cuanto a las horas del día o la noche en las cuales se reunían los *nudamāʿ*, se puede observar, a través de las distintas narraciones, que cualquier momento era válido. Las reuniones podrían durar unas horas o varios días y podrían celebrarse de día o de noche. Un dato muy interesante que nos ofrece un gran número de *ajbār* en el *K. al-agānī* es que las reuniones matutinas eran muy habituales. Tanto, que la bebida que se tomaba en ellas toma el nombre particular de “*ṣabūḥ*”, que es un término genérico equivalente a lo que podría ser un *ṣarāb* matutino cualquiera y no una bebida de características determinadas.

En un *jabar* sobre el príncipe, poeta y músico abasí ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz, el “*ṣabūḥ*” se menciona como uno de los elementos más destacados de los *maʿyālīs* refinados. En el *jabar* en cuestión se cuenta que este príncipe abasí fue un poeta refinado y noble, y que no se le puede comparar con los poetas de la *yāhiliyya*, que utilizaban un lenguaje rústico y hablaban de la vida errante de los beduinos por el desierto. El narrador del *jabar* insta que no se puede comparar con ellos a alguien que describe este tipo de escenas:

⁵³⁹ Posiblemente hijo de ‘Abd Allāh b. Mālīk b. al-Hayṭam al-Juzā‘ī, militar de la época abasí. Sobre su padre, v. Al-Ṭabarī. *The History ...*, t. XXXI, p. 10, nota 36; Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. VII, p. 478.

⁵⁴⁰ *K. al-agānī*, t. VII, p. 172.

“... una bebida matutina (*ṣabūḥ*) en un *maylis* refinado entre compañeros de bebida (*nadāma*⁵⁴¹) y *qiyān*, celebrado en jardines (*mayādīn*) de violetas, narcisos y otras flores semejantes dispuestas en hileras ordenadas, y, aparte de todo ello, otras cosas que corresponden a la naturaleza de los *mayālis*: tapices de lujo, toda clase de instrumentos, sirvientes de trato delicado.”⁵⁴²

A modo de conclusión, tras el estudio de la totalidad de la obra, se podría decir que el placer de la música y, por consiguiente, la imagen de las cantoras en los *mayālis*, están más ligados a la cultura del vino y los demás licores que se consumían en esas reuniones que al interés gastronómico de las mismas. Los efectos fisiológicos de las bebidas espirituosas aumentaban la fuerza del *ṭarab* –la emoción que producía la música–, causaban un mayor acercamiento entre los presentes, inspiraban el coqueteo, llevaban a los anfitriones a ser más generosos con los artistas y relajaban las costumbres y los modales. Aparte de todo ello, habría que recordar que la *munādama*, el acto de compartir la bebida con una o más personas, tenía un valor simbólico muy considerable, un valor que en ese contexto no sólo estaba asociado al puro goce hedonista sino también, como indicaría Matthew Caswell, a “la hospitalidad, la generosidad y el compañerismo”.⁵⁴³

⁵⁴¹ Este es otro plural del término “*nadīm*”, menos utilizado que “*nudamā*” pero también vigente. Cf. Cf. Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 653, raíz “ندم”.

⁵⁴² *K. al-agānī*, t. X, p. 217.

⁵⁴³ Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, p. 32. Caswell confiere esas cualidades simbólicas al vino, en concreto.

CAPÍTULO 4

CUALIDADES ARTÍSTICAS, INTELECTUALES Y ÉTICAS

Las referencias a las características de la personalidad de las cantoras se podrían dividir, *grosso modo*, en dos categorías: las que atañen a su físico y las que atañen a sus cualidades no físicas. En las fuentes se presta a ambas la misma importancia, de manera que en muchas noticias la información sobre unas y otras constituye un conjunto único que, salvo en casos excepcionales, suele esbozar un perfil agradable y atractivo. La cantora media solía ser una mujer físicamente agraciada y con una notable formación musical e intelectual.

En el presente capítulo se examinarán las cualidades artísticas, intelectuales y éticas de las cantoras. La gran mayoría de las referencias a sus cualidades artísticas e intelectuales crean una imagen positiva de ellas, mientras que aquellas que conciernen a su carácter y cualidades éticas presentan ciertos contrastes, pues incluyen tanto elogios como críticas sumamente negativas. Por ese motivo, las dos primeras categorías entre las citadas se estudiarán conjuntamente, mientras que la tercera será abordada bajo un epígrafe independiente.

4.1. *Artes y rasgos de intelectualidad*

Como ya se ha comentado anteriormente, la figura de las cantoras experimentó una notable transformación desde la *yāhiliyya* hasta su momento de apogeo en las épocas omeya y abasí. En la época preislámica las cualidades artísticas de las cantoras tenían un carácter más primitivo y se limitaban en el campo de la música y, en ocasiones, también el baile. Con el avance del tiempo y la evolución de la sociedad hacia unas formas más refinadas, la formación de las cantoras llegó a ser de un nivel tan alto que, en ocasiones, las convertía en verdaderas sabias, tanto en materias poético-musicales como en otras artes y ciencias.

Las cualidades artísticas e intelectuales de las cantoras de las épocas omeya y abasí eran de una diversidad sorprendente, sobre todo si se toma en cuenta que la mayoría de las mujeres de su época no tenían acceso a ningún tipo de educación formal. El motivo por el cual se les ofrecía esa formación era convertirlas en un producto de lujo que se vendía a precios desorbitados a hombres de la alta sociedad. Una sólida formación de las cantoras las diferenciaba claramente de las esclavas no formadas y garantizaba su alto rendimiento económico.

El empeño en establecer una clarísima distinción entre las esclavas formadas y no formadas llegó a reflejarse en el lenguaje. El investigador Athamina apunta que en ciertas fuentes aparece un término que designa expresamente a las cantoras no formadas. Se trata de la palabra “*sāday*”, que, según Athamina, tiene su origen en la palabra persa “*sīda*”, que significa “tela no teñida”, material que en términos comerciales resultaba menos rentable.⁵⁴⁴

Los que tenían interés en formar a las cantoras eran los comerciantes de esclavas y los músicos. Los primeros, tras el proceso de formación, procuraban sacar de ellas el mayor provecho posible vendiéndolas, alquilándolas u organizando actuaciones en sus casas, a las que acudían los hombres pudientes para disfrutar de la presencia de las cantoras gastando cantidades importantes de dinero o haciéndoles regalos. Por lo que respecta a los músicos, la situación era mucho más compleja puesto que ellas formaban parte de su séquito musical, de manera que no podían verlas como un mero producto. Para ellos, las cantoras, aparte de tener esa dimensión comercial, no dejaban de ser también sus discípulas, compañeras de profesión, compañeras sentimentales y, en ocasiones, hasta madres de sus hijos.

En lo que a las esclavas se refiere, el proceso más habitual era comprarlas a una edad muy temprana tras averiguar su talento natural para la música y sus dotes físicas:

“Ibrāhīm [b. al-Mahdī] tomó dinero prestado de su hija para comprar a Šāriya. La adquirió cuando ella tenía siete años y la educó como si fuera su hija. Según contaba ella, un día que estaba sentada en su regazo y él estaba impresionado al escucharla cantar una canción que él mismo le había enseñado, ella menstruó por primera vez. Ibrāhīm recibió aquello con alegría y llamó a una sirvienta a quien ordenó que trajera un paño de algodón. La tapó con él y luego dijo:
– Llévatela, que le ha dado un escalofrío. Me parece que le ha hecho daño el frío del jardín.”⁵⁴⁵

En el mercado solían predominar una serie de estereotipos sobre las aptitudes de las esclavas según su origen étnico. En el *Libro del buen gobierno del zoco* de al-Saqāfī, por ejemplo, encontramos la siguiente afirmación:

⁵⁴⁴ Cf. Khalil ‘Athamina. “How Did Islam ...”, p. 402.

⁵⁴⁵ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 8. Mesa Fernández recoge también este *jabar* en su estudio pero interpreta de manera completamente distinta muchas de las frases que lo componen. Cf. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 73.

“Dicen que la sierva beréber es la ideal para proporcionar voluptuosidad, la *rūmiyya* para el cuidado del dinero y de la alacena, la turca para engendrar hijos valerosos, la etiope para amamantar, la mecquense para el canto, la medinense por su elegancia y la *‘irāqī* por lo incitante y coqueta.”⁵⁴⁶

Las mecanas y medinesas eran muy famosas por sus destrezas musicales, sobre las cuales había unos preceptos concretos. Estos últimos son descritos por Ibn Buṭlān en su tratado sobre las actividades de las distintas clases de esclavos:

“Sobre la buena calidad del canto: La voz tiene que salir con pureza y potencia. La esclava tiene que tener una voz de mirlo, buena técnica, y saber recitar correctamente la poesía. Si además es ingeniosa y de alma delicada, sería perfecta. Si tiene buen oído para los distintos ritmos y para tañer los instrumentos, si es de calidad, melódica y posee unos dedos ágiles; si al recitar observa las reglas métricas y gramaticales, si su voz carece de defectos y no hace gallos, ni es chillona, es la que produce más placer, y la que tiene más aceptación en el mercado.”⁵⁴⁷

En el *K. al-agānī* hay muchas referencias al talento natural de las esclavas, el cual se podía descubrir durante un proceso de corte profesional, cuando los comerciantes de esclavas o los músicos intentaban averiguar las cualidades de las jóvenes esclavas, pero también por una mera casualidad. Sobre el músico Daḥmān, por ejemplo, se relata que averiguó la calidad de la voz de una esclava al escucharla llorar, y ese fue el hecho que lo condujo a comprarla con el objetivo de formarla como cantora.⁵⁴⁸

El talento natural de la famosa cantora y tañedora de *ṭunbūr* ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya fue también descubierto por una casualidad, durante las visitas que el tañedor de *ṭunbūr* al-Zubaydī hacía a su padre y a la familia a la que éste servía. En la noticia correspondiente se relata que ‘Ubayda tenía una voz hermosa y un buen talento (*kāna li-‘Ubayda ṣawt ḥasan wa-ṭab‘ ŷayyid*) y eso fue lo que al-Zubaydī apreció para enseñarle música (*‘araḩa ṭab‘a-hā fa-‘allama-hā*).⁵⁴⁹

El término para definir la inclinación natural o el talento en este contexto es “*ṭab*”; y de la misma raíz surge el participio “*maṭbū‘a*”, vocablo ampliamente utilizado

⁵⁴⁶ Pedro Chalmeta Gendrán. “El *Kitāb* ...”, p. 374.

⁵⁴⁷ Pilar Coello. “Las actividades ...”, pp. 204, 208.

⁵⁴⁸ *K. al-agānī*, t. VI, p. 21.

⁵⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 146.

en el sentido de “mujer que dispone de talento natural”. Sobre ‘Azza al-Maylā’, por ejemplo, se relata que pertenecía a aquellos que se distinguían en el toque del laúd y que tenía un talento natural para la música (*maṭbū‘a ‘alā al-ginā’*). ‘Azza no fallaba ni en la interpretación (*adā’*) ni en la composición (*ṣan‘a*).⁵⁵⁰

Otro ejemplo encontramos en un *jabar* narrado por Ibrāhīm al-Mawṣilī sobre una *yāriya* anónima que pertenecía al músico Zalzal:

“Tenía Zalzal una *yāriya* a la que educó y a la que enseñó a tañer instrumentos (*rabbā-hā wa-‘allama-hā al-ḍarb*). A mí me pidió también que la instruyera (*sa‘ala-nī muṭāraḥata-hā*) y así lo hice. Ella era hábil por naturaleza (*kānat maṭbū‘a ḥādiqa*).”⁵⁵¹

Los talentos naturales de las esclavas florecían de manera extraordinaria gracias a la formación que recibían. Según revelan ciertas noticias, las jóvenes esclavas podían ser instruidas en un gran número de disciplinas, lo que, en ocasiones, hace contemplar la posibilidad de que las noticias correspondientes se rijan por un aire de hipérbole. Éste sería el caso de la legendaria esclava Tawaddud que, según una anécdota que encontramos en las *Las mil y una noches*, se presentó ante el califa Hārūn al-Raṣīd con el afán de ser adquirida por él, debido a que su dueño se había arruinado. Cuando el califa le preguntó qué ciencias dominaba, ella replicó:

“¡Señor mío! La gramática, la poesía, el derecho canónico, la interpretación del Corán, la filología; conozco la música, la ciencia de partición de herencias, la aritmética, la geometría, la topografía y las antiguas tradiciones; conozco de memoria el magnífico Corán y sé leerlo según las siete, las diez y las catorce lecturas; conozco el número de sus azoras, de sus versículos, de sus partes, mitades, cuartos, octavos y décimos; el número de prosternaciones que exige su lectura y el de sus letras; sé lo que hay en él de abrogado y sus letras; cuáles son sus azoras mediníes y mequíes y las causas que motivaron su revelación; domino las tradiciones proféticas por estudio y tradición, sé cuáles arrancan de los compañeros del Profeta y cuáles proceden de la generación siguiente; he estudiado las ciencias exactas, la geometría, la filosofía, la medicina, la lógica, la retórica y la composición; he aprendido de memoria muchos textos científicos, me he preocupado de la poesía y sé tocar el laúd; sé acompañarme con él en el canto,

⁵⁵⁰ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

⁵⁵¹ *K. al-agānī*, t. V, p. 147.

conozco la técnica de tocar y arreglar las cuerdas y si canto y bailo, seduzco; si me arreglo y me perfume, mato.”⁵⁵²

La referencia al baile que encontramos en esta anécdota es una oportunidad para comentar que en el *K. al-agānī* no encontramos información sobre figuras de cantoras-danzarinas. La lectura de la obra deja la impresión de que el baile no formaba parte del perfil artístico de las cantoras. El único *jabar* en el cual una cantora aparece bailando es protagonizado por Ŷamīla. Se trata de una escena según la cual la célebre cantora quiso burlarse de su compañero Ibn Surayŷ en una reunión haciendo que se descubriera su calva. Tras ello, se puso a bailar, a cantar y a tocar el laúd riéndose de él, actitud que imitaron los demás artistas que estaban presentes: Ma‘bad, al-Garīd, Ibn ‘Ā’iša, Mālik⁵⁵³ y, finalmente, también el mismo Ibn Surayŷ.⁵⁵⁴ Sobre este *jabar* cabe pensar que Ŷamīla improvisó un baile mientras estaba cantando, como lo haría cualquier persona sin disponer, necesariamente, de unas destrezas artísticas concretas.

Aparte de la vinculación de las cantoras con el arte de la danza, sería interesante observar que en el *K. al-agānī* tampoco hay otras referencias a la danza como arte ejercido de manera profesional. Figuras de danzarinas propiamente dichas no aparecen en la obra. El único *jabar* en el cual encontramos a unas mujeres que bailan trata de un grupo de veinte esclavas bizantinas que ejecutan varios tipos de bailes ante el califa al-Ma‘mūn en un día festivo para ellas, un Domingo de Ramos.⁵⁵⁵ La palabra que se utiliza para designar a esas jóvenes es “*waṣā’if*” (jóvenes o jóvenes esclavas), de manera que resulta difícil saber si eran danzarinas profesionales y, mucho menos, si eran cantoras.

La información de la que disponemos sobre el arte de la danza en Bizancio es escasa, debido a la postura moralizante de la religión cristiana al respecto. Aun así, las fuentes escritas e iconográficas bizantinas nos permiten saber que en el Imperio Bizantino existía la figura de la danzarina profesional y que también el pueblo tenía

⁵⁵² *Las mil y una noches*, t. I, p. 1369, noche 438. Este cuento ha tenido una gran influencia en la literatura española, tanto en la narrativa como en el teatro. V. más en: Pino Valero Cuadra. *La doncella Teodor: Un cuento hispanoárabe*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

⁵⁵³ Mālik fue discípulo del gran maestro Ma‘bad; e Ibn ‘Ā’iša, a su vez, discípulo tanto de Ma‘bad como de Mālik. V. más en: A. Shiloah. “Mālik b. Abī ‘l-Samḥ”. En *EP*, t. VI, p. 262; Ch. Pellat. “Ibn ‘Ā’iša”. En *EP*, t. III, p. 698.

⁵⁵⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 161-162.

⁵⁵⁵ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 150.

costumbre de bailar durante las celebraciones de índole privada o colectiva.⁵⁵⁶ De esta manera, se puede pensar que esas jóvenes *rūmiyyāt* que aparecen en el *jabar* mencionado podían ser danzarinas. Asimismo, también existe la posibilidad de que esos bailes que presentaron ante el califa al-Ma'mūn fueran de índole popular, pues la tradición de alternar distintas danzas en grupo en una misma celebración era una costumbre popular en Bizancio y pervive hasta hoy en día en tierras helenas.

La escasa visibilidad del tema de la danza en las fuentes no sólo concierne a Bizancio sino también al mundo árabe medieval. Amnon Shiloah, que ha estudiado este último caso, habla de la existencia de una danza artística y, al igual que los estudiosos de la era bizantina, atribuye la escasez de noticias sobre ella a las restricciones morales del islam, que impedían que cierto tipo de información quedara reflejada en las fuentes.⁵⁵⁷ Por lo que respecta a las cantoras, por lo tanto, se podría conjeturar que su dominio del arte de la danza podía ser mayor de lo que las fuentes permiten saber.

Lejos del tema de la danza, en las fuentes abundan las referencias a la formación polivalente de las cantoras. Entre ellas, la más paradigmática fue 'Arīb. En la noticia que aparece a continuación se puede apreciar su compleja identidad artística e intelectual:

“Era 'Arīb una cantora y artista polifacética (*muganniya muḥsina*). Además, era buena poetisa (*šā'ira šāliḥat al-ši'r*) y tenía un estilo elegante para la caligrafía y la expresión verbal (*malīḥat al-jaṭṭ wa-l-madḥab fī l-kalām*). Se distinguía por su habilidad, belleza y refinamiento (*al-ḥusn wa-l-ŷamāl wa-l-ẓarf*), por su aspecto agradable y su calidad como instrumentista (*ḥusn al-šūra wa-ŷawdat al-ḍarb*), por la perfección de sus composiciones y su conocimiento de los modos melódicos y la armonía (*itqān al-ṣan'a wa-l-ma'rifa bi-l-nagam wa-l-awtār*), por su capacidad narrativa y poética y por su cultura (*al-riwāya wa-l-ši'r wa-l-adab*).”⁵⁵⁸

El lugar donde fue formada 'Arīb parece que fue Basora, ciudad en la que florecieron las ciencias relacionadas con la lengua y la literatura, y que fue cuna de una

⁵⁵⁶ Cf. Maria Boutsas. “O gynaikeios choros mesa apo byzantines kai metabyzantines eikonographikes pēges” (La danza femenina a través de las fuentes iconográficas bizantinas y post-bizantinas). *Archaiologia kai technes*, 91 (2004: Iounios), pp. 43-49. V. también el resto de los artículos contenidos en este mismo número, todos dedicados al tema de la danza en Bizancio.

⁵⁵⁷ Cf. Amnon Shiloah. “Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge”. *Music and Its Virtues in Islamic and Judaic Writings*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007, artículo VI, pp. 1-22.

⁵⁵⁸ K. al-agānī, t. XXI, p. 43. V. traducción del resto del *jabar* en p. 105. Traducción inglesa de este mismo *jabar* se puede consultar en: Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 53.

de las dos escuelas gramaticales más importantes de la época junto a la de Kufa.⁵⁵⁹ La noticia correspondiente, que hace alusión al hecho de que la cantora fuera, posiblemente, formada en dicha ciudad, es la siguiente:

“Su dueño salió para Basora. La educó (*addaba-hā*), la formó (*jarraġya-hā*), le enseñó caligrafía, gramática, poesía y música (*‘allama-hā al-jatṭ wa-l-naḥū wa-l-ši‘r wa-l-ginā’*) y ella destacó en todo ello.”⁵⁶⁰

El prototipo de la *qayna* oriental tuvo tanta trascendencia que en el Occidente musulmán se reprodujo de manera idéntica. El gran erudito cordobés Ibn al-Kattānī contaba que sus *qiyān* recibían una formación tan alta que llegaban a ser “versadas en el conocimiento de la lógica, la filosofía, la geometría, la música, el astrolabio, la astronomía, la astrología, la gramática, la métrica, las bellas artes y la caligrafía”.⁵⁶¹

En las fuentes abundan las referencias a la inteligencia y al alto nivel intelectual de las cantoras. Como un ejemplo más, véase la siguiente descripción de la personalidad de Farīda, una de las esclavas cantoras más famosas de la era abasí:

“Farīda, la *yāriya* de al-Wāṭiq, pertenecía antes a ‘Amr b. Bāna y fue éste quien se la regaló a al-Wāṭiq. Ella fue una de las llamadas *muḥsināt*. Fue formada por ‘Amr b. Bāna junto a una compañera suya llamada Jill. Farīda era muy hermosa, cantaba muy bien y era de una inteligencia y un entendimiento muy agudos (*kānat ḥasanat al-waġh, ḥasanat al-ginā’, ḥāddat al-fiṭna wa-l-fahm*).”⁵⁶²

Estas cualidades servían a veces como contrapeso a los prejuicios negativos que había sobre los músicos y cantoras. Este hecho se refleja en un *jabar* en el que se cuenta que un gobernador de Medina llamado ‘Uṭmān b. Ḥayyān al-Murrī, decidió en una ocasión purificar la ciudad del canto y la fornicación (*al-ginā’ wa-l-zinā’*) y dio un plazo de tres días para que los que se asociaban a ese mundo abandonaran Medina. Cuando se enteró de aquello Ibn Abī ‘Atīq, que era uno de los hombres más honrados y virtuosos de la ciudad, quiso abatir aquella decisión del gobernador. Para conseguirlo, lo visitó y

⁵⁵⁹ V. más sobre sobre el desarrollo de estas ciencias en Basora en: Charles Pellat. *Le milieu baṣrien et la formation de Ġāhiz*. París: Maisonneuve, 1953, pp. 123-181; G. Troupeau. “Naḥw”. En *EP*, t. VII, pp. 913-915.

⁵⁶⁰ K. *al-agānī*, t. XXI, p. 48.

⁵⁶¹ Apud Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza ...*, p. 23.

⁵⁶² K. *al-agānī*, t. IV, p. 91.

ganó su favor diciéndole que estaba de acuerdo con su opinión, pero que le pedía exceptuar el caso de Sallāmat al-Qass, puesto que ella había renunciado de su condición de cantora para convertirse en una mujer piadosa que rezaba y ayunaba según los preceptos de la más estricta religiosidad. Ibn Abī ‘Atīq convenció al gobernador para aceptar un encuentro con la cantora, durante el cual ocurrió lo siguiente:

“Ella fue a ver a ‘Uṭmān y, por la conversación que tuvieron, él averiguó que era una de las personas más sabias de toda la gente que conocía, y se quedó impresionado. Sallāma le habló de sus propios antepasados y le contó varias de sus historias, lo que a él le dio mucha alegría. Entonces Ibn Abī ‘Atīq le dijo a Sallāma:

– Ahora recítale al emir el *Corán*.

Ella lo hizo, y luego Ibn Abī ‘Atīq le dijo:

– Y cántale un *ḥudā*⁵⁶³.

Ella acató también esa orden y el emir se quedó todavía más impresionado. Luego Ibn Abī ‘Atīq se dirigió al emir diciendo:

– ¿Qué os parecería ahora escucharla cantar una composición (*ṣinā‘a*) suya?

Y no dejó de insistirle hasta que al final dio su visto bueno para que cantara. Ibn Abī ‘Atīq le dijo, pues, a Sallāma:

– Canta.

Y ella cantó. [...] Y entonces ‘Uṭmān se levantó de su asiento y fue a sentarse al lado de ella diciéndole:

– ¡Por Dios, que alguien como ella no se puede ir [de Medina]!

– La gente tampoco quiere eso, y dice: Que la libre por lo menos a ella, aunque expulse a todos los demás, replicó Ibn Abī ‘Atīq.

Al final, avisaron a todos [los músicos] de que se les permitía a todos quedarse.”⁵⁶⁴

En otra anécdota, protagonizada por el príncipe abasí Sulaymān b. ‘Alī, se relata que se enfadó con su hijo Ŷa‘far porque éste compró a Sallāma al-Zarqā’ por una gran cantidad de dinero. La reacción de Ŷa‘far ante la reprensión de su padre fue presentarle a la cantora. Cuando Sallāma habló con su padre, éste cambió de opinión porque pudo averiguar que se trataba de una mujer “sensata, agradable y elocuente” (*‘āqila maqbūla mutakallima*).⁵⁶⁵

En relación con la preparación intelectual y el saber estar tanto de las cantoras como de los demás individuos asociados a los ambientes refinados de la época, hay dos

⁵⁶³ Canto primitivo de los camelleros del desierto. En el original se utiliza el verbo “*ḥadā*” y no el sustantivo.

⁵⁶⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 245-246.

⁵⁶⁵ *K. al-agānī*, t. XV, p. 45.

conceptos de gran importancia en los que habría que hacer especial hincapié: el “*adab*” y el “*zarf*”. Ambos son unidos por un cierto parentesco semántico y social, por lo cual resulta oportuno analizarlos conjuntamente.

4.1.1. Adab y zarf

Como ya ha sido comentado en la introducción del presente estudio, el término “*adab*” es de una diversidad semántica sorprendente. Según el contexto puede hacer referencia a la literatura, la erudición, los conocimientos humanísticos, las reglas de comportamiento de un colectivo, la cultura y los buenos modales.

Como las acepciones del término relacionadas con la literatura han sido analizadas en la introducción, en este capítulo sólo se abordarán las referidas a las nociones de “cultura”, “conjunto de conocimientos literarios y humanísticos” y “buenos modales”. Gabrieli señala que el término existía desde la época preislámica designando a las costumbres de los antepasados cuyo cumplimiento convertía al individuo en una persona encomiable. Con el paso del tiempo, el nacimiento del islam, la creación del califato y el contacto con diversas costumbres foráneas tuvieron como resultado una notable evolución del término. Gabrieli considera que en la época abasí el concepto de “*adab*” era análogo al de la “*urbanitas*” romana, una cualidad que incluía el civismo, la cortesía y el refinamiento urbanos, lo que en el caso de la sociedad califal se oponía a la simpleza de las formas ancestrales de los beduinos. A todo ello debería sumarse una serie de conocimientos que constituían lo que hoy llamaríamos “cultura general” o “humanidades”.⁵⁶⁶

Según apunta Julia Bray, el *adab* era una herramienta utilizada en los ambientes refinados con el objetivo de conseguir propósitos sociales y políticos. Para formar parte de la élite social era obligatorio disponer de ese conjunto de modales y conocimientos. Los hombres dotados de la cualidad del *adab* eran denominados “*udabā*” (en singular: *adīb*) y, según el planteamiento de Bray, se consideraban a sí mismos “como arquitectos de la civilización y garantes de la supervivencia de ésta ante las turbulencias políticas”.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Cf. F. Gabrieli. “Adab”. En *EP*, I, pp. 175-176.

⁵⁶⁷ Cf. Julia Bray. “Adab”. En *MIC*, t. I, p. 13.

El término “*adab*” está estrechamente asociado a otro concepto predominante entre los personajes distinguidos de la época: el “*zarf*” (o “*tazarruf*”). Este concepto designa también al refinamiento y la elegancia exigidos en los ambientes de la alta sociedad. Los *zurafā*’ (en singular: *zarīf*), los hombres refinados, aparte de un aspecto elegante y unos modales exquisitos debían disponer también de una cultura general que diera una consistencia más sólida a su refinamiento. Sus modales debían ser complementados por una elocuencia basada en el conocimiento. De esta manera, los conceptos de “*adab*” y “*zarf*” pueden llegar a identificarse en ciertos contextos, aunque es cierto que el primero suele aludir más a la cultura general, mientras que el segundo designa al refinamiento relacionado con la etiqueta social.⁵⁶⁸

La relación entre los dos conceptos se hace evidente en *El libro del brocado* (*Kitāb al-muwaššā*) de al-Waššā’, que en árabe es también conocido por el título de *Al-zarf wa-l-zurafā*’ (*El refinamiento y los hombres refinados*). En la introducción de este tratado dedicado a la conducta de los *zurafā*’, el autor apunta:

“El hombre sensato que ha recibido una buena educación, el refinado e inteligente, el educado conforme a las cualidades de los hombres corteses, el adornado con el ornato de los elegantes, tiene el deber de saber, antes de lanzarse sobre lo que no sabe y antes de ocuparse de lo que no entiende, explicar qué es la elegancia y dónde están los abrevaderos de la virtud y los límites de la cortesía, pues no hay cortesía en quien no tiene virtud, ni virtud en quien no tiene elegancia, ni elegancia en quien no tiene cortesía.”⁵⁶⁹

La frase contenida en las tres últimas líneas aparece así en el original: “*lā adab^a li-man lā murū’^a la-hu wa-lā murū’^a li-man lā zarf^a la-hu wa-lā zarf^a li-man lā adab^a la-hu*”. Si mantuviéramos los conceptos fundamentales que contiene la frase en cuestión en árabe, ésta podría traducirse como “no hay *adab* en quien no tiene *murū’^a*, ni *murū’^a* en quien no tiene *zarf*, ni *zarf* en quien no tiene *adab*”. Aparte de la versión de Teresa Garulo, que ha optado por utilizar dos términos relacionados con el comportamiento social (“cortesía” y “elegancia”) para expresar el contenido semántico de los términos “*adab*” y “*zarf*”, la lectura del original en este punto permite también otra interpretación. El primer término aquí podría aludir al concepto de “cultura”, y el segundo, a los

⁵⁶⁸ V. más en: J. E. Montgomery. “*Zarīf*”. En *EI*², XI, p. 460.

⁵⁶⁹ Al-Waššā’. *El libro ...*, p. 5; Al-Waššā’. *Kitāb ...*, p. 15.

conceptos de “elegancia” o “refinamiento”. De esta manera, se haría más evidente la que podría ser la intención del autor cuando entrelazó estos tres conceptos en su texto: asociar lo intelectual con lo ético y lo social, reflejando cada una de estas dimensiones de la naturaleza humana en los respectivos términos de “*adab*” (cultura), “*murū’a*” (conjunto de virtudes del hombre, sobre todo en el contexto preislámico) y “*zarf*” (refinamiento).

Estas cualidades suelen ser atribuidas a los hombres, y los tratados que contienen normas sobre la conducta y la educación de los *udabā’* y los *zurafā’* son, por regla general, dirigidos a ellos. Jean-Claude Vadet, en su célebre obra sobre el espíritu de la cortesía en el Oriente musulmán, observa que “la moral del *adab*, válida sólo para los hombres, no permite a las mujeres asociar la honestidad con la riqueza, de manera que las excluye del mundo de la cortesía”.⁵⁷⁰ Al-Waššā’, por ejemplo, en el mismo tratado en el que brinda homenaje al comportamiento de los hombres refinados, no se refiere a las mujeres más que para resaltar los defectos y el carácter interesado de las esclavas cantoras.

No obstante, en el *K. al-agānī* el *adab* y el *zarf* son atribuidos con mucha frecuencia a las cantoras, lo que en términos de comportamiento social y nivel cultural las ensalza hasta el punto de igualarlas con los hombres más distinguidos. Los individuos asociados al mundo de la música formaban parte de los círculos de la gente culta y refinada, hecho que se refleja en estas palabras que la legendaria ‘Arīb pronunció en una ocasión para intentar esquivar una invitación de al-Faḍl b. al-‘Abbās b. al-Ma’mūn, nieto del califa al-Ma’mūn: “... es que me han invitado algunos de mis compañeros, de los que pertenecen a la gente culta y refinada (*ahl al-adab wa-l-zarf*)”.⁵⁷¹

Las cantoras formaban parte los ambientes refinados por partida doble: tanto por estar asociadas al mundo de la música como por relacionarse de manera directa con la alta sociedad, puesto que la mayoría de ellas pertenecían a los hombres pudientes. Los términos “*zarf*” y “*adab*” suelen formar parte de las enumeraciones habituales de las cualidades de las cantoras y, en muchas ocasiones, aparecen juntos y por el mismo orden. Sobre Maḥbūba se dice, por ejemplo, que “destacaba por su belleza, refinamiento y

⁵⁷⁰ Cf. Jean-Claude Vadet. *L’esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l’Hégire*. París: Maisonneuve et Larose, 1968, p. 343.

⁵⁷¹ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 62.

cultura (*kānat bāri ‘at al-ḥusn wa-l-ẓarf wa-l-adab*)”.⁵⁷² Sobre las esclavas cantoras de un comerciante de esclavos de Bagdad llamado Abū ‘Umayr se dice que eran refinadas y cultas “*qiyān la-hunna ẓarf wa-adab*”⁵⁷³; y sobre la famosa cantora Danānīr se relata que “era una de las mujeres más hermosas, refinadas y cultas (*kānat min aḥsan al-nās waḡh^{an} wa-aẓrafi-hinna wa-akmali-hinna adab^{an}*), y de las que más canciones y poesías dominaban”.⁵⁷⁴

En otro *jabar*, el músico Ishāq al-Mawṣilī incluye en su narración estos conceptos mientras está describiendo el momento en el cual al-Faḍl b. al-Rabī⁵⁷⁵ regaló las esclavas cantoras Siḥr, Ḍiyā‘ y Junṭ “*Ḍāt al-Jāl*” al califa Hārūn al-Rašīd. Según Ishāq, una noche estuvo bebiendo con el califa y éste le pidió que le relatara alguna historia, lo cual dio lugar a la siguiente escena:

“Yo empecé a contarle historias de las *qiyān* y los cantantes y también de los árabes: sus anales y sus tradiciones. Le recité poemas de los antiguos y también de nuestros coetáneos. Mientras tanto, llegó al-Faḍl b. al-Rabī‘ y le contó la historia de tres *yawārī* que había adquirido; y describió su belleza, su bondad, su refinamiento y su cultura (*waṣāfa-hunna bi-l-ḥusn wa-l-iḥsān wa-l-ẓarf wa-l-adab*).”⁵⁷⁶

Esta noticia llega a su fin cuando el califa pide ver a las muchachas y, al comprobar sus cualidades, muestra tal entusiasmo que al-Faḍl b. al-Rabī‘ decide regalárselas. El *adab* y el *ẓarf* formaban parte de las características que más motivaban a los hombres a la hora de querer adquirir a las esclavas cantoras, puesto que éstas no sólo ofrecían deleites artísticos y sexuales a los hombres que se relacionaban con ellas sino también placer intelectual, lo que implicaba precisamente el dominio de una cierta cultura.

El vehículo para expresar esa cultura y convertirla en un placer para los hombres era el lenguaje. En el *K. al-agānī* la elocuencia de las cantoras es comentada con mucha frecuencia. Una expresión que resulta sumamente interesante al respecto es “*ẓarīfat al-lisān*”, la que vendría a designar a la mujer que utilizaba una lengua refinada. Este sería

⁵⁷² *K. al-agānī*, t. XXII, p. 142.

⁵⁷³ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 47-48.

⁵⁷⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 47.

⁵⁷⁵ Visir de los califas Hārūn al-Rašīd y al-Amīn. V. más en: D. Sourdel. “Al-Faḍl b. al-Rabī‘”. En *EP*, t. II, pp. 730-731.

⁵⁷⁶ *K. al-agānī*, t. V, pp. 193-194.

el caso de una esclava cantora de la época abasí llamada Nīrān, según el testimonio del cantante ‘Amr b. Bāna:

“Iba un día camino de la casa de Ṣālih b. al-Rašīd y me encontré con Muḥammad b. Ŷa‘far b. Mūsā al-Hādī⁵⁷⁷, que era muy dado a la bebida matutina (*ṣabūḥ*), pero aquel día se abstenía. Le pregunté entonces el motivo de la abstención y me dijo:

– Es que Nīrān está enfadada conmigo.

Ella era *ŷāriya* de uno de los comerciantes de esclavos (*najjāsūn*) de Bagdad y era una de las *muḥsināt*. Destacaba por su belleza y tenía una lengua refinada (*bāri‘at al-ŷamāl, ẓarīfat al-lisān*). Muḥammad había mostrado exageradamente su amor por ella y aquello ya se conocía entre la gente, por lo que yo le pregunté:

– ¿Cuál es tu deseo, entonces?

– Que pases por la casa de su dueño y, cuando él te la presente, que le des esta carta de mi parte.”⁵⁷⁸

En cuanto al concepto de “*ẓarīf*” o “*ẓarīfa*”, en general, habría también que señalar que en el *K. al-agānī* es muy habitual el uso de la construcción “*min aẓraf al-nās*” o “*min aẓraf al-nisā*” para indicar el gran nivel de refinamiento de una persona. Este mismo uso aparece también en frases referidas específicamente a la noción de “lengua refinada”. Como ejemplo de ello puede servir un *jabar* en el cual se relata que Muḥammad b. Abī Muḥammad al-Yazīdī⁵⁷⁹ se enamoró de una *ŷāriya* llamada ‘Ulyā, sobre quien se especifica que era una de aquellas mujeres que destacaban por el refinamiento de su lengua, por su hermoso aspecto y por la calidad de su canto (*kānat min aẓraf al-nisā’ lisān^{an} wa-aḥsani-hinna waŷh^{an} wa-ginā^{an}*). Debido a estas cualidades, su dueño se negaba a venderla por un precio que no fuera muy alto, hasta que la compró al-Mu‘tašim por cinco mil dinares, antes de ser califa, en los días de al-Ma’mūn.⁵⁸⁰

Esta expresión –que podía referirse al habla refinada de cualquier persona, no sólo de las cantoras cultas– indica claramente que el *ẓarf* y el *adab* eran dos conceptos relacionados entre sí. Si bien el *ẓarf* hacía referencia más bien a la etiqueta social de los individuos de los ambientes refinados, el tener esa cualidad no dejaba de incluir el

⁵⁷⁷ El primero de los dos personajes era hijo de Hārūn al-Rašīd, y el segundo, nieto de su predecesor, el califa al-Hādī.

⁵⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XX, p. 32.

⁵⁷⁹ Hijo del famoso gramático Abū Muḥammad al-Yazīdī. Muḥammad destacó como poeta en la corte abasí. Al-Iṣfahānī le dedica un capítulo en el *K. al-agānī*, t. XX, pp. 146-153.

⁵⁸⁰ *K. al-agānī*, t. XX, pp. 150-151.

dominio de un cierto nivel cultural. De igual manera, el disponer de la cualidad del *adab* significaba tanto el ser una persona culta como el saber manejar los modales que correspondían al refinamiento social.

4.1.2. *La poesía y la música*

En el mundo árabe medieval la poesía y la música⁵⁸¹ eran dos artes estrechamente vinculadas. La mayoría de las noticias indican que la costumbre predominante de la época era cantar poesía musicalizada, mientras que la música meramente instrumental quedaba en un segundo plano, a pesar de la importancia que se daba a la calidad artística de este arte. Ese vínculo entre la poesía y la música hacía que un gran número de cantoras dispusiera de ambas destrezas. Asimismo, habría que señalar que había casos de esclavas cultas que eran sólo poetisas, las que constituirían algo parecido a un género de *qiyān* cultas pero sin estar versadas en el arte de la música.

Como el presente estudio está dedicado a la figura de las cantoras, las esclavas poetisas quedan exentas del interés específico del mismo. Sin embargo, como ambas clases mantenían un claro parentesco, por motivos anecdóticos parece oportuno citar dos ejemplos de esclavas cultas que encarnaban las cualidades del prototipo de la *qayna* siendo sólo poetisas. El primero haría referencia a una *yāriya* culta de quien se enamoró ‘Alī b. Ŷabala⁵⁸². Su nombre no llega a mencionarse en el *K. al-agānī* pero sobre sus cualidades se especifica que era una esclava poetisa culta y refinada (*yāriya*, *adība*, *zarīfa*, *šā‘ira*).⁵⁸³

Como un segundo ejemplo puede servir el caso de la esclava poetisa ‘Inān. El estilo del *jabar* que la describe es idéntico a aquel que se utiliza para describir a las esclavas cantoras en el *K. al-agānī*:

“Era ‘Inān *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Yamāma: allí creció y se educó. Luego la compró al-Nāṭifī y se encargó de seguir formándola. Era de raza blanca (*ṣafrā*⁵⁸⁴), hermosa (*yamīlat al-wayḥ*) y coqueta (*šakila*). Su cultura y poesía eran

⁵⁸¹ Los términos que designan a estas artes en el *K. al-agānī* son “*šī‘r*” y “*gīnā*”, respectivamente. En cuanto al término “*gīnā*”, habría que añadir que podía significar tanto “música” como “canto”.

⁵⁸² Poeta de Bagdad, panegirista de varios personajes de alto rango de la corte abasí. Se conocía también por su sobrenombre “Al-‘Akawwak”. V. más en: R. Blachère. “Al-‘Akawwak”. En *EP*, t. I, pp. 315-316.

⁵⁸³ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 249-250.

⁵⁸⁴ V. más sobre este término en pp. 245-247.

exquisitas (*malīhat al-adab wa-l-ši'r*) y, además, era rápida en la improvisación (*sarī'at al-badīha*). Los grandes poetas rivalizaban con ella y utilizaban sus versos, los cuales ella luego tenía que reclamar.”⁵⁸⁵

El perfil de mujer culta de ciertas poetisas constituye, a veces, un motivo de confusión entre los investigadores, que llegan a identificarlas con las esclavas cantoras. Estos serían, principalmente, los casos de las poetisas ‘Inān y Faḍl. Farmer, por ejemplo, a pesar de que la información sobre ‘Inān la extrae del capítulo que se le dedica en el *K. al-agānī*, la denomina “cantora” (*singing girl*), cuando las noticias dejan claro que no era cantora sino poetisa, exclusivamente.⁵⁸⁶ Lo mismo ocurre con Kilpatrick, que denomina a Faḍl “poetisa, cantora y mujer de letras”, cuando ella también es de clara identidad poética.⁵⁸⁷

En un nivel entre las poetisas y las cantoras-poetisas encontramos a la famosa esclava de la época abasí Maḥbūba, de quien se deja entender que era fundamentalmente poetisa, aunque también cantaba:

“Era Maḥbūba *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Basora. Era una poetisa ilustre y talentosa (*šā'ira šarīfa maḥbū'a*), de manera que ni la poetisa Faḍl al-Yamāmiyya podía compararse con ella. Además, Maḥbūba era más hermosa y más honesta que Faḍl (*aḡmal min Faḍl wa-a'aff*). Al-Mutawakkil la adquirió cuando era todavía virgen (*bikr*): se la regaló ‘Abd Allāh b. Ṭāhir. Después de la muerte de al-Mutawakkil, ella vivió por mucho tiempo, pero nadie más deseó adquirirla. Maḥbūba era también cantora, pero su canto no era tan perfecto ni tan distinguido.”⁵⁸⁸

En cuanto a las cantoras, como ya ha sido señalado antes, su identidad artística está ligada a la poesía. Hasta tal punto es así que al-Iṣfahānī incluyó en su obra *Al-imā' al-šawā'ir* (*Las esclavas poetisas*) algunas de las esclavas cantoras de más renombre, al considerar sus destrezas poéticas.⁵⁸⁹ Una de ellas es Mutayyam, a quien el autor dedica

⁵⁸⁵ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 84.

⁵⁸⁶ Cf. Henry George Farmer. *A History ...*, p. 136.

⁵⁸⁷ Cf. Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 329. Sobre la identidad meramente poética de ‘Inān y Faḍl, v. también los capítulos dedicados a ellas en: Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Al-imā' ...*, pp. 23-45, 53-76, respectivamente.

⁵⁸⁸ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 140.

⁵⁸⁹ Cf. Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Op. cit.* Sobre las esclavas poetisas, v. más en: Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 56-190.

también un capítulo en el *K. al-agānī*. En dicho capítulo encontramos un *jabar* que arroja luz sobre las cualidades poéticas de la cantora:

“Mutayyam fue instruida y educada por Baḍl (*kānat min tajrīy Baḍl wa-ta’līmi-hā*): debía sus méritos a lo que aprendió de ella. Luego la compró ‘Alī b. Hišām y fue completando su formación al lado de los grandes cantantes que lo frecuentaban. Mutayyam era una de las mujeres más hermosas, cultas y de las que mejor cantaban (*kānat min aḥsan al-nās wa-yḥ^{an} wa-ginā^{an} wa-adab^{an}*). Sus poemas eran distintos a los que solían gustar a la gente, pero, a raíz de su paradigma, el tipo de poesía que hacía empezó a gustar.⁵⁹⁰

Otra cantora que destacaba por la calidad de su poesía era Sallāmat al-Qass, que, en ciertas ocasiones, se menciona junto a su compañera Ḥabāba:

“Ḥabāba y Sallāmat al-Qass pertenecían a las *qiyān* de Medina. Eran virtuosas, elegantes y sabían tañer instrumentos (*kānatā ḥāḍiqatayn, zarīfatayn, dāribatayn*). Sallāma era la que mejor cantaba entre las dos y Ḥabāba era la más hermosa. Sallāma componía poesía y Ḥabāba hacía lo propio aunque a ella no se le daba bien.”⁵⁹¹

En otra narración, en la que encontramos, de nuevo, estas cualidades de Sallāmat al-Qass, se cuenta que ella era cantora, virtuosa de la música, hermosa y refinada, y, además, componía poesía (*muganniya, ḥāḍiqa, yāmīla, zarīfa, taqūl al-ši’r*).⁵⁹² Lo más destacado de dicha narración es la expresión “*taqūl al-ši’r*”. A pesar de que literalmente esta frase haga referencia a alguien que “decía” o “pronunciaba” poemas –lo que remitiría más a la acción de recitarlos–, en realidad el cocontexto indica, en un gran número de ocasiones, que ésta se utiliza para designar al hecho de componer poesía.

Otro ejemplo sobre este hecho encontramos en un *jabar* dedicado a la princesa abasí ‘Ulayya bint al-Mahdī, de quien se relata que destacaba por su elegancia y que hacía una poesía de calidad sobre la cual componía buenas melodías (*kānat ‘Ulayya bint al-Mahdī min aḥsan al-nās wa-aẓrafi-him, taqūl al-ši’r al-yayyid wa-taṣūg bi-hi al-alḥān al-ḥasana*).⁵⁹³ Como ya se ha comentado antes, ‘Ulayya constituye la excepción más llamativa dentro del colectivo de las cantoras de la época, debido a las ingentes

⁵⁹⁰ *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

⁵⁹¹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 240.

⁵⁹² *K. al-agānī*, t. VIII, p. 249.

⁵⁹³ *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

diferencias sociales que la separaban de todas sus compañeras. Sin embargo, llama la atención el hecho de que las referencias a sus cualidades artísticas y refinamiento social son iguales a las que atañen a las demás cantoras, independientemente de si eran esclavas, libres o libertas.

Las destrezas poéticas de las cantoras formaban parte de su complejo perfil musical, dentro del cual desempeñaban varias funciones. Aparte de cantar y componer poesía, ellas mismas musicalizaban sus propias creaciones poéticas pero también las de otros poetas. Además, tenían una capacidad extraordinaria para memorizar ingentes cantidades de canciones, suyas y ajenas, lo cual las convertía en registros vivos de la tradición musical. Ese conocimiento se compartía entre cantoras y músicos a través de la instrucción formal pero también durante encuentros puntuales. A todas esas funciones debería sumarse su importantísimo papel de tañedoras de instrumentos.

Su faceta de compositoras se valoraba entre los rasgos más importantes de su perfil artístico. En el *K. al-agānī* encontramos tres términos relacionados con esta destreza. El primero de ellos es “*ta’līf*” (composición) y aparece en un *jabar* en el cual el contexto nos permite averiguar que hace referencia a una composición musical y no poética. Se trata de una narración sobre ‘Umar b. Abī Rabī‘a en la que se relata que el poeta se enamoró en una ocasión de una mujer iraquí llamada Subay‘a y escribió un poema sobre ella. Más tarde, visitó a Ŷamīla en Medina y le pidió que lo musicalizara. Ella satisfizo su deseo y el poeta se quedó impresionado por la belleza de su canto (*ḥusn ginā’i-hā*) y la calidad de su composición (*ŷawdat ta’līfi-hā*). Acto seguido, mandó a una de sus cantoras a casa de Ŷamīla para que aprendiera la canción. Y así se hizo: la joven pasó varios días con la maestra hasta que dominó perfectamente aquel canto.⁵⁹⁴

El segundo término en cuestión es “*ṣinā‘a*” y aparece en dos *ajbār* diferentes: en uno se relata que la cantora Duqāq era experta en interpretación musical y composición (*mutqinat al-adā’ wa-l-ṣinā‘a*)⁵⁹⁵, y en otro, ya citado, el aristócrata medinés Ibn Abī ‘Atīq incita al gobernador de su ciudad a escuchar a Sallāmat al-Qass cantar una composición (*ṣinā‘a*) suya.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 158-159.

⁵⁹⁵ *K. al-agānī*, t. XII, p. 203.

⁵⁹⁶ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 245-246.

Por último, el tercer término proviene de la misma raíz que el segundo y es de un uso muy extendido en la obra. Se trata de la voz “*ṣan ‘a*”, que, en muchas ocasiones, designa a la capacidad de componer música, lo que se puede apreciar en el siguiente *jabar* –narrado por al-Ḥasan b. Ibrāhīm b. Riyāḥ⁵⁹⁷– cuyo contenido iguala las destrezas musicales de la cantora Mutayyam a las de los músicos más brillantes de su época:

- “Le pregunté en una ocasión a ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī:
 – ¿Quién crees que es el mejor en la composición musical (*ṣan ‘a*)?
 – Ishāq [al-Mawṣilī], me contestó.
 – ¿Y después de él?, le dije.
 – ‘Allūyah, replicó.
 – ¿Y después?, insistí.
 – Mutayyam, dijo.
 – ¿Y después?, seguí preguntando.
 – Después de ella, yo, me contestó.
 Y me extrañó que se situara a sí mismo después de Mutayyam.”⁵⁹⁸

El término “*ṣan ‘a*”, aparte de designar a la capacidad compositora de las cantoras y los músicos, también puede hacer referencia al *corpus* de sus creaciones musicales. En un *jabar* sobre ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya, por ejemplo, encontramos ambos matices. Primero se cuenta que ‘Ubayda destacaba por su capacidad para componer música (*ṣan ‘a*), su cultura (*ādāb*), su hermoso aspecto y, también, por la calidad de su voz (*kānat min aḥsan al-nās waḥḥ^{am} wa-aṭyabi-him ṣawṭ^{am}*). A continuación, se relata que no se conocía en el mundo mujer que tocara el *ṭunbūr* mejor que ella, mientras que el último dato sobre su valor artístico que nos brinda este *jabar* es que tenía composiciones maravillosas (*ṣan ‘a ‘ayṭba*).⁵⁹⁹

Si bien el contenido del *jabar* que se acaba de citar puede crear la impresión de que el término “*ṣan ‘a*” representa una sola composición, en este otro ejemplo se esclarece de que éste puede designar a la totalidad de las composiciones de un creador⁶⁰⁰:

⁵⁹⁷ Debe de tratarse del hijo de Ibrāhīm b. Rabāḥ, alto funcionario del califato abasí. Por el parecido que hay entre la grafía de los nombres de Rabāḥ y Riyāḥ, en las fuentes su nombre ha sido siempre interpretado de las dos maneras. Cf. Al-Ṭabarī. *The History ...*, t. XXXIV, p. 10, nota 20.

⁵⁹⁸ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 222-223.

⁵⁹⁹ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 144.

⁶⁰⁰ Más ejemplos sobre este uso se pueden consultar utilizando el índice de términos y, en concreto, la entrada “*ṣan ‘a*”.

“Era Qalam al-Şālihiyya una *yāriya muwallada*. Era de raza blanca, hermosa, buena en el canto y en el toque de instrumentos (*ḥasanat al-ginā’ wa-l-ḍarb*) y virtuosa (*ḥādiqa*). Aprendió música con Ibrāhīm y su hijo Ishāq; y también con Yaḥyā al-Makkī⁶⁰¹ y Zubayr b. Daḥmān⁶⁰². Pertenece a Şāliḥ b. ‘Abd al-Wahhāb, hermano de Aḥmad b. ‘Abd al-Wahhāb, escribano de Şāliḥ b. [Hārūn] al-Rašīd, aunque también se dice que pertenecía al padre del primero. Era creadora de un conjunto reducido de unas veinte canciones (*kānat la-hā ṣan‘a yasīra nahū ‘iṣrīn ṣawf^m*) y al-Wāṭiq la compró por diez mil dinares.”⁶⁰³

La información sobre las composiciones de las cantoras en el *K. al-agānī* no sólo aparece de manera indirecta, como ocurre con las noticias que se acaban de citar. También en la “*nisba*” que acompaña a las canciones –es decir, en la información sobre los artistas que intervinieron en su creación– encontramos pruebas tangibles sobre la gran creatividad de las cantoras, puesto que en esa parte de la obra ellas constan como artífices de un gran número de composiciones, sobre todo musicales. A raíz de esa información, se puede decir que, entre todas las cantoras que aparecen en la obra, la creadora más prolífica fue ‘Arīb. Según el *K. al-agānī*, ‘Arīb era autora de unas mil canciones.⁶⁰⁴ Como ejemplo sobre la fórmula más habitual de la *nisba* de las canciones se podría proponer el siguiente fragmento:

“La música y la poesía son de Ḥunayn⁶⁰⁵ (*al-ginā’ wa-l-ši‘r li-Ḥunayn*). El modo melódico es *jaḥf ramal bi-l-binṣir*⁶⁰⁶, pero también hay [en la misma canción] una melodía de Ibn al-Makkī en *jaḥf taqīl* a la antigua usanza, al igual que otra más en *jaḥf taqīl* creada por ‘Arīb, según el testimonio de al-Hišāmī.”⁶⁰⁷

Las cantoras dominaban sus propias creaciones pero también memorizaban poemas y canciones de otros artistas. Todo ello formaba un amplio repertorio que ellas

⁶⁰¹ Célebre músico de la época abasí. Fue maestro de Ibrāhīm e Ishāq al-Mawṣilī y autor de una recopilación de canciones titulada *Kitāb al-agānī*, cuyos contenidos cita con frecuencia al-Iṣfahānī en su obra. V. más en: E. Neubauer. “Yaḥyā al-Makkī”. En *EP*, t. XI, p. 251; *K. al-agānī*, t. VI, pp. 124-135.

⁶⁰² Hijo del famoso músico de la época omeya Daḥmān. V. más en: Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 123-124; *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 219-225.

⁶⁰³ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 244.

⁶⁰⁴ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 44.

⁶⁰⁵ Debe de tratarse del cantante cristiano Ḥunayn b. Balū’ al-Ḥirī, que, como indica su sobrenombre, era natural del reino de Ḥīra. Vivió a caballo entre la época de los Califas Ortodoxos y la época omeya. V. más en: *K. al-agānī*, t. II, pp. 223-234; Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 55-56.

⁶⁰⁶ Sobre el modo “*ramal*” dijo ‘Ulayya bint al-Mahdī: “Aquel que no se emociona con el *ramal*, no se emociona con nada.” Cf. *K. al-agānī*, t. X, p. 137.

⁶⁰⁷ *K. al-agānī*, t. II, p. 223.

retenían en su memoria y aprovechaban según lo exigían las circunstancias. Ejercitar la memoria formaba parte de sus quehaceres artísticos más importantes, lo que, en ocasiones, se reflejaba en cifras verdaderamente asombrosas. En la *Risālat al-qiyān* de al-Ŷāḥiẓ, por ejemplo, encontramos estos datos sobre su capacidad memorística:

“Entre ellas, las virtuosas dominan más de cuatro mil canciones (*arba ‘at ālāf ṣawt*), cada una de las cuales tiene entre dos y cuatro versos, de manera que el número total de versos que ocurre, al multiplicar una cifra y otra, es de diez mil.”⁶⁰⁸

En el *K. al-agānī*, hay dos noticias muy significativas al respecto. La primera atañe a la cantora de la época abasí Baḍl, sobre quien se cuenta que cantaba treinta mil canciones, algunas de las cuales habría que suponer que figurarían en su libro. En éste, según se cuenta en el mismo *jabar*, había recopilado doce mil canciones.⁶⁰⁹ En la segunda noticia en cuestión, esa hipérbole cuantitativa es expresada a través de la ausencia de cifras, pues Ibrāhīm b. al-Mahdī atribuye a su esclava cantora Rayyiq la capacidad de guardar en su memoria todos los saberes musicales contenidos en sus cuadernos:

“Se puso Ibrāhīm b. al-Mahdī enfermo en una ocasión y estuvo a punto de fallecer. Empezó entonces a reflexionar sobre su pasión por la música y su trayectoria en ella, y se sintió arrepentido. Fue en un momento en que alguien de los que tenía a su lado le dijo:

– ¡Arrepiéntete y quema los cuadernos de la música!

Él estuvo un rato dándole vueltas a la cabeza y luego dijo:

– ¡Oh, locos! Aunque quemara todos los cuadernos de la música, ¿qué haría yo con Rayyiq? ¡Debería matarla, pues ella sabe de memoria todo lo que está en los cuadernos de la música!”⁶¹⁰

Las cantoras recibían, normalmente, su instrucción musical al lado de otras cantoras que ya destacaban por sus destrezas, así como al lado de los grandes músicos. En el caso de que éstos últimos fueran sus dueños, ellos mismos se encargaban de formarlas, compartiendo, a veces, dicha tarea con otras compañeras o compañeros de su

⁶⁰⁸ Al-Ŷāḥiẓ. *Rasā'il* ..., t. I, p. 133; Al-Ŷāḥiẓ. *The Epistle* ..., p. 35; Charles Pellat. “Les esclaves-chanteuses ...”, pp. 144-145.

⁶⁰⁹ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

⁶¹⁰ *K. al-agānī*, t. X, p. 102.

entorno. En cambio, en el caso de que las esclavas cantoras pertenecieran a un comerciante de esclavas durante la fase de su formación, ésta se hacía por encargo y abonando los respectivos honorarios al artista al que se confiaba dicha misión.

Según el *K. al-agānī*, la formación de las cantoras tenía lugar en las casas de los músicos distinguidos y de las cantoras ya convertidas en maestras, las cuales podían ser libres o esclavas. Este es un hecho que causa cierta extrañeza pues el estudio de todo el contexto de la música de la época genera en el lector la expectación de encontrar noticias sobre escuelas o conservatorios destinados explícitamente a ese fin, una expectación que resulta completamente frustrada después de la exploración de la totalidad de la obra.⁶¹¹

En relación con el hecho de encargarse de la formación de las cantoras, sea de manera directa o indirecta, en ciertas noticias se emplean los verbos “*jarraġa*” y/o “*addaba*”, que en este contexto presentan una cierta sinonimia, pues ambos vienen a significar “educar”, “instruir” o “formar”:

“Perteneía Danānīr a un hombre medinés. Él fue quien la formó y educó (*jarraġa-hā wa-addaba-hā*). Danānīr era una de las mujeres que mejor dominaban el antiguo canto (*al-ġinā’ al-qadīm*).”⁶¹²

En cuanto al propio hecho de la instrucción, destaca el uso de la expresión “*ajaġa(t) al-ġinā’ min ...*” o simplemente “*ajaġa(t) min ...*”. Esta frase –que literalmente significa “tomó el canto de ...” o “tomó de ...” – constituye la manera más habitual para especificar quiénes fueron los maestros y maestras de las cantoras:

“Ĥabāba era dulce, hermosa, refinada y buena cantora (*ĥulwa, ŷamīlat al-wayĥ, zarīfa, ḥasanat al-ġinā’*). Tenía buena voz y tocaba el laúd (*ḥasanat al-ṣawt, dāriba bi-l-’ūd*). Aprendió a cantar (*ajaġat al-ġinā’*) con Ibn Surayġ, Ibn Muḥriz, Mālik, Ma’bad y, también, con ŷamīla y ‘Azza al-Maylā’. Se llamaba ‘Āliya pero Yazīd, cuando la compró, la llamó Ĥabāba. Y se cuenta que antes pertenecía a un hombre a quien llamaban Ibn Mīnā.”⁶¹³

⁶¹¹ En cambio, en las fuentes andalusíes parece que sí se pueden rastrear ciertas huellas de la existencia de academias de música a partir del siglo X, cuando las cantoras dejaron de ser “importadas” de Oriente y ya se formaban en al-Andalus o en el Norte de África. V. más en: Manuela Cortés García. *La música en la Zaragoza ...*, pp. 22-23; Henri Pérès. *Esplendor ...*, p. 386.

⁶¹² *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 48.

⁶¹³ *K. al-agānī*, t. XV, p. 85. Ibn Mīnā era un comerciante de esclavos de Medina, conocido también como Ibn Rummāna.

Entre todas las noticias sobre la formación de las cantoras, la cual solían recibir a través de un proceso formal, encontramos una que resulta sumamente sorprendente, pues revela que la legendaria Ŷamīla fue, por lo menos hasta cierto punto, autodidacta, si se ha de dar crédito a su propio testimonio:

“Era Abū Ŷa‘far Sā’ib Jā’ir⁶¹⁴ vecino nuestro y lo escuchaba cantar y tocar el laúd (‘ūd), pero sin entender nada de aquello. Sin embargo, cogí aquellas melodías (*nagamāt*) y sobre ellas construí mi propio canto (*ginā’-ī*), y aquello resultó mejor que si me lo hubiera enseñado él.”⁶¹⁵

Más allá de lo que duraba la instrucción de carácter formal, las cantoras y los músicos seguían enriqueciendo sus conocimientos y repertorio de manera continua. Eso era posible gracias a la transmisión de las canciones de un artista a otro, proceso que, según indica un gran número de noticias, solía basarse en la repetición:

“Contó Ḥamdūn b. Ismā‘īl⁶¹⁶ que visitó un día a Ibrāhīm [b. al-Mahdī], y éste le dijo:

– ¿Quieres escuchar algo que no hayas escuchado antes?

– Sí, le contestó.

– ¡Traed a Šāriya!, dijo Ibrāhīm.

Cuando ella salió, le ordenó que cantara una canción de Ishāq. [...]

Sobre ello dijo Ḥamdūn:⁶¹⁷ Me cantó algo que jamás había escuchado antes, por lo que exclamé:

– ¡Por Dios, señor, que yo jamás había escuchado algo así!

Y entonces él me dijo:

– ¿Y quieres escuchar ahora algo todavía mejor?

– Eso es imposible, le contesté.

– Pues sí que es posible, ya lo verás, replicó él.

– Pongo a Dios por delante, pues, le dije.

Y entonces me cantó él y, efectivamente, encontré una diferencia sorprendente y le dije:

– No creía que esto pudiera superar a lo de antes de esta manera.

– ¿Y quieres escuchar algo todavía mejor que esto y lo otro?, me dijo.

– Eso sí que no es posible, le contesté.

– Por Dios que sí lo es, me dijo.

⁶¹⁴ Músico medinés de origen persa que tenía como primera profesión el comercio. Se le atribuye la introducción de varios elementos de la música persa en la música árabe. V. más en: O. Wright. “Sā’ib *Khāthir*”. En *EP*, t. VIII, pp. 852-853.

⁶¹⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 134-135.

⁶¹⁶ V. nota 519.

⁶¹⁷ En este punto hay un cambio de narrador, fenómeno que se da con mucha frecuencia en el *K. al-agānī*. Aquí Ḥamdūn b. Ismā‘īl se convierte en un narrador en primera persona.

- ¡Adelante, entonces!, repliqué; y él exclamó:
 - Por mi vida, Šāriya, cántale y domínalo con tu garganta.
- En efecto, volví a notar una diferencia evidente y mi sorpresa aumentó. Él me dijo, entonces:
- Abū Ūa‘far, ¡qué fácil le parece eso al oyente! ¿Verdad? ¿Pero tú sabes cuántas veces le he hecho repetir esta canción?
 - No, le contesté.
 - Di una cifra abundante, me dijo.
 - Cien veces, repliqué.
 - Sube más, según te parezca, insistió.
 - Trescientas, dije.
 - Juro por Dios que fueron más de mil veces hasta que pudo cantarla así.”⁶¹⁸

El afán perfeccionista de los profesionales de la música es uno de los tópicos predominantes en las fuentes. Los artistas vivían en una continua búsqueda de la perfección tanto de las composiciones poéticas y musicales como de la posterior interpretación de las canciones. En el caso de las cantoras, esta última requería no sólo una voz agradable y bien ejercitada sino también un alto dominio de los instrumentos musicales, entre los cuales habría que destacar el laúd. En el listado que aparece a continuación se pueden apreciar los instrumentos que tocaban las cantoras según el *K. al-agānī*.

4.1.3. *Instrumentos que tocaban las cantoras según el Kitāb al-agānī*

El presente estudio no se rige por un enfoque musicológico, por lo cual, lo que se pretende en este apartado es, fundamentalmente, arrojar luz sobre los nombres de los instrumentos que tocaban las cantoras y sobre los tipos de narraciones en los cuales aparecen dichos nombres, todo ello lejos de un afán de sacar conclusiones propias de tipo técnico sobre la naturaleza de cada uno de los instrumentos.⁶¹⁹ Esta última sólo se abordará de manera concisa con la ayuda de una bibliografía relevante. Asimismo, habría

⁶¹⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 8. V. traducción francesa de este *jabar* en: Jacques Berque. *Musiques ...*, pp. 170-171.

⁶¹⁹ Como fuente relevante sobre los detalles técnicos de los instrumentos, hay que destacar la obra *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr (El gran tratado de música)* de al-Fārābī y, en concreto, el tomo dedicado a esta cuestión. V. traducción francesa en: Rodolphe D’Erlanger. *La musique arabe*. 6 ts. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2001, t. I (*Al-Fārābī: Grand Traité de la musique*), pp. 163-306.

que comentar que los instrumentos se expondrán por orden alfabético tomando en cuenta sus nombres⁶²⁰ tal y como aparecen en el *K. al-agānī*.

Barbaṭ (en plural: *barābiṭ*)

En las obras de referencia el término “*barbaṭ*” suele ser definido como sinónimo de “*laúd*” (*ūd*). Farmer señala que, aunque los autores árabes no distinguen entre “*barbaṭ*” y “*ūd*”, entre los dos instrumentos había una diferencia fundamental: el *barbaṭ* tenía la caja de resonancia y el mástil contruidos sobre una misma pieza, mientras que en el *ūd* propiamente dicho estas piezas se construían por separado. Según Farmer y During, el origen del instrumento se remonta a la Persia sasánida. En su versión más antigua estaría hecho de cuero y su evolución dio lugar al *barbaṭ* de madera. Sobre la etimología de la palabra se conjetura que ésta podía tener su origen en las voces persas “*bar*” y “*baṭṭ*”, que darían el significado de “pecho del pato”, lo que haría referencia a la forma del instrumento.⁶²¹

Respecto a todo ello, la investigadora al-Faruqi señala que la palabra “*barbaṭ*” podía referirse al instrumento persa de mástil corto y dos cuerdas, construido sobre una misma pieza de madera, el que sería el precursor del laúd árabe. Asimismo, la autora señala que la voz “*barbaṭ*” se utilizaba también como un término genérico que designaba a los laúdes de la primera época del islam, que solían ser de mástil corto pero de cuatro cuerdas.⁶²² Tanto Farmer como al-Faruqi hacen hincapié en la dificultad de deducir a qué versión del instrumento se refiere cada una de las fuentes o en qué casos se utiliza como sinónimo absoluto del término “*ūd*”.

En el *K. al-agānī*, entre los *ajbār* concernientes a las cantoras, el término aparece sólo en dos ocasiones. En la primera de ellas se trata la famosa visita del poeta de la *yāhiliyya* Ḥassān b. Ṭābit al último rey gassaní, Yabala b. al-Ayham. Sobre el momento

⁶²⁰ En las noticias donde aparecen nombres de instrumentos, éstos se citan también en su forma original, sin ser traducidos, con excepción de los casos del “laúd” y el “órgano” cuya traducción no implica grandes incógnitas de índole musicológica. Sobre la traducción habitual al castellano de algunos de los instrumentos que aquí se citan, v. Manuela Cortés García. “Organología oriental en al-Andalus”. *Boletín de Asociación Española de Orientalistas*, 26 (1990), pp. 303-317. En dicho artículo, la autora propone las siguientes traducciones: *duff*, adufe; *ṣany*, sonaja; *ṣurnāy*, trompeta tipo flauta; *ṭabl*, atabal; *ṭunbūr*, bandola; *ūd*, laúd.

⁶²¹ Cf. H. G. Farmer. “Ūd”. En *EP*, t. X, apartado II “In Music”, pp. 768-770; Jean During. “Barbaṭ”. En *NGDMI*, t. I, p. 156.

⁶²² Cf. Lois Ibsen Al-Faruqi. *An Annotated Glossary ...*, p. 30, “Barbaṭ”.

en el cual el poeta disfrutó de la actuación de las esclavas cantoras de la corte gassaní, él mismo relata:

“Vi diez *qiyān*: cinco bizantinas (*rūmiyyāt*), que cantaban en griego (*rūmiyya*) tocando los *barābiṭ*, y otras cinco que cantaban canciones de Ḥīra.”⁶²³

La segunda referencia concierne a la época omeya. En el *jabar* en cuestión se relata que Jālid b. ‘Abd Allāh al-Qaṣrī le expresó un día a un hombre llamado al-‘Uryān⁶²⁴ su deseo de escuchar a unas cantoras (*muganniyāt*). Este último mandó que se presentaran ante Jālid unas cinco o seis, tras lo cual la escena transcurrió de la siguiente manera:

“Jālid b. ‘Abd Allāh se fijó en una en concreto, que era blanca y de grandes ojos negros (*bayḍā’ da’yā’*), y que parecía que le habían dado de beber agua de oro. Al-‘Uryān ordenó que le trajeran una silla y, cuando ya estaba sentada, dijo:

– ¿Dónde está el *barbaṭ* con el que tocaba ella?

Enseguida se lo trajeron, y ella, tras afinarlo, se puso a cantar.”⁶²⁵

Como es obvio, estas noticias no permiten deducir detalles sobre las características de los *barābiṭ*. El interés de ambos reside en el hecho de que nos permitan averiguar que las cantoras tocaban instrumentos que recibían esta denominación desde la época preislámica hasta la plena época califal, fueran cuales fueran sus diferencias técnicas.

Duff (en plural: *dufūf*)

La observación general que se puede extraer de los estudios de Farmer, al-Faruqi y Poché sobre el término “*duff*” es que constituye un nombre genérico que puede representar a todos los tipos de adufes o panderos. Las diferencias entre todos ellos pueden resumirse, *grosso modo*, en los siguientes puntos: 1. El tamaño. 2. La forma

⁶²³ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 121.

⁶²⁴ Jālid b. ‘Abd Allāh al-Qaṣrī fue uno de los gobernadores del califato omeya, primero de la ciudad de Meca y, posteriormente, de la región de Iraq. V. más en: G. R. Hawting. “*Khālid b. ‘Abd Allāh al-Qaṣrī*”. En *EP*, t. IV, pp. 925-927. La referencia al personaje llamado al-‘Uryān es posible que se refiera al-‘Uryān b. al-Haytam, jefe de la guardia del califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik. V. Al-Ṭabarī. *Op. cit.*, t. XXIV, p. 140.

⁶²⁵ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 21.

rectangular o redonda. 3. La existencia o falta de elementos complementarios como sonajas y cascabeles. En distintos momentos históricos, y dentro de distintas culturas, el término llegó a designar a variantes concretas de esta familia de instrumentos. Sobre el origen del término, Poché apunta que el *duff* de origen semítico debe su nombre a una onomatopeya, “que deriva del sonido del impacto de la mano sobre la membrana”.

En cuanto a su uso, Farmer señala que está vinculado a la vida social, aunque en la época preislámica era también utilizado –junto al *mizmār*– por las *qiyān* que acompañaban a los guerreros en sus enfrentamientos bélicos. Asimismo, Farmer destaca su papel fundamental en la música artística como elemento regulador del ritmo, mientras que Jargy considera que es “el instrumento rítmico por excelencia de las danzas femeninas de la Arabia preislámica”, el que posteriormente llegaría a ser el gran favorito de las danzarinas españolas.⁶²⁶

En el *K. al-agānī* encontramos tres escasas referencias a cantoras que tocaban este instrumento. La primera atañe a la esclava cantora de Ibrāhīm al-Mawṣilī llamada Dūšār:

“La madre de Iṣhāq era una mujer de al-Rayy que se llamaba Šāhik, aunque hay quien dice que su madre era Dūšār, cantora y tañedora de *duff* de quien Ibrāhīm al-Mawṣilī se enamoró y con quien se casó. Sin embargo, esta última noticia no es cierta, pues Dūšār tuvo sólo una hija con Ibrāhīm. El resto de sus hijos Ibrāhīm los tuvo con Šāhik.”⁶²⁷

Otra noticia nos hace saber que la famosa cantora Ḥabāba tocaba también el *duff*. En el *jabar* en cuestión se relata que cuando todavía pertenecía al comerciante de esclavos llamado Ibn Mīnā, la llevaron ante el califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik para que la escuchara. Ese día llevaba ella en su mano un *duff* con cuyo sonido acompañó su canto.⁶²⁸

El último *jabar* de interés atañe a una *yāriya* anónima con la que se casó el poeta de la época omeya Muḥammad b. Bašīr al-Jāriyī⁶²⁹. Sobre ella se cuenta que un día invitó

⁶²⁶ V. más en: H. G. Farmer. “Duff”. En *EP*, t. II, pp. 620-621; Lois Ibsen Al-Faruqi. *Op. cit.*, p. 50, “Daff or duff”; Christian Poché. “Duff”. En *NGDMI*, t. I, pp. 616-617. Simon Jargy. *La musique ...*, pp. 113-114; Ṣubḥī Anwar Rašīd. *Al-ālāt al-mūsīqīyya fī l-‘uṣūr al-islāmiyya*. Bagdad: Dār al-Ḥurriyya li-l-Ṭibā‘a, 1970, pp. 246-250.

⁶²⁷ *K. al-agānī*, t. V, p. 175.

⁶²⁸ *K. al-agānī*, t. XV, p. 85.

⁶²⁹ V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 55-68.

a su casa a sus amigas, y todas juntas pasaron un rato divirtiéndose, cantando y tocando los *dufūf*.⁶³⁰

Mi‘zaf o *mi‘zafa* (en plural: *ma‘āzif*)

Según los estudios organológicos de Farmer y al-Faruqi, los términos “*mi‘zaf*” y “*mi‘zafa*” son de un uso muy amplio y pueden referirse a muchos instrumentos, de viento o de cuerda, mientras que en el contexto de la música árabe medieval estas dos palabras suelen designar a los instrumentos de cuerda pulsada al aire (*open-string instruments*). Poché, sin embargo, examina los dos vocablos –“*mi‘zaf*” y “*mi‘zafa*”– por separado, considerando que el primero corresponde a un tipo de lira de la *yāhiliyya* y de la primera época del islam, y el segundo, a un tipo de arpa de los siglos IX y X de la era abasí. En cuanto al *K. al-agānī*, Farmer observa la escasa presencia del término en la obra, lo que atribuye al posible hecho de que estos instrumentos fueran de un valor artístico inferior.⁶³¹

En el *K. al-agānī* encontramos una anécdota sobre Muḥammad b. al-Ḥārīt b. Busjunnar que presenta un interés especial respecto a este instrumento. Dicha anécdota versa sobre el hecho de que el cantante acompañaba su canto con la *mi‘zafa* y que solía encomendar a su sirviente la tarea de transportarla cuando iba a algún sitio a cantar, lo que en una ocasión acarreó el siguiente suceso:

“Un día la llevaba un sirviente (*gulām*) suyo, y alguien de los que estaban sentados por la calle, al verlo, dijo:

– Este sirviente va cargado con una ratonera.

– No es ratonera. Es la *mi‘zafa* de Muḥammad b. al-Ḥārīt, contestó otro.

Aquel día juró que jamás volvería a cantar con la *mi‘zafa*, porque se negaba a cantar con un instrumento que parecía una ratonera.”⁶³²

En relación con las cantoras, en el *K. al-agānī* el término aparece sólo en tres ocasiones, todas ellas relacionadas con la célebre cantora medinesa ‘Azza al-Maylā’. En la primera de ellas, el cantante Ma‘bad relata:

⁶³⁰ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 85.

⁶³¹ V. más en: H. G. Farmer. “Mi‘zaf”. En *EP*, t. VII, pp. 189-191; Lois Ibsen Al-Faruqi. *Op. cit.*, p. 187, “Mi‘zaf or mi‘zafa”; Christian Poché. “Mi‘zaf”, “Mi‘zafa”. En *NGDMI*, t. II, p. 667.

⁶³² *K. al-agānī*, t. XII, p. 34.

“Visité un día a Ẓamīla y estaba con ella ‘Azza al-Maylā’ cantándole una melodía suya sobre un poema de ‘Amr b. al-It̥nāba al-Jazraʿī⁶³³, la cual acompañaba con la *miʿzafa*. [...] Estaba ya por aquel entonces muy mayor, pero lo que escuché de ella no tenía parangón con todo lo que había escuchado hasta ese momento. Y me quitó el juicio; me fascinó. De manera que llegué a decir:

– Si esto ocurre siendo ella tan mayor, ¿cómo sería escucharla cuando era joven?”⁶³⁴

En otro *jabar* se relata el gran aprecio que le tenían los ancianos de Medina, quienes decían que no había nadie que cantara mejor que ella ni que tocara mejor “los *mazāhir*, los *maʿāzif* y los demás instrumentos”.⁶³⁵ Por último, en la tercera noticia de interés, se cuenta que cuando preguntaban al cantante Ibn Surayʿ quién era el artista más destacado en el canto, él indicaba a ‘Azza al-Maylā’ diciendo: “La *mawlā* favorita de los Anṣār, frente a todos los hombres y mujeres que cantan y tocan los *maʿāzif* y los laúdes (*ʿīdān*)”.⁶³⁶

Mizhar (en plural: *mazāhir*)

Acorde al diccionario de al-Faruqī, el término “*mizhar*” puede referirse tanto a un tipo de tambor de marco (*frame drum*) de la *yāhiliyya* y de la primera época del islam como a un laúd primitivo de mástil corto, hecho de cuero, cuyo uso se remonta también a la época mencionada. Al igual que ocurre con otros instrumentos, las opiniones de los investigadores sobre el *mizhar* no siempre coinciden. Farmer postula que en su versión más antigua el *mizhar* debió de ser como un simple *duff* de forma redonda y sin sonajas y cascabeles, y pone en tela de juicio la opinión de que pudiera ser un tipo de laúd. Touma y Jargy, sin embargo, aseveran que el *mizhar* fue el laúd arcaico, el que utilizaban las *qiyān* preislámicas, y que recibía también el nombre de “*kirān*”, “*muwattar*” y “*ṣanʿ*”. Poché, a su vez, postula que en la actualidad el término sí puede designar a un tipo de tambor de marco, mientras que el instrumento de la antigua Arabia llamado

⁶³³ Según Kister, poco se conoce sobre este personaje. Fue medinés, miembro de la tribu de los Banū Jazraʿī. Es posible que fuera representante del rey de Ḥīra al-Nuʿmān b. al-Mundir en Medina. V. más en: M. J. Kister. “Al-Ḥīra: Some Notes on Its Relations with Arabia”. *Arabica*, 15 (1968), pp. 147-148.

⁶³⁴ *K. al-agānī*, t. XI, p. 87.

⁶³⁵ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

⁶³⁶ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 119.

“*mizhar*” era, sin duda, un instrumento de cuerda, probablemente un tipo de lira, arpa o laúd.⁶³⁷

En el *K. al-agānī* hay solamente cuatro referencias a cantoras que tocaban este instrumento. La primera atañe al caso ya citado de la esclava cantora del poeta Ḥassān b. Ṭābit llamada Sīrīn, sobre quien se relata que tocaba el *mizhar*.⁶³⁸ La segunda noticia es la que ha sido mencionada en el apartado anterior dedicado al término “*mi‘zafa*”, según la cual nadie tocaba mejor que ‘Azza al-Maylā’ los *mazāhir*, los *ma‘āzif* y los demás instrumentos.⁶³⁹

Las dos referencias restantes están relacionadas con la presencia de ‘Azza al-Maylā’ en los banquetes que celebraban los personajes distinguidos de su época. Ambas pertenecen a una serie de *ajbār* en los cuales se tratan hechos similares ocurridos en unos banquetes. En dichas noticias encontramos ciertas diferencias pero también datos significativos en común, de manera que se puede pensar, como tantas veces ocurre con las narraciones del *K. al-agānī*, que tienen su origen en un mismo evento cuyos detalles fueron alterándose a lo largo del tiempo al pasar de un narrador a otro.

La primera, ya citada anteriormente, es la que trata lo ocurrido en un banquete celebrado por Zayd b. Ṭābit. Según dicha noticia, cuando llegó el momento de la actuación musical, apareció ‘Azza al-Maylā’ y le colocaron en el regazo un *mizhar* (*wuḍi‘a fī ḥiyri-hā mizhar*).⁶⁴⁰ En la segunda noticia de interés, Jāriyā b. Zayd, hijo de Zayd b. Ṭābit, relata que él y su familia fueron en una ocasión invitados por el clan de los Nabīṭ a un banquete en el que compartieron mesa con el poeta Ḥassān b. Ṭābit y su hijo. Aquí la escena transcurre de manera parecida que en la narración anterior, sólo que en este caso las cantoras que aparecen son dos:

“Cuando terminaron de comer, trajeron a dos *yāwārī*: una era Rā’iqā y la otra era ‘Azza. Se sentaron y cada una cogió su *mizhar*, y tocaron de una manera maravillosa sobre un poema de Ḥassān [b. Ṭābit].”⁶⁴¹

⁶³⁷ V. más en: H. G. Farmer. “Duff”. En *EI*², t. II, p. 620; Lois Ibsen Al-Faruqī. *Op. cit.*, pp. 188-189, “Mizhar or mazhar”; Habib Hassan Touma. *The Music ...*, p. 3; Simon Jargy. *Op. cit.*, p. 115; Christian Poché. “Mizhar”. En *NGDMI*, t. II, pp. 667-668.

⁶³⁸ *K. al-agānī*, t. XII, p. 45.

⁶³⁹ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

⁶⁴⁰ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 120.

⁶⁴¹ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 120-121.

En los *ajbār* que se acaban de citar no se ofrecen datos sobre la naturaleza del *mizhar*. Sin embargo, hay un detalle en la narración que resulta sumamente interesante a la hora de formular conjeturas sobre si el *mizhar* que tocaba ‘Azza al-Maylā’ y sus compañeras era un instrumento de percusión o de cuerda: sobre el banquete celebrado por Zayd b. Tābit se cuenta que, cuando llegó el momento de la actuación de ‘Azza, “le colocaron en el regazo un *mizhar*”.

Este detalle referido al regazo de las cantoras y al gesto de colocar sus instrumentos en él, está estrechamente vinculado con el laúd. En el *K. al-agānī*, como se comentará más adelante en el apartado dedicado al laúd, este elemento aparece en numerosas ocasiones, de manera que deja en el lector la impresión de que está asociado a los instrumentos de cuerda. Por ello, se podría conjeturar que el *mizhar* que tocaba ‘Azza era uno de esos cordófonos primitivos que recibían este nombre. Asimismo, como en el mismo *K. al-agānī* se nos informa de que ‘Azza cantaba canciones de las antiguas *qiyān* entre las cuales estaba Sīrīn, por la coincidencia del contexto al cual pertenecieron ambas, se podría pensar que pudo haber sido instruida por ella.⁶⁴² Al ser así, se podría contemplar la posibilidad de que los *mazāhir* que tocaban las dos cantoras fueran de la misma índole, de la familia de los cordófonos primitivos.

Ṣanȳ o *ṣinȳ* (en plural: *ṣunūȳ*)

En los *ajbār* referentes a las cantoras y músicas, este instrumento no se menciona de manera directa y literal. Noticias sobre él tenemos sólo a través de la palabra “*ṣannāyā*”, que designa a la mujer instrumentista que se especializaba en el “*ṣanȳ*”. Asimismo, habría que decir que la palabra “*ṣannāyā*” constituía también otro sinónimo para designar a este mismo instrumento, aunque en el *K. al-agānī* sólo se utiliza designando a la “tañedora de *ṣanȳ*” y no al instrumento en sí.⁶⁴³

⁶⁴² Cf. *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118. Una hipótesis similar es formulada por Kilpatrick, aunque ella señala que “una de las maestras de ‘Azza fue Sīrīn”, mientras que las palabras literales del *jabar* correspondiente en la obra sólo indican que cantaba sus canciones, no que hubiera sido su alumna a ciencia cierta. V. Hilary Kilpatrick. “*Mawālī* ...”, p. 333, nota 36.

⁶⁴³ La referencia al apodo del poeta al-A‘šā (“*Ṣannāyāt al-‘Arab*”) sería una excepción, por su valor metafórico y no literal. V. detalles sobre las referencias a las *ṣannāyāt* bajo el epígrafe dedicado a este término en pp. 364-366.

Según Farmer, al-Faruqi y el diccionario *New Grove*, el término “*ṣany*” es genérico y hace referencia a todo tipo de címbalos.⁶⁴⁴ Las tesis sobre el origen del instrumento varían: unas lo sitúan en el mundo persa y otras en el mundo árabe preislámico. Farmer señala que el término ha sido también utilizado por muchos autores árabes para designar a un tipo de arpa, lo que muchas veces puede causar confusión en cuanto a su valor semántico.⁶⁴⁵

Surnāy (en plural: *surnāyāt*)

El estudio de Poché sobre el “*surnāy*” –ampliamente conocido como “*zūrṅā*”– indica que, si bien a través de los siglos ha prevalecido su versión parecida al oboe, el instrumento que recibe este nombre en las fuentes de los siglos IX y X se parecía más bien al *nāy*, la flauta por excelencia de la música árabe. Según el diccionario de al-Faruqi, el término “*surnāy*” puede referirse a dos tipos de aerófonos distintos: a un tipo de flauta parecido al *nāy*, y a otro, de lengüeta doble que, según la descripción de al-Fārābī, tenía ocho orificios en la parte frontal y dos en los laterales. En la época abasí, este último instrumento se utilizaba en las bandas militares junto a los tambores (*tubūl*).⁶⁴⁶

La única referencia que hay en el *K. al-agānī* sobre cantoras que tocaban este instrumento está relacionada con el arte ecuestre. Se trata de un *jabar* en el cual se relata que el califa abasí Muḥammad al-Amīn invitó una noche al cantante Mujāriq y a Ibrāhīm b. al-Mahdī⁶⁴⁷ a un lugar donde él realizaba ejercicios ecuestres en compañía de unas jóvenes esclavas (*waṣāʾif*) que le cantaban tocando los *tubūl*⁶⁴⁸ y los *surnāyāt*. Los dos hombres mantuvieron una distancia del califa hasta que un enviado les pidió que se acercaran a él y a su séquito musical para unir sus voces al son del *surnāy*. Mujāriq e

⁶⁴⁴ A la familia de los címbalos se incluirían también las castañuelas, instrumento que en algunas ocasiones puede recibir en lengua árabe el nombre de “*ṣannāyāt*”. Cf. Yūsuf ʿĪd. *Riḥlat al-ṯarab fī aqṭār al-ʿArab*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1993, p. 197. Asimismo, deberíamos añadir que, según señala Farmer, “*ṣunūy*” podían llamarse también las sonajas que formaban parte de los panderos. Cf. H. G. Farmer. “Duff”. En *EI*², t. II, p. 621.

⁶⁴⁵ V. más en: “*Ṣanj*” (Ed.). En *NGDMI*, t. III, p. 289; H. G. Farmer. “*Ṣandj*”. En *EI*², t. IX, pp. 9-11; Lois Ibsen Al-Faruqi. *Op. cit.*, pp. 294-295, “*Ṣanj* or *Ṣinj*”. Sobre el tipo de arpa llamado “*ṣany*”, v. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. *ʿIlm al-ālāt al-mūsīqiyya*. [El Cairo]: Al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, 1987, pp. 41-44.

⁶⁴⁶ V. más en: Lois Ibsen Al-Faruqi. *Op. cit.*, p. 322, “*Surnāy*”; Christian Poché. “*Zūrṅā*”. En *NGDMI*, t. III, pp. 905-908. Henry George Farmer. *A History ...*, p. 154.

⁶⁴⁷ Según comentan los autores de la edición de Dār Ṣādir, en otras ediciones el segundo invitado es Ibrāhīm al-Mawṣilī. Cf. *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 51, nota 1.

⁶⁴⁸ Sobre los *tubūl*, v. apartado correspondiente en pp. 216-217.

Ibrāhīm satisficieron el deseo del califa y estuvieron cantando hasta el amanecer junto a sus músicos y esclavas cantoras, mientras que él pasó la noche deambulando entre todos ellos.⁶⁴⁹

Ṭabl (en plural: *ṭubūl*)

El término “*ṭabl*” es de índole genérica y representa muchos tipos de tambores de los que han sido utilizados en la música árabe desde la antigüedad hasta hoy. Entre ellos, Farmer distingue dos categorías básicas: aquellos que tienen forma cilíndrica, en los que se incluirían los de la forma de barril, y aquellos que tienen forma de cuenco. En cuanto a su uso en las épocas omeya y abasí, Farmer destaca su carácter marcial. En dichas épocas el *ṭabl* llegó a formar parte de las bandas militares acompañando al primitivo *mizmār* (instrumento de viento parecido al oboe), aunque este último fue con el tiempo sustituyéndose por el *surnāy*, por influencia persa.⁶⁵⁰

En el *K. al-agānī* encontramos tres noticias sobre cantoras que tocan el *ṭabl*. Una de ellas es la citada en el apartado dedicado al *surnāy*, según la cual el califa abasí al-Amīn pasó una noche acompañado de sus esclavas cantoras y varios cantantes realizando ejercicios ecuestres al son de los *ṭubūl* y los *surnāyāt*.⁶⁵¹ Otra de las noticias relevantes trata un episodio con el califa omeya al-Walīd b. Yazīd y comparte con la primera la referencia al elemento ecuestre:

“Estaba al-Walīd un día en su casa montado en un caballo, mientras una *yāriya* tocaba el *ṭabl* a su lado. De repente, él le quitó el instrumento y se lo colgó en el cuello. El caballo se espantó con el sonido del *ṭabl* y salió del lugar en el que estaban, paseándolo de esta guisa ante sus amigos.”⁶⁵²

En el tercer *jabar* de interés se relata que el músico y príncipe abasí Ibrāhīm b. al-Mahdī le pidió a un tocador de *ṭabl* (*ṭabbāl*), que se conocía por el nombre de *Ŷa‘far al-Ṭabbāl*, que le enseñara a una *yāriya* suya a tocar este instrumento a cambio de cien

⁶⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 51.

⁶⁵⁰ V. más en: H. G. Farmer. “*Ṭabl-Khāna*”. En *EI*², t. X, pp. 34-38; Lois Ibsen Al-Faruqī. *Op. cit.*, p. 327, “*Ṭabl*”; William Conner y Milfie Howell. “*Ṭabl*”. En *NGDMI*, t. III, p. 492; Ṣubhī Anwar Rašīd. *Op. cit.*, pp. 263-269.

⁶⁵¹ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 51.

⁶⁵² *K. al-agānī*, t. VII, p. 47.

dinares, de los cuales le adelantó los cincuenta. El músico llevó a cabo la tarea encomendada y luego le pidió a Ibrāhīm los otros cincuenta dinares, pero se encontró ante la sorpresa de que éste se negaba a dárselos. Ante tal percance el *ṭabbāl* decidió acudir a un juez, ante quien contó la historia con la *yāriya* sin conseguir que se hiciera justicia, puesto que el juez, al enterarse de que se trataba de un asunto relacionado con la música, paró el proceso exclamando: “Que la maldición de Dios caiga sobre ti, sobre ella y sobre todos los que disfrutaban con eso, toques tú o toque ella.”⁶⁵³

Ṭunbūr o *ṭanbūr* (en plural: *ṭanābīr*)

El *ṭunbūr* es un cordófono parecido al laúd que se distingue de éste por tener el mástil más largo y la caja de resonancia más pequeña. La forma de esta última y el número de cuerdas varían. En la época clásica de la música árabe, destacaban dos variedades distintas de este instrumento: la de Bagdad y la de Jurasán (“*al-ṭunbūr al-baghdādī*” y “*al-ṭunbūr al-jurāsānī*”), las cuales fueron detalladamente descritas por al-Fārābī. Según Farmer, la primera mención del *ṭunbūr* en la literatura árabe la encontramos en el *K. al-agānī*, pues fue en la época de al-Iṣfahānī cuando se consolidó el uso del instrumento entre los árabes, después de haber sido, por mucho tiempo, el instrumento estrella de la música persa.⁶⁵⁴

La única tañedora de *ṭunbūr* que aparece en el *K. al-agānī* es ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya⁶⁵⁵, la que debe su sobrenombre precisamente a este instrumento. Los *ajbār* que recoge al-Iṣfahānī sobre ella contienen más información sobre su vida personal que sobre su vida artística. Las referencias al *ṭunbūr* en los *ajbār* en cuestión son escasas.

Una de ellas forma parte de una noticia sobre las circunstancias que la llevaron a aprender a tocar este instrumento. En ella se cuenta que un tañedor de *ṭunbūr* llamado al-Zubaydī al-Ṭunbūrī frecuentaba a su padre y a la familia a la que éste servía. Así fue cómo pudo apreciar el talento de ‘Ubayda y estuvo enseñándole música hasta que su padre murió. Cuando ello ocurrió, ‘Ubayda dominaba ya el arte del canto acompañado

⁶⁵³ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 183-184.

⁶⁵⁴ V. más en: H. G. Farmer. “Ṭunbūr”. En *EP*, t. X, pp. 624-626, apartado “History of the Instrument and Its Usage”; Lois Ibsen Al-Faruqī. *Op. cit.*, pp. 372-373, “Ṭunbūr”, “Ṭunbūr al-baghdādī”, “Ṭunbūr khurāsānī”; Scheherazade Qassim Hassan *et al.* “Ṭanbūr”. En *NGDMI*, t. III, pp. 518-519. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. *Op. cit.*, 81-83; Rodolphe D’Erlanger. *Op. cit.*, t. I, pp. 217-262.

⁶⁵⁵ V. más sobre el término “*ṭunbūriyya*” en pp. 366-367.

del *ṭunbūr* (*qad ḥādīqat al-ginā’ ‘alà al-ṭunbūr*).⁶⁵⁶ Otra referencia encontramos en una afirmación del célebre músico Ishāq al-Mawṣilī con la cual elogia a ‘Ubayda como instrumentista: “Cualquier actuación con el *ṭunbūr* que superara a la de ‘Ubayda sería ya una mera locura.”⁶⁵⁷

Una tercera y última referencia literal al instrumento presenta un mayor interés, puesto que nos ofrece detalles sobre su aspecto. Se trata de un brevísimo *jabar* narrado por Ŷaḥḥa al-Barmakī:

“Me regaló Ŷa’far b. al-Ma’mūn el *ṭunbūr* de ‘Ubayda y sobre el ébano estaba escrito (*‘alay-hi maktūb bi-l-abanūs*):

Todo se puede soportar en el amor menos la infidelidad.”⁶⁵⁸

Aquí se podrían distinguir dos datos importantes: el ébano como material utilizado para la construcción de los instrumentos de cuerda, y también la costumbre de las cantoras de escribir o grabar versos sobre sus instrumentos. En cuanto al hecho de que el *ṭunbūr* de ‘Ubayda fuera regalado a Ŷaḥḥa al-Barmakī, habría que decir que genera la duda de si los instrumentos de las esclavas cantoras les pertenecían de por vida o si en ocasiones podían pertenecer al ambiente al cual estaban vinculadas. En este último caso, habría que pensar que, cuando cambiaban de dueño, los instrumentos con los cuales tocaban se quedarían en la que había sido su casa hasta entonces, aunque pudieran llevar ciertas señas de su identidad.

‘*Ūd* (en plural: *‘idān*)

El término “‘*ūd*” –que en su acepción original significa “madera”, “caña”, “tronco”, etc.– en el contexto de la música árabe designa al laúd. El nombre del instrumento se debe al hecho de que la madera fuera el material utilizado para su fabricación, mientras que la palabra “laúd” y sus variantes en los idiomas occidentales tienen su origen, como es obvio, en el término árabe. La leyenda atribuye la creación del instrumento al personaje bíblico Lamec, pero también a grandes figuras de la antigüedad

⁶⁵⁶ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 146.

⁶⁵⁷ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 148.

⁶⁵⁸ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 146.

helena como Pitágoras, Platón, Euclides y Ptolomeo, así como a los músicos de las cortes del Imperio Sasánida. Sin embargo, determinar su origen con precisión parece que resulta difícil, puesto que variantes del instrumento encontramos en varias culturas, desde Persia y la India hasta el Mediterráneo, desde la antigüedad hasta hoy.

En el mundo árabe de la época preislámica tenemos noticias de una serie de instrumentos que podrían ser los precursores del laúd. Éstos serían: el *barbaṭ*, el *mizhar*, el *kirān* y el *muwattar*. En las épocas omeya y abasí la forma del laúd más habitual en Oriente era la de la caja de resonancia periforme con cuatro cuerdas, las cuales simbolizaban los cuatro humores hipocráticos del cuerpo humano (flema, sangre, bilis y bilis negra). En cuanto al Occidente islámico, sabemos que, en el siglo IX, Ziryāb añadió una quinta cuerda al instrumento, la cual representaba el alma. Las variantes más arcaicas del laúd se tocaban con un plectro de madera, el que posteriormente fue reemplazado por púas de plumas de aves.⁶⁵⁹

Las cuatro cuerdas estaban tan asociadas al laúd de la época abasí en Oriente que parece que lo representaban, por sinécdoque, aun en ausencia de su nombre. Ello se puede apreciar en un *jabar* recogido por al-Mas‘ūdī en el cual se relata que Muḥammad b. Ṭāhir⁶⁶⁰, cuando vivía en al-Rayy, tenía un *nadīm* que se llamaba Abū l-‘Abbās al-Makkī y un día tuvo con él una conversación sobre los placeres de la vida. Cuando llegó el momento de reflexionar sobre cuál es la música más deleitosa, Muḥammad b. Ṭāhir dijo:

“Cuatro cuerdas y una *ḡāriya* sentada con las piernas cruzadas, cuyo canto es maravilloso y cuya voz es desgarradora (*awtār arba ‘a wa-ḡāriya mutarabbi ‘a, ḡinā ‘u-hā ‘aḡīb wa-ṣawtu-hā muṣṭaba*).”⁶⁶¹

El *‘ūd* ha sido el instrumento más importante de la música árabe a lo largo de la historia. Es considerado “el príncipe de los instrumentos”. En las fuentes esa importancia se hace palpable a través de las numerosas referencias al instrumento y a la emoción que

⁶⁵⁹ V. más en: H. G. Farmer. “‘ūd”. En *EP*, t. X, apartado II “In Music”, pp. 768-770; H. G. Farmer. *Studies ...*, t. II, pp. 71-72, 82-85; Habib Hassan Touma. *Op. cit.*, pp. 109-111; Lois Ibsen al-Faruqi. *Op. cit.*, pp. 377-378, “‘ūd”; Christian Poché. “‘ūd”. En *NGDMI*, t. III, pp. 687-693.

⁶⁶⁰ Por la información que se da al principio de este *jabar*, podemos averiguar que se trata de Muḥammad b. Ṭāhir b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir, último gobernador *ṭāhirī* de Jurasán. V. más en: K. V. Zetterstéen. “Muḥammad b. Ṭāhir b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir *Dhī* ‘l-Yamīnayn”. En *EP*, t. VII, p. 410.

⁶⁶¹ Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. V, p. 68.

producía su sonido junto al canto de los virtuosos, mujeres y hombres. El laúd acompaña a la imagen de las cantoras en todo momento. Forma parte del encanto que derrochaban como artistas y como mujeres, tal y como está descrito en estos versos recogidos por al-Waššā' en *El libro del brocado*:

“Roban el corazón con su mirada húmeda,
con su coquetería y con sus guiños,
desgarran las entrañas al fingirse tristes,
al entonar hermosas melodías y al tocar el laúd.”⁶⁶²

El laúd tenía tal importancia para la vida de las cantoras que ellas proyectaban sobre él su afán de elegancia, procurando que sus laúdes tuvieran una apariencia estética agradable, lejos de lo que sería su mera función instrumental. Esta certeza está reflejada también en *El libro del brocado* donde, entre los innumerables regalos que, según lo referido en esta obra, pedían las cantoras, aparece lo siguiente: “laúdes de enebro bien proporcionados, plectros barnizados y cuerdas de la China para el laúd.”⁶⁶³

En el *K. al-agānī* hay otra anécdota que ilustra el interés que mostraban las cantoras por la estética de los laúdes. Según ella, el califa al-Mu‘taḍid le pidió en una ocasión a ‘Ubayd Allāh b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir que le enviara a su *yāriya* Šāyī para que la escuchara. Después de aquella visita, cuando la muchacha regresó a casa de su dueño, éste le preguntó qué le había impresionado más en las estancias califales, a lo que ella respondió:

“Nada me gustó ni me impresionó allí, ni de la música ni de ninguna otra cosa, salvo un laúd de madera tallada (*‘ūd min ‘ūd maḥfūr*). Ese sí lo encontré bonito.”⁶⁶⁴

Encontrar detalles sobre el aspecto de los laúdes o sobre los materiales que se utilizaban para su fabricación no es nada frecuente en el *K. al-agānī*. Sin embargo, las pocas referencias que encontramos indican que había un gran interés en la utilización de materiales de calidad, lo que, en ocasiones, requería que éstos fueran conseguidos en lugares fuera del califato. En otro *jabar* se relata que Ibrāhīm b. al-Mahdī tuvo un día

⁶⁶² Al-Waššā'. *El libro ...*, p. 156.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁶⁴ *K. al-agānī*, t. IX, p. 31.

una discusión con su sobrino, el califa al-Amīn, tras la cual le mandó a una esclava cantora para que le cantara unos versos hechos a propósito para su reconciliación con él. Sobre esa *yāriya* se cuenta que tenía “un laúd hecho de madera de la India (*‘ūd ma‘mūl min ‘ūd hindī*)”.⁶⁶⁵

Las escenas de música en las cuales las cantoras acompañan su canto con el laúd son muy habituales en el *K. al-agānī* y muchas de ellas han sido ya recogidas a lo largo del presente estudio.⁶⁶⁶ Un elemento que destaca en dichas escenas son las referencias literales al regazo de las cantoras, el lugar donde colocaban sus laúdes para cantar, estando sentadas en sillas u otro tipo de asientos. En la noticia trágica que se relata en el siguiente *jabar*, al igual que en otras tantas ya citadas, se puede apreciar este detalle:

“Así ocurrió la muerte de esa Baḍl: Estaba un día cantándole a al-Ma‘mūn y en ese *maʿlīs* estaba también presente Muwasūs, un hombre de Tabaristán que se conocía por la *kunya* de Abū l-Karkadann. Al-Ma‘mūn empezó a reírse de él y luego todos los que estaban allí hicieron lo mismo dejando al hombre en ridículo. Él se arremetió contra todos, de manera que toda la gente salió corriendo hasta que ya no quedó nadie atrás, ni siquiera al-Ma‘mūn. Sólo Baḍl permaneció sentada con el laúd en su regazo (*al-‘ūd fī ḥiyri-hā*). El hombre le agarró el laúd de la mano y la golpeó con él sobre la cabeza, rompiéndole el lado derecho, que empezó a sangrar. Y ese fue el motivo de su muerte.”⁶⁶⁷

Como es obvio, lo que se relata en este *jabar* es un hecho que constituye una excepción entre las noticias que hablan de los laúdes de las cantoras, pues lo más habitual en ellas son las referencias a la emoción que sentían los oyentes al escuchar su música. En cambio, en esta noticia el papel del laúd como un instrumento destinado a dar placer desaparece de manera violenta dando lugar a su transformación en un objeto nocivo que causa la muerte. En términos semióticos, se podría decir que en este caso excepcional el laúd simboliza lo frágil que era el equilibrio de las circunstancias que rodeaban a las cantoras, las cuales podían llevarlas en un instante desde el pedestal de la más absoluta admiración por su arte hasta la pura muerte.

⁶⁶⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 101.

⁶⁶⁶ Dichas escenas se podrían ubicar utilizando el índice de términos. V. entrada “*‘Ūd*”.

⁶⁶⁷ *K. al-agānī*, t. VII, p. 225.

Urgun (o urgan) rūmī

La adaptación a la lengua árabe del nombre del instrumento musical llamado “órgano” dio lugar a varios términos similares como, por ejemplo, “*urgun*”, “*urgan*”, “*urganun*” y “*urganum*”, los cuales, su vez, llegaron a recibir una gran variedad de vocalizaciones. El nombre del órgano tiene su origen en la palabra griega “*organon*”. Una de las acepciones de ésta en lengua griega –desde la antigüedad hasta hoy– es “instrumento”, concepto aplicable a los instrumentos de cualquier índole, incluidos los musicales. Por lo tanto, se podría decir que el nombre del instrumento musical concreto llamado “*organon*” surgió por antonomasia.

El instrumento musical más conocido como “órgano” a lo largo de los siglos es el que se utiliza en el ámbito eclesiástico. Resulta interesante observar que, aunque los órganos de las iglesias de Occidente tienen su origen en el órgano bizantino, este último nunca se ha utilizado en los ritos de la Iglesia Ortodoxa. En Bizancio el órgano se utilizó en la vida secular y, especialmente, en los ambientes áulicos del imperio como parte de la suntuosidad que los caracterizaba, debido a que se aprovechaban ciertos efectos ópticos, y no sólo acústicos, del mismo. En cuanto a su origen, el órgano bizantino parece que fue una transformación del antiguo instrumento “*hydraulis*”. Las distintas variantes del órgano pueden ser de índole tanto hidráulica como neumática.⁶⁶⁸

En el *K. al-agānī* encontramos una única mención a este instrumento. Según Farmer, “el instrumento mencionado en el *K. al-agānī* era probablemente un órgano neumático”.⁶⁶⁹ Como indica la investigadora al-Faruqi, en su diccionario de términos musicales, el órgano bizantino era utilizado por los árabes “para distraer y confundir a sus enemigos en tiempos de guerra”. Sobre sus características técnicas, la autora apunta que estaba hecho de piel y metal y se podía escuchar desde una distancia de sesenta millas.⁶⁷⁰

La referencia que encontramos en el *K. al-agānī* sobre este instrumento es la que aparece en el siguiente *jabar*:

⁶⁶⁸ V. más en: Lois Ibsen al-Faruqi. *Op. cit.*, p. 382, “Urghan”; Peter Williams y Barbara Owen. “Organ”. En *NGDMI*, t. II, pp. 854-855; H. G. Farmer. “Urghan”. En *EP*, t. X, pp.893-894.

⁶⁶⁹ V. más en: H. G. Farmer. *Ibidem*.

⁶⁷⁰ V. más en: Lois Ibsen al-Faruqi. *Ibidem*.

“Estando un día Ismā‘īl b. al-Hādī en casa de al-Ma’mūn escuchó una música que lo dejó perturbado. Al verlo así al-Ma’mūn, le dijo:

– ¿Qué te ocurre?

– Es que he escuchado algo que me ha perturbado. Yo dudaba que el órgano bizantino (*al-urgun al-rūmī*) pudiera hacer morir de emoción (*tarab*), pero ahora sí lo creo, le contestó.

– ¿Y no sabes qué es lo que has escuchado?, le preguntó al-Ma’mūn.

– Juro por Dios que no, le contestó.

– Es tu tía ‘Ulayya que le está enseñando a tu tío Ibrāhīm una de sus canciones.”⁶⁷¹

Las palabras de Ismā‘īl b. al-Hādī en esta noticia resultan un tanto enigmáticas. El contexto indica que parece poco plausible que éstas pudieran referirse al hecho de que ‘Ulayya tuviera en su casa un órgano bizantino. Lo que resulta más lógico es interpretar la frase de Ismā‘īl b. al-Hādī como representativa de una confusión del momento, que lo llevaría a pensar que lo que escuchaba era el sonido de un órgano, a pesar de que no lo era en realidad. Por último, se podría conjeturar que se trata de una expresión figurada con la cual se compara el canto de ‘Ulayya con el sonido impresionante del órgano.

4.2. *Cualidades éticas y carácter*

Las noticias a través de las cuales se esboza el perfil ético de las cantoras están llenas de contrastes que oscilan desde los vituperios más literales hasta los elogios más sutiles.⁶⁷² En cuanto a los primeros, los de mayor intensidad los encontramos en *El libro del brocado*, en el famoso capítulo que al-Waššā’ dedica a las esclavas cantoras, el cual constituye una larga y alarmante advertencia sobre los peligros que esconde su compañía. Al-Waššā’ no deja ningún tipo de margen a una interpretación más humanística sobre el comportamiento de las *qiyān* y las caracteriza desde el principio como explotadoras:

“Las esclavas corren tras su interés; esto se infiere de sus viles acciones y de sus malas costumbres, pues sólo buscarán a la gente con propiedades, evitando a los hombres de abolengo, y su cariño se muestra mientras se ven síntomas de bienestar y de riqueza y cambia de objeto ante la ruina y la escasez. No creen en su afecto los hombres corteses ni con su forma de mostrarlo se engañan los sensatos, pues todo en ellas es engaño,

⁶⁷¹ K. *al-agānī*, t. X, p. 146.

⁶⁷² Estos contrastes se pueden apreciar también a través del breve capítulo que Stigelbauer dedica a la condición ética de las cantoras. V. Michael Stigelbauer. *Die Sängerrinnen ...*, pp. 135-142.

fraude y falsedad y no hay a dónde volverse, ni hay provecho alguno, pero los necios ignoran todo esto.”

Al-Waššā’ analiza con todo detalle un supuesto *modus operandi* de las cantoras según el cual ellas seguían un proceso predeterminado: se fijaban en un joven pudiente, lo seducían con sus artimañas de mujer y hechizos de artista, sacaban de él el mayor provecho material posible, y, al final, después de haberlo llevado a la ruina, se apartaban de él de la manera más desalmada, a la vez que volvían, de nuevo, al primer paso de su proceso habitual: fijando su objetivo en una nueva víctima.⁶⁷³

La visión maniqueísta de esta obra confiere a las esclavas cantoras la condición de mujeres viles y abusadoras. En las antípodas de la figura de las cantoras, se sitúan sus amantes, que son vistos como víctimas, como seres débiles, arrastrados y destruidos por la pasión. Como las secuelas trágicas que acarrea el contacto con las *qiyān* son consideradas como algo ineludible, al-Waššā’ disuade a los jóvenes de relacionarse con ellas.

En la *Risālat al-qiyān (Epístola de las esclavas cantoras)* de al-Īāḥiḏ encontramos un fragmento de contenido similar sobre la astucia y las estrategias de las esclavas cantoras. La secuencia cronológica de las fases que componen su complejo entramado amoroso es la misma que encontramos en *El libro del brocado*: identificación de la víctima, seducción, abuso emocional y económico, y, finalmente, abandono. En la obra de al-Īāḥiḏ llama la atención otro detalle más: dentro del proceso mencionado, las *qiyān* se muestran capaces de enredar no sólo a uno sino a muchos hombres de manera paralela.

A pesar de las similitudes de las dos obras respecto a este tema, en la *Risālat al-qiyān* se da una imagen más humana de las cantoras, pues en ella se contempla mínimamente la posibilidad de que éstas pudieran también tener sentimientos genuinos y espontáneos, capaces de abatir su actitud despiadada habitual. Si bien, en términos generales, en la epístola de al-Īāḥiḏ las cantoras son también vistas como seres faltos de ética, lo que diferencia a ésta de *El libro del brocado* es que su autor reflexiona sobre las causas de este hecho. Al-Īāḥiḏ ofrece una interpretación filosófica sobre la condición ética de las cantoras, atribuyendo su falta de moral a los ambientes marginales en los

⁶⁷³ Al-Waššā’. *El libro ...*, pp. 147-149; *Kitāb ...*, pp. 154-158.

cuales era forjada su personalidad. De esta manera, justifica filosóficamente sus actos y les concede una especie de absolución, puesto que, de algún modo, las cree también víctimas de sus inevitables circunstancias.

En la *Risālat al-qiyān* la imagen de las esclavas cantoras está asociada a la vida disoluta y a la falta de fe religiosa, elementos que, a su vez, se relacionaban con el mundo de la música. Al-Ŷāḥiẓ subraya este hecho con un reproche basado en la temática de los versos que dominaban las cantoras:

“En todos ellos no hay ninguna mención de Dios –a no ser que se deba a una distracción– ni del miedo al castigo ni del deseo de recompensa en la otra vida. Todos hablan de la fornicación y la alcahuetería, del eros y la pasión, del deseo y la lascivia.”⁶⁷⁴

Asociar al mundo de la música con la vida disoluta es un tópico que encontramos también en el *K. al-agānī*. Recuérdese el caso del gobernador de Medina llamado ‘Uṭmān b. Ḥayyān al-Murrī, que quiso expulsar de la ciudad a la gente del canto y la fornicación (*al-ḡinā’ wa-l-zinā’*), plan que abandonó después de conocer a Sallāmat al-Qass.⁶⁷⁵ Otra noticia en la que se reflejan los prejuicios éticos que sufrían no sólo las cantoras sino todo el colectivo de los músicos es la que aparece a continuación:

“Vivía al lado de Ismā‘īl b. ‘Ammār⁶⁷⁶ un hombre de su círculo más cercano que le prohibía emborracharse y escribir poemas satirizando a la gente; siempre le regañaba, e Ismā‘īl se enfadaba con él. Ese hombre construyó una mezquita, justo al lado de la casa de Ismā‘īl. Cuando ya la adornó y quedó concluida, empezó a reunirse en ella con la gente más recatada y devota, normalmente durante el día. Así que Ismā‘īl ya no podía beber en su casa ni recibir visitas de la gente que lo frecuentaban, es decir, de ningún cantante (*mugannī*) ni cantora (*muganniyā*) ni nadie más de la gente sospechosa (*ahl al-rība*).”⁶⁷⁷

Aunque parece que la caracterización de “gente sospechosa” afectaba a todo el colectivo de los músicos, la impresión general que deja la lectura de las fuentes es que los mayores prejuicios los sufrían siempre las cantoras, pues ellas reunían la condición

⁶⁷⁴ Al-Ŷāḥiẓ. *Rasā’il* ..., t. I, pp. 130-133; Al-Ŷāḥiẓ. *The Epistle* ..., p. 31-35.

⁶⁷⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 245-246.

⁶⁷⁶ Poeta menor de Kufā que vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Era aficionado a la música y las *qiyān* y frecuentaba la casa del *muqayyin* Ibn Rāmīn. En el *K. al-agānī* se le dedica un breve capítulo. Cf. *K. al-agānī*, t. XI, pp. 245-255.

⁶⁷⁷ *K. al-agānī*, t. XI, p. 250.

de cantora y la supuesta condición de mujer astuta, interesada y promiscua. Relacionarse con ellas se veía, en ocasiones, como algo que perjudicaba directamente la reputación de los hombres:

“Tenía Muṭī‘ b. Iyās un amigo que se llamaba ‘Umar b. Sa‘īd. Un día, éste lo reprendió porque estaba enamorado de una *qayna* llamada Maknūna, lo que había llegado a conocerse entre la gente. Y eso fue lo que le dijo:

– Tu familia se queja de ti. Dicen que les deshonras al exponerte así al lado de esa mujer y que por culpa de ella están sufriendo la vergüenza y el agravio.”⁶⁷⁸

En el *K. al-agānī* no son pocas las noticias en las cuales los familiares de un hombre noble aparecen avergonzados por el amor que éste sentía por una cantora. Los reproches que esa situación acarreaba eran algo inevitable. Otro ejemplo al respecto sería el referido al poeta y *kātib* de la época abasí al-Ḥasan b. Wahb. En el *jabar* en cuestión, su sobrino Aḥmad b. Sulaymān b. Wahb describe el momento en el cual su padre, Sulaymān b. Wahb, le anunció su intención de reprochar seriamente a su tío al-Ḥasan:

“Me dijo un día mi padre:

– He decidido reprenderle a tu tío [al-Ḥasan b. Wahb] por el amor que le tiene a Banāt, y es que se está exponiendo ya a la vergüenza y perdiendo su honor por culpa de ella. Te pido entonces que te pongas de mi lado cuando lo recrimine.”⁶⁷⁹

Las fuentes indican que esta visión negativa del hecho de relacionarse con las cantoras afectaba sobre todo a los casos de hombres que mantenían algún tipo de relación con ellas sin formalizar la misma mediante la compra. En cambio, el hecho de disfrutar de su compañía cuando ellas eran sus esclavas y formaban parte de sus pertenencias, no suele ser visto como algo reprochable, pues, por ley, los hombres tenían derecho a ese tipo de propiedad. El contraste entre estas dos visiones diferentes sobre la misma figura humana apunta a la doble moral que regía la sociedad de la época.

El límite entre lo ilícito y vergonzoso y lo lícito y socialmente admisible residía en un hecho que en aquella época se consideraba cotidiano y natural: la compraventa de una mujer. Dentro de un ambiente de esas características, resulta comprensible que

⁶⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 201.

⁶⁷⁹ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 97.

ciertas cantoras se vieran obligadas a desarrollar la astucia y el sarcasmo como una reacción a las restricciones que regían su vida. En el *K. al-agānī* son numerosas las historias que ilustran el carácter astuto de las cantoras, el cual les servía para hacer frente a diversas situaciones que les resultaban molestas, como, por ejemplo, la constante presencia de un pretendiente indeseable:

“Frecuentaba Rawḥ b. Ḥātim al-Muhallabī la casa de Ibn Rāmīn para ver a su *yāriya* [Sallāma] al-Zarqā’. En aquel entonces, Muḥammad b. Ŷamīl⁶⁸⁰ estaba enamorado de ella, y ella sentía lo mismo por él, por lo que un día Muḥammad le dijo a ella:

- Rawḥ b. Ḥātim nos resulta ya molesto.
- ¿Y qué hago? Si ha ganado el favor de mi dueño con su bondad, replicó ella.
- Engañaale, le contestó.

Así que, una noche que Rawḥ se quedó a dormir con ellos, ella cogió sus calzones y, mientras él dormía, los lavó. Cuando se despertó, preguntó por ellos, y ella le dijo:

- Los hemos lavado.

Rawḥ se dio entonces cuenta de que la culpa de ello era suya, pues sus calzones estaban en tal situación que era necesario lavarlos. Así que se quedó avergonzado y dejó de visitarla, y ella dedicó su compañía exclusivamente a Ibn Ŷamīl.⁶⁸¹”

Aparte de las circunstancias de índole amorosa, los motivos para actuar con astucia podían surgir de un interés específico relacionado con la música, como se puede apreciar a través de una narración en la cual Dimn, esclava cantora de Ishāq al-Mawṣilī, cuenta cómo remedió en una ocasión la falta de generosidad de su dueño:

“Juro por Dios que jamás he aprendido de él ni una sola canción, ni yo ni ninguna de sus *yāwārī*. Era muy mezquino con eso. Sólo pude sacarle una canción en un momento de debilidad, un día que salió borracho de la casa del califa y entró en una casa en la que solía hospedarse. Allí encontró un laúd (*ūd*) y lo cogió en sus manos diciéndole a su sirviente (*gulām*):

- Muchacho, llama a Dimn.

El sirviente vino a avisarme y yo salí a su encuentro. Cuando llegué a la puerta, vi que estaba tumbado en un colchón. Tenía en sus manos el laúd y estaba elaborando esta canción, repitiéndola y puliendo cada detalle, hasta que la dejó terminada. [...] Yo, cuando lo vi, pensé que, si entrara, dejaría de cantar. Así que me quedé ahí escuchándolo hasta que acabó y yo ya había aprendido la canción. Cuando terminó, se acordó de que me había llamado y dijo:

⁶⁸⁰ Debe de tratarse de Muḥammad b. Ŷamīl (o Ŷumayl), *kātib* de la época de al-Manṣūr y al-Hādī. Cf. Al-Ṭabarī. *Op. cit.*, t. XXIX, p. 138. Recuérdese que Rawḥ b. Ḥātim fue alto cargo del califato abasí desde la época de al-Manṣūr hasta la época de Hārūn al-Raṣīd. V. nota 240.

⁶⁸¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 42.

- ¡Muchacho! ¿Dónde está Dimn?
 - ¡Aquí estoy!, repliqué.
 - ¿Cuánto rato llevas ahí parada?, me preguntó.
 - Desde que empezaste a trabajar la canción. Ahora ya la tengo aprendida, le contesté. Él me miró con cara de enfado y me dijo:
 - Cántamela.
- Yo se la canté y, cuando terminé, me dijo ya tranquilo y un tanto avergonzado:
- Bueno, sólo te falta que te corrija algunas cosas.
 - No me hacen falta tus correcciones, la tengo ya bien aprendida, le respondí; y él se puso a reír.⁶⁸²

La astucia de las cantoras no siempre se asociaba a una necesidad de conseguir un provecho concreto. Muchas veces, esa actitud era producto de su carácter jocosos, que las conducía a cometer este tipo de actos por una mera intención de divertirse:

“Estuvieron en una ocasión en casa de Baṣbaṣ, la *yāriya* de Ibn Nufays, dos de los nobles de Medina: ‘Abd Allāh b. Muṣ‘ab al-Zubayrī y Muḥammad b. ‘Īsā al-Īfa‘farī. En cierto momento, mencionaron a Muzabbid al-Madīnī⁶⁸³, hombre extravagante y tacaño, y Baṣbaṣ dijo:

- Yo le voy a sacar un dírham.
- Si lo consigues, te daré la libertad; o te compraré un collar de cien dinares o un vestido de brocado del precio que quieras. Además, celebraré por tí un *maʿylis* y sacrificaré un animal que no haya sido nunca ensillado ni montado, le dijo su dueño (*mawla*).
- Tú tráetelo para acá y de lo demás me encargo yo, replicó ella.
- Eres libre para hacer lo que quieras; y si te molesta, yo le reprendo.

Sobre lo que ocurrió después, ‘Abd Allāh b. Muṣ‘ab contó: Así que fui a rezar la oración del alba en la mezquita de Medina y, cuando vi a Muzabbid, le dije:

- Abū Ishāq, ¿te apetece ver a Baṣbaṣ, la *yāriya* de Ibn Nufays?
- Te prometo que yo por ella he sufrido hasta el enfado de Dios. Llevo un año suplicándole a Ibn Nufays que me deje verla y él no lo hace, me contestó.
- Hoy, cuando reces la oración de la tarde, búscame por aquí, le dije.
- Pues, entonces, yo no me muevo de aquí hasta que llegue la oración de la tarde, replicó él.

Yo me dediqué a mis tareas hasta que llegó la tarde y volví a la mezquita para buscarlo. Lo cogí de la mano y lo conduje hacia ‘Abd Allāh b. Muṣ‘ab y Muḥammad b. ‘Īsā. Ellos estuvieron comiendo y bebiendo un rato hasta que se emborracharon y se quedaron dormidos. Entonces Baṣbaṣ se acercó a Muzabbid y le dijo:

- Abū Ishāq, me parece a mí que lo que te apetece ahora es escucharme cantar. [...]

⁶⁸² *K. al-agānī*, t. V, pp. 182-183. V. otra versión de la misma historia en: *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 38-39.

⁶⁸³ Rosenthal apunta que este personaje aparece en muchas fuentes, en varias anécdotas relacionadas con la tacañería, cuyo argumento es, a veces, similar al de las historias protagonizadas por Aṣ‘ab. Franz Rosenthal. *Humor in Early Islam*. Intr., Geert Jan van Gelder. Boston: Leiden, 2011, pp. 13-14.

– ¡Pues juraría que tú sabes hasta lo que está escrito sobre “la tabla bien guardada”⁶⁸⁴, contestó él.

Así que le cantó un rato y luego se paró y le dijo:

– Abū Ishāq, me parece a mí que lo que ahora te apetece es dejar tu asiento y venir a sentarte a mi lado para darme unos arrumacos, mientras yo te siga cantando. [...]

– ¡Tú sí que sabes lo que está escondido en las entrañas y hasta la recompensa que se llevarán las almas y dónde caerán!, replicó él.

Entonces ella cantó y luego dijo:

– Y sé que lo que ahora te apetece es besarme, mientras yo te cante un *hazay*. [...]

– ¡Eres una profetisa, una enviada de Dios!, le dijo, y la besó.

Ella siguió cantando y luego exclamó:

– ¡Abū Ishāq! ¿Verdad que no has visto gente más vil que ésta? Te invitan, me sacan a mí a cantar, y luego no quieren pagar un dírham para comprar fragancias⁶⁸⁵ para el *maylis*. Anda, Abū Ishāq, dame tú un dírham para comprar eso.

Entonces él dio un salto y gritó:

– ¡Tú, ramera! ¡Te has equivocado! ¡Ya se acabó la inspiración divina esa que tenías!

Sus voces alarmaron a los presentes, que se enteraron de que la estrategia de Başbaş no había tenido éxito. Luego todos se marcharon. Él jamás volvió a visitarla, pero el resto de la gente sí siguió acudiendo a su *maylis* y mencionando la historia de Muzabbid para reírse.⁶⁸⁶

Las esclavas cantoras aparecen, en ocasiones, realizando sus burlas con suma crueldad: reunidas en parejas o en grupos, unen sus fuerzas de jocosidad maliciosa para reírse de alguien por puro gusto. Como ejemplo de ello, podría servir la siguiente anécdota, narrada por Ibn Qanbar⁶⁸⁷:

“Un día me encontré con algunas de las *yawārī* de Sulaymān b. ‘Alī, en el camino que está entre al-Mirbad⁶⁸⁸ y el palacio de los Aws, y me dijeron:

– ¿Tú eres el que dice «Pena de mí; por alguien que me quita e impide el sueño?»

– Sí, contesté.

– ¿Tú con esta cara tan fea que tienes dices eso?, me dijeron.

Y empezaron a reírse de mí y a tirarme de la ropa hasta que me la quitaron y tuve que volver a mi casa desnudo.”⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ En el original: “*al-lawh al-mahfūz*”. Este término hace referencia al “texto original de las escrituras reveladas, que Dios guarda en el cielo”. Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 1041, raíz “لوح”.

⁶⁸⁵ En el original: *rayhān*. El término en este contexto se refiere a las plantas aromáticas con las cuales perfumaban el ambiente en los *mayālis*. V. p. 134.

⁶⁸⁶ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 24-25.

⁶⁸⁷ Se trata de al-Ḥakam b. Qanbar, poeta menor de Basora de la época abasí. V. más en: Ch. Pellat. “Al-Ḥakam b. Muḥammad b. Qanbar al-Māzinī”. En *EP*, t. III, p. 73.

⁶⁸⁸ Suburbio de la ciudad de Basora. V. más en: Charles Pellat. *Le milieu başrien ...*, pp. 6-15.

⁶⁸⁹ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 105.

Otra anécdota donde queda ilustrado ese sentido del humor extravagante y malicioso que a veces mostraban las *yāwārī*, encontramos en la obra *Murūy al-ḡahab* de al-Mas‘ūdī. Según dicha anécdota, un hombre de los Banū Hāšim se hospedó, en cierta ocasión, en casa de un primo suyo en Medina. Al transcurrir unos días, el anfitrión notó que el hombre no satisfacía sus necesidades fisiológicas, hecho que comentó ante sus dos *qiyān*: “¿Habéis visto qué refinado es mi primo? (*A-mā ra’ītā ibn ‘amm-ī wa-ẓarfa-hu?*) Lleva ya un buen rato con nosotros y no ha ido al baño.” Las esclavas vieron en ello una oportunidad para burlarse del invitado y se apresuraron a echarle una sustancia laxante en su bebida. Cuando ésta empezó a surtir efecto, el hombre preguntó a las cantoras dónde estaba el baño y ellas fingieron entender que les estaba pidiendo una canción. La escena se repitió varias veces —él siguió preguntando mientras que ellas continuaban con su canto ignorándole— hasta que el hombre se dio cuenta de la burla escatológica y se vengó de ellas bañándolas, literalmente, con el producto de aquella forzada evacuación.⁶⁹⁰

En las antípodas de este tipo de narraciones, encontramos otras que dan una imagen completamente distinta de las cantoras. En cuanto a sus cualidades positivas, en las fuentes no sólo se hace hincapié en su refinamiento y vasta cultura sino también en ciertos rasgos éticos. Frente al estereotipo de al-Waššā’ de la cantora interesada que utilizaba el amor como instrumento para conseguir beneficios materiales, por ejemplo, se alza otra imagen, la de la mujer leal en el amor, que abandona la vida risueña del eros y la música cuando pierde a su amado.

Los dos casos más destacados al respecto son Maḥbūba y Danānīr. Sobre el amor que Maḥbūba sentía por el califa al-Mutawakkil, en el *K. al-agānī* se relata lo siguiente: “Cuando él fue asesinado, todas sus *yāwārī* superaron su muerte menos ella. Ella siguió triste, vestida de luto, alejada de todo placer, hasta que murió.”⁶⁹¹

En cuanto a Danānīr, que pertenecía a la familia de los Barmakíes, se relata una historia similar: Cuando murió su dueño, el califa al-Rašīd quiso escucharla cantar y ella se negó diciendo: “Príncipe de los creyentes, he jurado no cantar jamás después de la

⁶⁹⁰ Cf. Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. V, caps. 3489-3492, pp. 224-225; Al-Mas‘ūdī. *The Meadows* ..., pp. 405-407.

⁶⁹¹ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 142. La misma noticia está recogida en: *Las mil y una noches*, t. I, p. 1180, noche 352.

muerte de mi señor”. Al-Rašīd se enfadó con ella y mandó que fuera abofeteada. Después de recibir ese castigo, Danānīr empezó a cantar llorando, lo que enterneció al califa y le hizo ordenar su manumisión.⁶⁹² En otro *jabar* leemos que, por ese mismo sentido de la fidelidad, Danānīr nunca aceptó la propuesta de matrimonio de ‘Aqīd⁶⁹³, ni admitió ser comprada por el protector de éste Šāliḥ b. al-Rašīd, hijo del califa Hārūn al-Rašīd.⁶⁹⁴

Aparte de la fidelidad de índole amorosa, otra cualidad positiva que aparece con mucha frecuencia en las narraciones es el sentimiento de compañerismo que se compartía entre las cantoras y los músicos. En otro *jabar* sobre la célebre Danānīr se relata que estuvo en una ocasión presente en una escena en la cual su dueño Yaḥyà b. Jālid remuneró a los cantantes Ibn Ŷāmi‘, Ḥakam al-Wādī y Fulayḥ con una generosa cantidad de dinero por una actuación que le ofrecieron en su casa. Según el testimonio del último de ellos, la escena transcurrió de la siguiente manera:

“Yaḥyà b. Jālid le hizo un gesto a un sirviente (*gulām*) diciéndole:

– Trae dos mil dírham para cada uno de ellos.

El sirviente trajo el dinero y le dio primero a Ibn Ŷāmi‘ dos mil dírham. Él los cogió y se los puso en la manga. Lo mismo hizo con Ḥakam al-Wādī, que también se metió el dinero en la manga. Luego me dio a mí también dos mil, y yo le dije a Danānīr:

– Me ha sentado mal el vino (*nabīd*). Guárdame el dinero en tu casa y ya me lo mandarás.

Ella se quedó con el dinero y al día siguiente me lo mandó aumentado junto a un mensaje que decía: «Te mando tu dinero y una cantidad más para que la repartas entre mis hermanas (es decir, las *ŷawārī*).»⁶⁹⁵

En las fuentes se puede percibir un interés muy notable de las cantoras y los músicos por los bienes materiales, los cuales, normalmente, conseguían a modo de obsequio por sus actuaciones o cualquier otro motivo. Sin embargo, en ocasiones nos encontramos con referencias que abaten la imagen habitual de la cantora que acepta todo lo que se le ofrece sin miramientos:

⁶⁹² *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 49.

⁶⁹³ Por el amor que tuvo este músico de la corte abasí por Danānīr, su figura está asociada a ella. En el *K. al-agānī* se les dedica un capítulo en común. En ciertas ediciones su nombre ha sido interpretado como ‘Aqīl. Cf. *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 47-52; Henry George Farmer. *A History ...*, p. 135.

⁶⁹⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 49-51.

⁶⁹⁵ *K. al-agānī*, t. IV, p. 253. El contenido del paréntesis en la última línea del *jabar* forma parte del texto original.

“Un día que al-Ḥasan b. Wahb estaba enfermo, Banāt lo visitó para saber cómo estaba. Cuando él la vio, quiso tomar vino, lo cual hizo en compañía de Banāt, y luego exclamó:
 – Ya me he curado. Quédate conmigo hoy.
 Ella se negó diciendo:
 – Tengo que volver a mi dueño (*mawlà*).
 Entonces él mandó que trajeran doscientos dinares y dijo:
 – Los cien son para tu dueño. Llévalos. Y los otros cien son para ti.
 – Lo que es de mi dueño, se lo doy; pero los otros cien que eran para mí no me los llevo.”⁶⁹⁶

Los rasgos éticos de las cantoras unas veces se deducen a través de las diferentes anécdotas, y otras, se mencionan de manera literal formando parte de largas enumeraciones que incluyen cualidades artísticas, intelectuales y éticas. Este sería el caso de un comentario que, según el *K. al-agānī*, hicieron en cierta ocasión los ancianos de Medina sobre ‘Azza al-Maylā’:

“¡Obra de Dios era la suya! No había canto mejor que el suyo ni voz más duradera ni garganta más potente, y nadie tocaba los *mazāhir*, los *ma‘āzif* y los demás instrumentos mejor que ella. Nadie podía superar su belleza, su lengua elegante, su cercanía, su carácter noble, su alma generosa y su solidaridad.”⁶⁹⁷

Sobre ‘Azza al-Maylā’ encontramos también este otro juicio de valor emitido por el cantante Ṭuways:

“Esta es la señora de todas las mujeres que cantan, por su belleza distinguida, su carácter amable y su islam impecable. Busca el bien, pues ella es de la gente del bien, y el mal lo evita y huye de él.”⁶⁹⁸

Las referencias a la piedad religiosa de las cantoras no son muy frecuentes. Las noticias más destacadas que tenemos al respecto son tres, incluyéndose en ellas la que se acaba de citar. La segunda es una noticia ya citada anteriormente, según la cual Sallāmat al-Qass renunció en cierto momento a su vida artística para dedicarse a la

⁶⁹⁶ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 96.

⁶⁹⁷ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

⁶⁹⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 119.

oración y al ayuno.⁶⁹⁹ La tercera noticia en cuestión atañe a la princesa cantora ‘Ulayya bint al-Mahdī:

“‘Ulayya era muy piadosa (*hasanat al-dīn*). Sólo cantaba y tomaba vino (*nabīd*) cuando estaba alejada de la oración. En sus períodos de pureza, se dedicaba a la oración y a la lectura del *Corán* y las escrituras. Su diversión era componer poesía, salvo cuando la llamaba el califa por alguna razón y no podía rechazar su invitación.”⁷⁰⁰

Si bien las noticias sobre el sentimiento religioso propiamente dicho de las cantoras escasean en la obra, la información sobre los saberes religiosos que dominaban, como ya hemos dicho, es tan abundante como explícita. La recitación de *El Corán* y el conocimiento de las tradiciones islámicas constituían con mucha frecuencia una parte importante de su formación. Sus instructores en estas materias eran los sabios de la religión islámica y los recitadores del libro sagrado del islam.

La cercanía que guardaban con ellos queda reflejada en un *jabar* en el cual se relata que un recitador de *El Corán*, llamado al-Baydaq al-Anṣārī, mantenía una amistad con la famosa cantora Ḥabāba. Según esta noticia, cuando ella fue comprada por Yazīd b. ‘Abd al-Malik, le incitó a invitar a su amigo para escuchar su voz. Cuando al-Baydaq al-Anṣārī llegó al palacio califal, Ḥabāba lo presentó al califa diciéndole: “Príncipe de los creyentes, éste es mi padre⁷⁰¹”. Luego Ḥabāba influyó en los hechos que ocurrieron durante aquella visita pidiéndole a su amigo primero recitar y luego cantar, actuaciones que dieron lugar a una abundante remuneración. El *jabar* deja entender que esta última había sido desde el principio el objetivo de esa visita premeditada.⁷⁰²

Anécdotas como ésta revelan tanto la actitud de compañerismo que mostraban las cantoras como la influencia que podían ejercer sobre los personajes distinguidos, sobre todo cuando actuaban como mediadoras entre ellos y los artistas. En el *K. al-agānī*, la imagen de las cantoras es la de un colectivo de mujeres que, aparte de su condición artística, compartían el hecho de poseer una intensa personalidad.

⁶⁹⁹ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 245-246.

⁷⁰⁰ *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

⁷⁰¹ Las cantoras solían llamar así a sus maestros, al igual que solían llamar “hermanos” y “hermanas” a sus compañeros de profesión: músicos y cantoras.

⁷⁰² *K. al-agānī*, t. XV, p. 97.

Esta última, en unas ocasiones se expresaba a través de sus actos, y en otras, se aniquilaba por falta de libertad. En todo caso, aparte de esta característica y de su preparación artística e intelectual, parece impreciso atribuir a todo el colectivo de cantoras los mismos rasgos éticos. Si bien, por sus circunstancias compartidas, podían tener en común ciertos patrones de comportamiento, resulta difícil pensar en la existencia de una uniformidad absoluta entre ellas en el plano ético.

CAPÍTULO 5

DESCRIPCIONES FÍSICAS

La apariencia externa de las mujeres constituye uno de los tópicos más recurrentes de la literatura árabe medieval. Los investigadores Waleed Saleh y Doris Behrens-Abouseif ilustran este hecho a través de una serie de ejemplos extraídos de diversas obras: literarias, filosóficas y religiosas. Sobre los rasgos físicos femeninos que más se comentan en las fuentes y sobre los cánones que los acompañan, Saleh destaca los siguientes puntos: los ojos de color negro, la boca y la nariz bien formadas, el buen aspecto del pelo –y un gusto predominante por el pelo negro–, los senos –sobre cuya forma ideal las opiniones variaban–, el vientre plano y la estrecha cintura, las abundantes nalgas, los genitales gruesos y prominentes, las piernas bien torneadas y esbeltas pero no delgadas, la tez blanca –aunque, en muchas ocasiones, también se elogia la belleza de las mujeres negras–, el peso corporal –sobre el cual las opiniones eran más bien heterogéneas, siendo las más predominantes de ellas las relativas al gusto por la robustez–, y, por último, la estatura –se apreciaban las mujeres altas pero sin exageración–.⁷⁰³

Behrens-Abouseif, a su vez, hace especial mención de la imagen de la mujer en la poesía –desde la *yāhiliyya* hasta la época abasí–, donde la amada del poeta se representa siempre de una manera idealizada, como una mujer hermosa, de rostro y cuerpo bien proporcionados. En líneas generales, la autora destaca que la belleza era una cualidad que tendía a asociarse al bien y a la bondad, aunque sus cánones podían variar según las características raciales de las personas y el contexto histórico y geográfico. En el caso de los esclavos, su agradable apariencia física se evaluaba como un signo de salud y un elemento que aludía a un carácter bondadoso. Junto a todo lo referido hasta este punto, Behrens-Abouseif subraya la importancia que tenía el aspecto externo de los artistas para el desarrollo de su carrera profesional, conclusión que basa en el contenido de las anécdotas del *K. al-agānī*.⁷⁰⁴

⁷⁰³ Cf. Waleed Saleh Alkhalifa. *Amor, sexualidad y matrimonio en el islam*. Guadarrama (Madrid) y Sevilla: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo y Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2010, pp. 18-32.

⁷⁰⁴ Cf. Doris Behrens-Abouseif. *Beauty in Arabic Culture*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1999, pp. 56-65. Saleh y Behrens-Abouseif basan sus conclusiones, mayoritariamente, en fuentes orientales. Sobre la imagen de la mujer en la poesía andalusí, véase: Celia del Moral. “La imagen de la mujer ...”, pp. 703-730. Además, otra lectura interesante sobre estas cuestiones es: S. Kahwaji. “‘‘Ilm al-djāmāl’’. En *EP*, t. III, pp. 1134-1135.

El aspecto físico de las cantoras del mundo árabe medieval se valoraba tanto como sus dotes artísticas e intelectuales. Como ya ha sido señalado en varias ocasiones a lo largo del presente estudio, la mayoría de ellas eran esclavas que se elegían desde una edad muy temprana con el objetivo fundamental de ser instruidas como cantoras y tañedoras de instrumentos. Sin embargo, aparte de su talento natural para la música, se valoraban sus cualidades físicas, por los siguientes motivos: 1. Disponer de un físico agraciado influía en la calidad de su presencia escénica. 2. Las cantoras, aparte de deleitar a los hombres con su música y su conversación, eran también obligadas a servirles como amantes, razón por la cual éstos prestaban especial atención a su atractivo físico cuando las compraban.

Todo ello queda reflejado en una historia de *Las mil y una noches*. Según ella, un hombre adinerado de Kufa, estando un día en el mercado de los esclavos, vio a una *yāriya* que se vendía junto a su hija. Esta última era “una niña pequeña, de prodigiosa hermosura y belleza” (*waṣīfa ṣagīra badī‘a fī l-ḥusn wa-l-ḡamāl*), razón por la cual decidió comprar a madre e hija. Cuando regresó a su casa con ellas, su mujer se disgustó por la compra de la esclava y él justificó su acto diciendo: “La he comprado por la pequeña que lleva en brazos. Date cuenta de que cuando crezca no habrá en los países árabes ni extranjeros quien se pueda comparar con ella en belleza” (*iḏā kubirat mā yakūnu fī bilād al-‘Arab wa-l-‘aḡam miṭla-hā wa-lā aḡmal min-hā*).

La pequeña fue llamada Ni‘am (o Nu‘m)⁷⁰⁵ y creció junto al hijo de la familia, destinada a servirle a él a partir de una cierta edad. Y así fue: ella se convirtió en una joven espléndida, de manera que no había en Kufa “una mujer más bonita, más dulce y más fina que ella” (*lam yakun bi-l-Kūfa ḡāriya aḡsan min Ni‘am wa-lā aḡlā wa-lā azraf min-hā*). Además, “había crecido en el estudio del *Corán* y de las ciencias, conocía toda clase de piezas e instrumentos musicales, cantaba maravillosamente y tocaba a la perfección, hasta el punto de que sobresalía por encima de todos sus contemporáneos.”⁷⁰⁶

El aspecto externo de las futuras cantoras era de una importancia capital, hecho del que eran conscientes los comerciantes de esclavas, que hacían una selección

⁷⁰⁵ Así aparece el nombre en el original: “نعم”. En la traducción de Juan Vernet la esclava se menciona como “Num”, lo que significa que se ha vocalizado como “Nu‘m” (holgura, serenidad, prosperidad, etc.), mientras que los autores de la edición de Dār Ṣādir vocalizan “Ni‘am” (favores, gracias). V. detalles bibliográficos en la siguiente nota.

⁷⁰⁶ *Las mil y una noches*, t. I, pp. 889-890, noche 237; *Alf layla wa-layla*, t. I, pp. 452-453, noche 237.

meticulosa entre las niñas o jóvenes disponibles en el mercado para asegurar una mayor rentabilidad de su negocio. Además, intentaban mejorar todavía más las dotes naturales de las muchachas o disimular sus defectos utilizando distintos trucos, algunos de los cuales ha recogido al-Saqaṭī en su *Libro del buen gobierno del zoco*. En dicha obra se puede apreciar la relevancia que tenían el color y la textura de la piel, el aspecto de los dientes y el cabello, y el olor del aliento y del cuerpo.⁷⁰⁷

A todos esos elementos se sumaba la relevancia de la indumentaria, la cual en el caso de las cantoras era característica de su identidad artística y reflejaba tanto su estatus propio dentro del colectivo de las cantoras como el estatus de su dueño. El *zarf*, el don de la elegancia y el refinamiento del que disponían las cantoras de alto rango, estaba asociado no sólo a sus modales y elocuencia sino también a su aspecto externo. Este último queda plasmado en numerosas noticias en las fuentes, en las cuales se pueden rastrear algunas características puramente físicas de las cantoras así como su manera de vestir y adornarse, elementos que, en su conjunto, forman el contenido del presente capítulo.

5.1. Cualidades físicas

La mayoría de las referencias a los rasgos físicos de las cantoras suelen ser de un carácter encomiástico. En la *Risālat al-qiyān*, se señala que “hay tres sentidos asociados a las *qiyān*, mientras que lo experimentado por el corazón podría sumarse a ellos como uno más”. Esos tres sentidos son la vista, el oído y el tacto, puesto que “los ojos miran hacia la *qayna* bella y atractiva (*al-qayna al-ḥasnā’ wa-l-muṣahhiya*)”, “el oído experimenta con ella una dicha sin disgustos”, y “tocarla despierta la pasión y el deseo sexual”.⁷⁰⁸

En el *K. al-agānī* hay una anécdota que ilustra la relevancia que tenía el aspecto físico en la profesión de los cantantes. Según ésta, Ḥunayn b. Daḥmān al-Aṣqar, hijo del músico Daḥmān, escuchó en una ocasión al célebre jurista Mālik b. Anas⁷⁰⁹ cantar, y le

⁷⁰⁷ Cf. Pedro Chalmeta Gendrán. “El *Kitāb ...*”, pp. 376-380.

⁷⁰⁸ Al-Ŷāḥiẓ. *Rasā’il ...*, t. I, p. 129; Al-Ŷāḥiẓ. *The Epistle ...*, p. 31.

⁷⁰⁹ V. más sobre su vida y obras en: J. Schwacht. “Mālik b. Anas”. En *EP*², t. VI, pp. 262-265. Resulta interesante comentar que Mālik b. Anas se mostró, en muchas ocasiones, polémico con el mundo de la música y las esclavas cantoras. Al-Gazālī le atribuye la siguiente aseveración: “Cuando un hombre compra

preguntó, sorprendido, quién le había enseñado ese arte. Mālik b. Anas le contestó que, cuando era joven, había mantenido cierta relación con los cantantes de su entorno, pero que tuvo que romperla siguiendo este consejo de su madre: “Hijo mío, cuando el cantante es feo, nadie hace caso a su canto. Deja pues el canto y dedícate al *fiqh*, que a éste no le afecta la fealdad.”⁷¹⁰

Las noticias sobre las cantoras más distinguidas incluyen siempre referencias a su agraciado aspecto físico. Éste suele ser valorado junto a sus cualidades artísticas, intelectuales y sociales, hecho que en las narraciones queda reflejado en frases lacónicas de una tipología muy parecida:

“Sallāma y Rayyā eran hermanas, y eran dos de las mujeres más hermosas y de las que mejor cantaban (*kānatā min aymal al-nisā' wa-aḥsani-hinna ginā^{am}*).”⁷¹¹

“Mutayyam era una de las mujeres más hermosas, cultas y de las que mejor cantaban (*kānat min aḥsan al-nās wayḥ^{am} wa-ginā^{am} wa-adab^{am}*).”⁷¹²

“Nos invitó una noche a su casa ‘Allūyah, mientras él esperaba la visita que le había prometido una *yāriya* de la familia de Yaḥyà b. Mu‘āḍ⁷¹³ que aprendía música con él. Era una de las mujeres más hermosas y de las que mejor cantaban (*kānat min aḥsan al-nās wayḥ^{am} wa-ginā^{am}*) y ‘Allūyah se había enamorado locamente de ella.”⁷¹⁴

“Era esta Salsal una de las mujeres más hermosas y de las que mejor cantaban (*kānat min aḥsan al-nās wayḥ^{am} wa-ginā^{am}*).”⁷¹⁵

“Danānīr era una de las mujeres más hermosas, refinadas y cultas (*kānat min aḥsan al-nās wayḥ^{am} wa-aẓrafi-hinna wa-akmali-hinna adab^{am}*).”⁷¹⁶

“Maknūna era la *yāriya* más hermosa de Medina (*aḥsan yāriya bi-l-Madīna wayḥ^{am}*).”⁷¹⁷

a una esclava y descubre que es cantora, su deber es devolverla”. *Apud.* Henry George Farmer. *A History ...*, p. 29.

⁷¹⁰ *K. al-agānī*, t. IV, p. 159.

⁷¹¹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 242.

⁷¹² *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

⁷¹³ Debe de tratarse de Yaḥyà b. Mu‘āḍ b. Muslim, alto cargo de la corte abasí, gobernador de Siria durante el califato de Hārūn al-Rašīd. V. más en: Patricia Crone. *Slaves ...*, p. 184.

⁷¹⁴ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 85.

⁷¹⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 40.

⁷¹⁶ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 47.

⁷¹⁷ *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

“Había en Medina una mujer hermosa (*imra’ a ḥasnā*) que se llamaba ‘Azza al-Maylā’ y era frecuentada por los nobles y otra gente honrada. Era una de las mujeres más refinadas y de las más entendidas en las materias femeninas (*kānat min azraf al-nās wa-a’lami-him bi-umūr al-nisā*).”⁷¹⁸

“Farīda era muy hermosa, cantaba muy bien y era de una inteligencia y un entendimiento muy agudos (*kānat ḥasanat al-waḥh, ḥasanat al-ginā, ḥāddat al-fiṭna wa-l-fahm*).”⁷¹⁹

“Ḥabāba era dulce, de hermoso aspecto, refinada y buena cantora (*ḥulwa, ḡamīlat al-waḥh, zarīfa, ḥasanat al-ginā*). Tenía una buena voz y tocaba el laúd (*ḥasanat al-ṣawt, dāriba bi-l-’ūd*).”⁷²⁰

“Era Baṣbaṣ muy hermosa y cantaba muy bien (*ḥulwat al-waḥh, ḥasanat al-ginā*).”⁷²¹

“Sallāmat al-Qass era cantora, virtuosa de la música, hermosa y refinada, y, además, componía poesía (*muganniya, ḥāḍiqa, ḡamīla, zarīfa, taqūl al-ṣi’r*).”⁷²²

Los fragmentos que se acaban de citar son ejemplos representativos de las referencias al aspecto físico de las cantoras. Como se puede apreciar a través de éstos, los elementos verbales más recurrentes en este tipo de referencias son: 1. El uso de los superlativos. Frases como “*kānat min aḥsan al-nās waḥh^{an}*”, “*kānat min aḥsan al-nisā’ waḥh^{an}*” y “*kānat min aḡmal al-nisā’*”⁷²³, constituyen la manera más habitual en las narraciones del *K. al-agānī* para hacer referencia a belleza de las mujeres. El término “*waḥh*” –que puede significar tanto “rostro” como “aspecto”– parece que en estos casos alude al aspecto externo de las mujeres, en general, lo que incluiría su rostro y la figura de su cuerpo. 2. El uso de los adjetivos “*ḡamīla*”, “*ḥasana*” y “*ḥulwa*”, sinónimos que, en este contexto, designan a la mujer hermosa.

Las referencias a la belleza femenina que encontramos en el *K. al-agānī* suelen ser de índole lacónica o metafórica. En este segundo caso se podrían destacar las metáforas o símiles referidos a las perlas y piedras preciosas, a ciertos animales

⁷¹⁸ *K. al-agānī*, t. XI, p. 123.

⁷¹⁹ *K. al-agānī*, t. IV, p. 91.

⁷²⁰ *K. al-agānī*, t. XV, p. 85.

⁷²¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 21.

⁷²² *K. al-agānī*, t. VIII, p. 249.

⁷²³ Estos giros sintácticos, imposibles de reproducir de manera literal en castellano, vienen a significar “era una de las personas más bellas” y “era una de las mujeres más bellas”.

apreciados por su hermosura –como serían el antílope, la gacela o el ciervo– así como al sol y a la luna.

Como un primer ejemplo sobre esta observación podría servir una noticia según la cual Ibrāhīm b. al-Mahdī estuvo en una ocasión en casa del califa al-Amīn, que era uno de sus sobrinos, y le cantó una canción que le gustó. El califa llamó a una de sus esclavas cantoras para que Ibrāhīm le enseñara la canción, momento que se relata de la siguiente manera:

“Al-Amīn mandó salir a una muchacha (*ṣabiyya*) que parecía una perla (*ka’anna-hā lu’lu’a*) y llevaba en la mano un laúd (*ūd*)”.⁷²⁴

Otro elemento interesante entre los mencionados son las referencias al antílope, una de las cuales se puede apreciar en este *jabar*, narrado por Ishāq al-Mawṣilī:

“Al-Raṣīd le envió una noche un mensaje a Dāt al-Jāl y ella se presentó cuando ya había transcurrido la mitad de la noche. Luego dio otra orden y salió una *yāriya* que parecía un antílope (*yāriya ka’anna-hā al-mahā*). La sentó sobre su regazo y le dijo:

– Cántame.

Y ella cantó.”⁷²⁵

El símil del antílope lo encontramos también en las *Mil y una noches*, donde, en ocasiones, se utiliza para hacer referencia a la belleza las esclavas, como ocurre en una anécdota según la cual varias cantoras actuaron un día ante el califa al-Ma’mūn:

“Se marcharon las diez esclavas y acudieron otras diez. Cada una iba vestida con telas yemeníes tejidas en oro. Se sentaron en las sillas y cantaron distintas melodías. Al-Mamún se fijó en una de ellas que parecía un antílope salvaje.”⁷²⁶

⁷²⁴ K. *al-agānī*, t. X, p. 103.

⁷²⁵ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 237.

⁷²⁶ V. *Las mil y una noches*, t. I, p. 1324, noche 415; *Alf layla wa-layla*, t. I, p. 668, noche 415; Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 1096, raíz “مهو”. En el texto original de las *Mil y una noches*, la última frase de este fragmento aparece así: “*naẓara al-Ma’mūn ilā waṣīfa min-hunna ka’anna-hā mahā*”. Esta misma palabra que encontramos en ambas fuentes, “*mahā*” (مهه), presenta un interés particular, puesto que, aparte de “antílope”, puede significar también “vaca salvaje” y “pedazo de cristal”. Como se trata de un lenguaje figurado, parece que estas últimas acepciones podrían considerarse también como válidas en este contexto. Resulta interesante mencionar que Pérès traduce esta palabra como “vaca salvaje” y postula que, a pesar de que al lector occidental estas metáforas le puedan resultar extrañas, en el mundo árabe y en la antigüedad helena eran habituales, pues a la diosa Hera la llamaban “la diosa de grandes ojos de vaca”. Cf. Henri Pérès. *Op. cit.*, p. 402. (Se trata del adjetivo “*boōpis*” (βοῶπις), que, literalmente, significa “la de ojos de vaca”. Es en la *Ilíada* donde se utiliza como sobrenombre de Hera. Cf. Henry George Liddell

Si las metáforas y símiles relacionados con los animales aluden a la belleza de las formas y a la robustez y agilidad de los cuerpos, las referencias a la luna y el sol crean una imagen más etérea de la mujer, arrojando más luz a su magnetismo personal que a sus características físicas concretas:

“Estando, en una ocasión, ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far en casa de Mu‘āwiya, en calidad de delegado, alguien entró allí donde se alojaba para verlo y luego fue a ver a Mu‘āwiya para decirle:

– Este Ibn Ŷa‘far está tomando vino (*nabīd*), escuchando música (*ginā*) y moviendo la cabeza al ritmo de lo que está escuchando.

Mu‘āwiya se irritó y fue a ver a Ibn Ŷa‘far. Lo encontró sentado al lado de ‘Azza al-Maylā’, que parecía como el sol naciente (*ka-l-šams al-tāli‘a*) que atraviesa las ventanas de la casa iluminándola, mientras le estaba cantando con su laúd (*‘ūd*).”⁷²⁷

En el *K. al-agānī* los detalles sobre los verdaderos rasgos físicos de las cantoras escasean, de manera que resulta difícil sacar conclusiones firmes sobre los preceptos de la belleza de la época a través de la obra. Las pocas referencias de índole concreta de las que disponemos aluden más bien a características que suscitaron el interés de los narradores por representar algún tipo de peculiaridad. Dos casos destacados al respecto serían los de Dāt al-Jāl y ‘Azza al-Maylā’. La primera era una *yāriya* de Hārūn al-Rašīd que se llamaba Junṭ pero era más conocida por su apodo “Dāt al-Jāl” (literalmente: “la que tiene el lunar”), que indicaba ese rasgo físico que la caracterizaba:

“Tenía al-Rašīd una *yāriya* a la que llamaban Dāt al-Jāl. Un día ella invitó al califa a sus aposentos y él le prometió que iría a verla, pero cuando iba ya a su encuentro, lo vio otra *yāriya* y le pidió que entrara en su cuarto. Al-Rašīd aceptó la invitación y al final se quedó con ella, lo que molestó a Dāt al-Jāl y le hizo decir:

– Ahora le voy a hacer yo algo que le va a enfadar.

Ella era la más bella de las mujeres (*kānat aḥsan al-nās*). Tenía en la mejilla el lunar (*jāl*) más hermoso que se había visto jamás. Lo que hizo, pues, fue que pidió unas tijeras y se cortó ese lunar que tenía en la mejilla. Cuando al-Rašīd se enteró, se sintió, a su vez, muy molesto.”⁷²⁸

y Robert Scott. *Greek-English Lexicon*. Nueva York et al.: American Book Company, 1901, p. 292, “boōpis”; Homero. *Ilíada III (Cantos X-XVII)*. Ed. y trad., Luis M. Macía Aparicio. Madrid: CSIC y Tirant lo Blanc, 2008, canto XV, pp. 182-183.)

⁷²⁷ *K. al-agānī*, t. IV, p. 152.

⁷²⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 235.

En cuanto a ‘Azza al-Maylā’, su característica distintiva, a la que también ella debía su sobrenombre, era su particular manera de andar, tal y como revela el siguiente *jabar*:

“‘Azza era *mawlā* de los Anṣār y vivía en Medina. Fue una de las primeras mujeres que se dedicaron al canto acompañado de instrumentos (*al-ginā’ al-muwaqqa’*) en el Ḥiṣyāz. Murió antes de que muriera Ŷamīla. Era una de las mujeres que se distinguían por la belleza de su rostro y la hermosura de su cuerpo. La llamaban “al-Maylā” por su paso oscilante cuando andaba (*li-tamāyuli-hā fī maṣī-hā*), aunque otros decían que la llamaban así porque solía llevar unos mantos (*mulā*)⁷²⁹ que la hacían parecer un hombre. En cambio, otros decían que era porque tenía pasión por la bebida y solía decir: «¡Tómalo lleno (*mil*)⁷³⁰ y devuélvelo vacío (*fārig*)!» Todo ello lo relató Ḥammād b. Iṣḥāq, transmitiendo el testimonio de su padre, pero la verdad es que ella se llamaba “al-Maylā” por su paso oscilante cuando andaba.”⁷³¹

Otra noticia interesante sobre las cualidades físicas de ‘Azza al-Maylā’ es la siguiente:

“Al-Nu‘mān b. Baṣīr al-Anṣārī⁷³², estando en una ocasión en Medina, en la época de Yazīd b. Mu‘āwiya e Ibn al-Zubayr⁷³³, dijo:

- Mis oídos echan de menos la música. Haced que escuche algo.
- Ojalá viniera a verme ‘Azza al-Maylā’; ya sabes quién es, le contestó alguien.

⁷²⁹ En el original: “الملاء”. Las formas más habituales del singular de esta prenda de uso mayoritariamente masculino son “*mulā’ a*” (ملاءة) y “*milāya*” (ملاية); y la del plural “*mula’ āt*”. Entre los diccionarios consultados para el presente estudio, sólo en el de Lane está recogida la palabra “*mulā*” como posible forma de plural o de sustantivo de género, y ésta ha sido la opción utilizada para la traducción de este *jabar*. Mesa Fernández, sin embargo, cuando menciona esta noticia, habla del “*mulā*”, en singular, aunque en su glosario recoge esta palabra como posible forma del plural, lo que hace pensar que se debe a un lapsus de la autora. Cf. Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VII, p. 2730, raíz “ملا”; Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 271, 449. Sobre el aspecto y uso de esta prenda, v. Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*. Amsterdam: J. Müller, 1845, pp. 408-411.

⁷³⁰ Literalmente, cantidad con que se llena algo, contenido, etc. Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 1085, raíz “ملا”.

⁷³¹ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 118.

⁷³² Hijo de Baṣīr b. Sa‘d. Tanto él mismo como su padre fueron compañeros del Profeta Muḥammad. Al-Nu‘mān b. Baṣīr se le conoce también por su faceta de gobernador de Kufa. V. más en: K. V. Zetterstéen. “Al-Nu‘mān b. Baṣīr al-Anṣārī”. En *EP*, t. VIII, pp. 118-119.

⁷³³ El contexto indica que se trata de ‘Abd Allāh b. al-Zubayr, uno de los hijos de al-Zubayr b. al-‘Awwām, compañero del Profeta Muḥammad. ‘Abd Allāh b. al-Zubayr fue contrincante de los Omeyas y es conocido como el “anti-califā”, porque, a la muerte del segundo califā omeya, Yazīd b. Mu‘āwiya, se autoproclamó califā, hasta que Marwān I tomó las riendas del califato. V. más en: H. A. R. “‘Abd Allāh b. al-Zubayr”. En *EP*, t. I, pp. 54-55.

- ¡Claro que sí, por Dios! ¡Es la que eleva la bondad del alma y agudiza el espíritu! Entregadle esta carta de mi parte; y si se niega a venir, iremos nosotros a verla, replicó al-Nu‘mān.
 - Es que pesa tanto que su transporte se hace complicado. No hay en Medina acémila que pueda con ella, le contestaron.
 - ¿Y dónde están esos camellos que llevan las literas?, preguntó. Le mandaron, entonces, un camello; pero ella fingió estar enferma. Cuando el enviado regresó a donde al-Nu‘mān y su compañero, le dijo a este último:
 - Al final va a ser que tú tenías razón. Levantaos, que tenemos que ir nosotros a verla. Se levantó, pues, al-Nu‘mān y fue a hacerle a ‘Azza una visita nocturna junto a sus amigos más íntimos. Ella les dio permiso para entrar (*adīnat*) y luego se mostró amable con ellos y se disculpó. Al-Nu‘mān aceptó sus disculpas y le dijo:
 - Cántame.
- Y ella se puso a cantar.”⁷³⁴

Si el contenido de esta noticia ha de creerse, la legendaria ‘Azza al-Maylā’ debió de ser una mujer considerablemente corpulenta, lo cual –como ya ha sido comentado en la introducción del presente capítulo– en la época no constituía una característica negativa. De hecho, en otras noticias ‘Azza al-Maylā’ se suele describir como una mujer de destacada belleza. Por el contrario, una delgadez muy acentuada sí era vista como un defecto digno de ser disimulado o remediado de la manera que fuera. De nuevo, en el *Libro del buen gobierno del zoco* de al-Saqāṭī encontramos una noticia relevante al respecto. Se trata de uno de los remedios que se utilizaban para mejorar el aspecto de los esclavos antes de la venta, el cual queda plasmado en la siguiente frase: “Engordan los miembros escuálidos frotándolos con paños ásperos, óleos calientes y poniéndoles emplastos de pelitre.”⁷³⁵

5.1.1. Rasgos raciales

Respecto a las características físicas de las cantoras, hay otro elemento digno de consideración: los rasgos raciales. Éstos también aparecen en unas referencias de índole lacónica en las cuales predominan los términos “*ṣafrā*” (rubia o de raza blanca) y “*sawdā*” (negra). Como ejemplos representativos de este tipo de referencias, véanse las siguientes frases:

⁷³⁴ K. *al-agānī*, t. III, pp. 12-13.

⁷³⁵ Cf. Pedro Chalmeta Gendrón. *Op. cit.*, p. 377.

“No he visto jamás a Ibn ʿYāmi‘ emocionarse con el canto como le ocurría cuando cantaba Julayda al-Makkiyya, una [esclava] negra (*sawdāʾ*).”⁷³⁶

“Tenía Muḥammad b. Yasīr enemistad con Aḥmad b. Yūsuf⁷³⁷, y le informaron de que éste estaba enamorado de una esclava cantora negra (*ḡāriyya sawdāʾ muganniyya*) ...”⁷³⁸

“Era Hurayra, aquella de quien se enamoró al-Aʿšā [Maymūn b. Qays]⁷³⁹, una esclava negra (*ama sawdāʾ*) que pertenecía a Ḥassān b. ʿAmr b. Martād.”⁷⁴⁰

“Tenía Jālid b. Yazīd b. Hubayra⁷⁴¹ una esclava cantora de raza blanca (*ḡāriyya ṣafrāʾ muganniyya*) que se llamaba Lahab.”⁷⁴²

“Era Mutayyam de raza blanca y tenía un hermoso aspecto (*kānat Mutayyam ṣafrāʾ, ḡulwat al-waḡḡ*).”⁷⁴³

“Era Danānīr *mawlā* de Yaḡyā b. Jālid al-Barmakī y era de raza blanca (*ṣafrāʾ*) y *muwallada*.”⁷⁴⁴

El término “*sawdāʾ*” (femenino de “*aswad*”) designa siempre a las mujeres de raza negra, mientras que el término “*ṣafrāʾ*” (femenino de “*aṣfar*”) parece que representa un espectro de características más amplio. Aunque muchas veces se suele traducir como “rubia”, la lectura de las fuentes hace pensar que se utiliza en oposición al término

⁷³⁶ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 126.

⁷³⁷ Recuérdese que Muḥammad b. Yasīr era uno de los poetas de Basora de la época abasí, mientras que Aḥmad b. Yūsuf era secretario y hombre de confianza del califa al-Maʿmūn. V. más en: D. Sourdel. “Aḥmad b. Yūsuf b. al-Ḳāsim b. Ṣubayḡ”. En *EP*, t. I, p. 279.

⁷³⁸ *K. al-agānī*, t. XIV, pp. 29-30.

⁷³⁹ Poeta preislámico. En su primera juventud fue comerciante pero pronto abandonó esa actividad por quedarse ciego. Tras ello, se dedicó exclusivamente a la poesía. Cf. W. Caskel. “Al-Aʿshā, Maymūn b. Ḳays”. En *EP*, t. I, pp. 689-690.

⁷⁴⁰ *K. al-agānī*, t. IX, p. 84. Ḥassān b. ʿAmr b. Martād, como indica su nombre, era hijo de ʿAmr b. Martād, jefe de la tribu de Qays b. Ṭaʿlaba y primo del poeta al-Aʿšā. Cf. Patricia Crone. *Meccan Trade and the Rise of Islam*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987, p. 131; C. V. Lyall. “The Muʿallaqa of Maimūn al-Aʿšā”. *A Volume of Oriental Studies presented to Professor Edward G. Browne on His 60th Birthday*. Eds., T. W. Arnold y Reynold A. Nicholson. Cambridge: Cambridge University Press, 1922, pp. 286-287.

⁷⁴¹ Debe de tratarse de algún hijo de Yazīd b. Hubayra, general del último califa omeya de Oriente, Marwān II. V. más en: G. R. Hawting. “Marwān II”. En *EP*, t. VI, p. 624.

⁷⁴² *K. al-agānī*, t. XIV, p. 126.

⁷⁴³ *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

⁷⁴⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 47.

“*sawdā*”, designando a todas las mujeres de raza blanca o de colores claros, fueran rubias o no.⁷⁴⁵

Por lo que respecta al término “*baydā*”, el cual significa claramente “blanca”, habría que decir que su uso es menos frecuente en la obra. En los *ajbār* relacionados con las cantoras, lo encontramos sólo en dos ocasiones. En la primera se habla de una esclava cantora que era blanca y tenía grandes ojos negros (*baydā’ da ‘yā*), mientras que en la segunda se relata que el califa al-Mahdī tenía tres esclavas cantoras que se llamaban todas “Qurašiyya”, y para distinguirlas les habían asignado unos sobrenombres según sus características físicas: la primera se llamaba “al-Zabbā” (La Peluda), la segunda “al-Sawdā” (La Negra) y la tercera “al-Baydā” (La Blanca).⁷⁴⁶

Un último término relacionado con los rasgos raciales de las cantoras que aparece en la obra es “*ḥumayrā*”, diminutivo de “*ḥamrā*” (femenino de “*aḥmar*”), adjetivo cuyo significado general –independientemente del contexto de los rasgos raciales– es “roja”. Sin embargo, habría que señalar que, según los diccionarios de Lane y Kazimirski, el adjetivo “*aḥmar*”, cuando se utilizaba como atributo aplicado a una persona y no a un objeto, designaba al individuo de raza blanca. Al igual que ocurre con el término “*aṣfar*”, el adjetivo “*aḥmar*” se utilizaba también para marcar una oposición entre la raza negra y la raza blanca.⁷⁴⁷ Asimismo, debido al significado general de esta palabra (rojo), debería contemplarse la posibilidad de que pudiera significar “pelirrojo”. En los *ajbār* tocantes a las cantoras, el término aparece sólo en una ocasión, en aquella anécdota citada anteriormente según la cual una “*yāriya ḥumayrā*” le enseñó un día al cantante Ibn Ŷāmi‘ una canción que ella iba cantando por la calle.⁷⁴⁸

5.1.2. *Descripciones atípicas*

Todo lo referido hasta este punto representa la imagen más habitual de la cantora, que es la de una mujer joven y hermosa. Sin embargo, habría que decir que junto a esa

⁷⁴⁵ V. Edward William Lane. *Op. cit.*, t. IV, p. 1699, raíz “صفر”; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 630. En la *EI* hay un artículo dedicado al término “*aṣfar*” en el cual se postula esta misma tesis. Cf. I. Goldziher. “*Aṣfar*”. En *EP*², t. I, pp. 687-688.

⁷⁴⁶ Cf. *K. al-agānī*, t. XXII, p. 21; t. VI, pp. 112-113.

⁷⁴⁷ En Lane está recogida una frase de la tradición profética que ilustra este hecho: “*Bu ‘ittu ilā al-aḥmar wa-l-aswad*” (fui enviado a los blancos y a los negros). V. más en: Edward William Lane. *Op. cit.*, t. II, p. 642, raíz “حمر”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 490.

⁷⁴⁸ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 218-223.

inmensa mayoría de referencias encomiásticas, en algunas ocasiones encontramos noticias excepcionales protagonizadas por mujeres que se alejan del prototipo habitual. En ellas se puede apreciar una intención sarcástica y un tanto cruel por parte de los narradores, como ocurre en este *jabar*, narrado por ʿĪaʿfar b. Qudāma⁷⁴⁹:

“Estuvimos un día en casa de Ibn al-Muʿtazz en compañía de [Abū Ḥayya] al-Numayrī, y a su lado había una *yāriya* cantándole. Ella pertenecía a la hija de alguno de los cantantes y era *muḥsina*, aunque era extraordinariamente fea (*kānat fī gāya min al-qabḥ*). ʿAbd Allāh [b. al-Muʿtazz] empezó a acariciarla y a pegar su cuerpo contra ella. Luego ella se levantó, y al-Numayrī le dijo a Ibn al-Muʿtazz:
– ¡Oh, emir! ¡Te has enamorado de la mujer más fea que he visto en mi vida!”⁷⁵⁰

En otras ocasiones, esas referencias negativas aluden a unos rasgos físicos concretos. Sobre Sallāma al-Zarqāʿ, por ejemplo, se relata que en su primera juventud, cuando todavía era esclava del *muqayyin* Ibn Rāmīn, tenía “un bigote (*šārib*) que parecía trazado con almizcle (*misk*)”.⁷⁵¹

Sobre la princesa ʿUlayya bint al-Maḥdī se comenta también una característica concreta de su rostro:

“Tenía ʿUlayya un defecto físico (*ʿayb*): tenía la frente tan excesivamente ancha que la hacía fea; y se ponía turbantes adornados con aljófares (*ʿašāʿib al-mukallala bi-l-yawḥar*) para ocultarla.”⁷⁵²

Otro *jabar* relevante concierne a la madre de ʿUlayya, que fue esclava cantora de su padre, el califa al-Maḥdī. Se trata de una narración que nos suscita, de nuevo, un interés particular por los preceptos estéticos de la época, puesto que en ella se comenta la delgadez de ciertos miembros del cuerpo como un rasgo negativo, algo que hoy en día no merecería la misma consideración:

“Era Maknūna *yāriya* de la cantora al-Marwāniyya. Esta última no pertenecía a la familia de Marwān b. al-Ḥakam sino que era esposa de al-Ḥusayn b. ʿAbd Allāh b. ʿUbayd Allāh

⁷⁴⁹ Poeta y *kātib* de la época abasí, posiblemente padre del historiador y filólogo Qudāma b. ʿĪaʿfar al-Kātib al-Baghdādī. V. más en: S. A. Bonebakker. “Qudāma b. ʿĪaʿfar al-Kātib al-Baghdādī”. En *EI*², t. V, pp. 318-322.

⁷⁵⁰ *K. al-agānī*, t. X, p. 223.

⁷⁵¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 47.

⁷⁵² *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

b. ‘Abbās⁷⁵³. Maknūna era la *yāriya* más hermosa de Medina (*aḥsan yāriya bi-l-Madīna wayḥ^{am}*), pero tenía las piernas y las nalgas flacas (*rashā*⁷⁵⁴) y alguien que solía gastarle bromas le gritó una vez:

– ¡Palangana! ¡Palangana!⁷⁵⁵

Sin embargo, tenía un busto y un vientre muy hermosos (*ḥasanat al-ṣadr wa-l-baṭn*) y presumía de ellos diciendo:

– ¡Pero mira esto!⁷⁵⁶

Independientemente de lo privilegiado o no que podía ser el físico de las cantoras, otra observación general que ocurre a través de la lectura del *K. al-agānī* es que en la obra predominan las referencias al físico de las cantoras jóvenes. En cambio, las cantoras de avanzada edad, las *‘ayā’iz*⁷⁵⁷, quedan en un segundo plano a ese respecto. Si bien ellas son vistas como un colectivo digno de ocupar un lugar en las fuentes por su valor artístico y su experiencia, su físico y atavío raras veces es mencionado por los narradores. En los escasísimos casos en los que ello ocurre, las descripciones aluden a unas figuras sumamente decadentes. Este sería el caso de Bagūm, esclava cantora del poeta ‘Umar b. Abī Rabī‘a, que –a pesar de haber sido en su juventud la mujer más hermosa de Meca– cuando envejeció, llegó a presentar una imagen un tanto triste, según el testimonio de Sufyān b. ‘Uyayna⁷⁵⁸:

“Mis‘ar b. Kidām y yo estábamos un día con Ismā‘īl b. Umayya⁷⁵⁹ en la plaza de la Ka‘ba cuando apareció una anciana tuerta (*‘ayūz*, *‘awrā*) que se apoyaba sobre un bastón y sus mandíbulas se golpeaban una a otra. Se paró delante de Ismā‘īl y le saludó. Él le devolvió el saludo y empezó a hacerle un montón de preguntas hasta que ella se marchó. Entonces dijo Ismā‘īl:

– ¡Dios mío! ¡Qué cosas hace el mundo contra sus criaturas!

⁷⁵³ Probablemente, nieto de ‘Ubayd Allāh b. al-‘Abbās b. ‘Abd al-Muṭṭalib, compañero y primo del Profeta Muḥammad. V. más sobre este último en: C. E. Bosworth. “‘Ubayd Allāh b. al-‘Abbās b. ‘Abd al-Muṭṭalib”. En *EP*, t. X, p. 761.

⁷⁵⁴ Este adjetivo (*arsah* / *rashā*) viene a designar a la persona que tiene esta característica. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Dictionnaire* ..., t. I, p. 858, raíz “رصح”.

⁷⁵⁵ La palabra utilizada en el original es “*ṭast*”, de origen persa. En todos los diccionarios utilizados para el presente estudio las acepciones de ésta indican algún tipo de recipiente: palangana, cuenco, etc. En el presente contexto, sólo se puede conjeturar que la intención del hablante era referirse a un recipiente de forma plana.

⁷⁵⁶ *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

⁷⁵⁷ V. más sobre las *‘ayā’iz* en pp. 322-325.

⁷⁵⁸ Erudito de la época abasí. Era natural de Kufa pero vivió la mayor parte de su vida en Meca. Fue comentador de *El Corán*, jurista y transmisor de hadices. V. más en: Susan A. Spector. “Sufyān b. ‘Uyayna”. En *EP*, t. IX, p. 772.

⁷⁵⁹ Mis‘ar b. Kidām al-Hilālī e Ismā‘īl b. Umayya eran también transmisores de hadices. Cf. Al-Ṭabarī. *Op. cit.*, t. XI, p. 142; t. XXXIX, pp. 253-254.

Luego él se acercó más a nosotros y dijo:

- ¿Conocéis a esa mujer?
- No, por Dios que no la conocemos. ¿Quién es?, replicamos nosotros.
- Es Bagūm, la de Ibn Abī Rabī'a, nos contestó.”⁷⁶⁰

Otra narración de contenido semejante encontramos en un *jabar* según el cual Abū l-Sā'ib al-Majzūmī⁷⁶¹ visitó en una ocasión junto a un amigo suyo –Gurayr b. Ṭalḥa al-Arqamī– a un *mawlā* de los Banū Zuhra llamado Muslim b. Yaḥyà al-Aratt. Durante esa visita, según el testimonio de Gurayr b. Ṭalḥa, ocurrió lo siguiente:

“Apareció ante nosotros una anciana pecosa y flaca (*'ayūz kalfā' 'ayfā'*) cuyo pelo parecía el pelo de un muerto. Llevaba un vestido *hirawī*⁷⁶² sin mangas, que era amarillo pero estaba desteñido. Sus muslos parecían hilos por lo flaca que era. Cuando ya se sentó, le dije a Abū l-Sā'ib:

- ¡Por Dios! ¿Qué es eso?
- ¡Cállate!, me contestó.

Luego ella cogió un laúd (*'ūd*) y cantó. [...] Y, entonces, juro por Dios que cobró hermosura ante mis ojos. Un sentimiento de pureza y serenidad vino a borrar las manchas de su rostro.”⁷⁶³

Esta segunda historia tuvo un final feliz, pues los dos hombres sintieron tal entusiasmo por esa cantora que siguieron frecuentándola durante dos años hasta que fue comprada por 'Abd al-Raḥmān b. Mu'āwiya b. Hišām ('Abd al-Raḥmān I) y fue enviada a al-Andalus. Sin embargo, habría que decir que no se trata de un ejemplo representativo respecto a las distintas etapas de la vida de las cantoras. Esta anécdota, en concreto, constituye la única noticia de la obra según la cual una mujer ya anciana despertó un interés tan particular en un comprador.

A modo de resumen, deberíamos repetir la idea de que la imagen más universal de la cantora en las fuentes es la de una mujer joven y atractiva que cautivaba a su público

⁷⁶⁰ *K. al-agānī*, t. I, p. 123.

⁷⁶¹ Miembro de la aristocracia *qurayšī*, del clan de los Banū Majzūm. En el *K. al-agānī* se menciona como un hombre ascético y piadoso, pero también como amante de la poesía y la música. Cf. Hilary Kilpatrick. *Making ...*, pp. 137, 149.

⁷⁶² De Hirāt, ciudad de Afganistán. Lo que aquí se traduce como “vestido” en el original aparece como “*qarqal*”, término se refiere a un tipo de camisa sin mangas pero también a otras prendas de mujer con esta misma característica. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 723.

⁷⁶³ *K. al-agānī*, t. XXIV, pp. 72-74. García Gómez parafrasea una versión de la misma historia recogida por al-Maqqarī. Cf. Emilio García Gómez. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971, pp. 26-27. *Apud* Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 330-331.

—o a los hombres que la rodeaban— con todos sus encantos: su privilegiado físico, sus destrezas artísticas, su inteligencia y su sabiduría. Se podría decir, entonces, que ese era el canon establecido, al que parece que respondía el perfil artístico y humano de un gran número de ellas o, por lo menos, de aquellas que se consideraron dignas de ser inmortalizadas en las fuentes. No obstante, resulta también lógico imaginar que habría cantoras de un perfil más humilde en todos los sentidos, a las que deberían sumarse las mujeres de avanzada edad, dada la escasez de medios que había en la época para la conservación de la salud y el aspecto externo.

5.2. *Indumentaria*

Elisa Mesa Fernández dedica un capítulo de su exhaustivo estudio sobre la indumentaria en el *K. al-agānī* al atavío de los cantantes y poetas. En dicho capítulo la autora concluye que el atavío de los cantantes, mujeres y hombres, era característico de su profesión.⁷⁶⁴ Esta idea queda reflejada en un *jabar* en el cual Ishāq al-Mawṣilī relata que, estando un día parado en la puerta de una casa de gente que no conocía, le ocurrió lo siguiente:

“Vi venir hacia mí un sirviente (*jādim*) que conducía a un burro vivaz en el cual iba montada una *yāriya*. Estaba sentada sobre un paño *dabīqī* (*mindīl dabīqī*⁷⁶⁵) y llevaba ropajes extraordinariamente suntuosos (*‘alay-hā min al-libās al-fājir mā lā gāyata ba‘da-hu*). Vi que tenía un talle hermoso, una mirada lánguida y unos rasgos también hermosos (*ra‘ītu la-hā qawām ḥasan wa-ṭarf fātir wa-šamā‘il ḥasana*). Supuse, entonces, que era cantora (*muganniya*). Luego la vi entrar en aquella casa en cuya puerta me había parado.”⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Cf. *Ibíd.*, pp. 267-275. La autora ha publicado estas mismas conclusiones en un artículo dedicado exclusivamente al atavío de los cantantes y las cantoras. En dicho artículo, la información sobre los hombres cantantes es mucho más abundante que la que atañe a las cantoras. V. Elisa Mesa Fernández. “La indumentaria y el aspecto externo de los cantantes según el *Kitāb al-agānī*”. *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII: Identidades Marginales*. Ed., Cristina de la Puente. Madrid: CSIC, 2003, pp. 347-369.

⁷⁶⁵ El término “*dabīqī*” hace referencia a una localidad del norte de El Cairo —cerca de la ciudad de Damietta— que recibía el nombre de Dabīq y tenía una gran tradición en la fabricación de tejidos. Su situación geográfica exacta se desconoce hoy en día. V. más en: G. Wiet. “Dabīq”. En *EP*, t. II, pp. 72-73. El término “*mindīl*” es el que ha dado en español la palabra “mandil”, referida a ciertos tipos de prendas que se utilizan para proteger la ropa. Cf. RAE. *Diccionario ...*, p. 865, “mandil”.

⁷⁶⁶ *K. al-agānī*, t. V, pp. 278-280. Mesa Fernández interpreta de manera diferente varios detalles de la descripción física de la *yāriya*. V. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 274-275.

A continuación se relata que Ishāq al-Mawṣilī entró en aquella casa como intruso, para seguirle la pista a la *yāriya*. Así pudo averiguar que ella era, efectivamente, esclava cantora de un hombre pudiente cuyo nombre no se especifica en la obra. Cuando el músico descubrió su identidad al anfitrión, éste le invitó a quedarse treinta días en su casa, transcurridos los cuales le regaló la cantora, el sirviente y, también, el burro.

Otra versión del mismo *jabar* está recogida en *Las mil y una noches*. Allí el fragmento en cuestión aparece así:

“No hacía mucho que estaba allí cuando apareció un criado negro que conducía las riendas de un asno encima del cual vi que iba montada una joven que se sentaba en un tapete incrustado de aljófares (*mindīl mukallal bi-l-yāwāhir*); llevaba vestidos tan preciosos que ya no podían serlo más (‘*alay-hā min al-libās al-fājir mā lā gāyata ba ‘dahū*); sus extremidades eran perfectas, delicadas, y su aire delicioso (*ra’ītu la-hā qawām ḥasan wa-ṭarf fātir wa-šamā’il ḥasana*). Pregunté a un transeúnte de quién se trataba y me contestó: Es una cantante (*muganniya*).”⁷⁶⁷

La principal diferencia entre las dos narraciones es que en la primera la joven está sentada sobre un *mindīl* de Dabīq, mientras que en la segunda ese *mindīl* remite a una estética todavía más sofisticada, pues está incrustado de aljófares. En cuanto a la referencias a las vestimentas y al físico de la cantora, salvando la diferencia de un solo adjetivo, el resto de la información es absolutamente igual.

Sean cuales sean las diferencias entre las dos versiones, lo importante es que en esta anécdota se puede apreciar el aire de exuberancia que emanaba el aspecto de las cantoras. Entre los elementos característicos de esa estética sofisticada, Elisa Mesa Fernández destaca el gusto por los colores llamativos, mientras que Shirley Guthrie menciona el uso de mangas amplias y largas, así como de túnicas de brocado azules con motivos de pájaros bordados en oro.⁷⁶⁸

En las fuentes, la estética de las cantoras es comentada por al-Waššā’ como un ejemplo que las mujeres refinadas deberían evitar. Según el autor, no es propio de ellas llevar:

⁷⁶⁷ *Las mil y una noches*, t. I, p. 1308, noche 408; *Alf layla wa-layla*, t. I, p. 661, noche 408. El fragmento, como indica esta cita, está tomado de la traducción de Juan Vernet. Por motivos prácticos, se ha considerado útil introducir en el mismo fragmento los incisos que remiten a ciertas frases de relevancia tal y como aparecen en el texto original.

⁷⁶⁸ Cf. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 275; Shirley Guthrie. *Arab Women ...*, p. 127.

“... trajes amarillos, negros, verdes, rosas y rojos, excepto hechos con aquellos tejidos que son naturalmente amarillos, azules, verdes, rosas y rojos, como el *lāq*⁷⁶⁹, la seda, la seda de capullos, el brocado, el alvexí y la seda cruda, porque vestir de rosa y de rojo, y las telas verdes de Sanīr es propio de las mujeres nabateas y de las esclavas cantoras.”⁷⁷⁰

Al-Waššā’, el mayor difamador de las esclavas cantoras entre los autores de las fuentes, en esta ocasión va más allá de acusarlas por su baja condición ética describiendo también su estética como un ejemplo a evitar. A pesar de ello, los datos que encontramos en *El libro del brocado* revelan que las cantoras no sólo tenían un gusto manifiesto por la exuberancia sino que eran grandes conocedoras del mundo de la estética refinada de la época, hecho que se puede apreciar en la siguiente enumeración de los exquisitos regalos que, según el autor, exigían de sus amantes:

“... vestidos de Adén, mantos de Nisapur, piezas de tela de Anṣāy, mantos de *rašīdīes*, turbantes de Sūs, cintas para zaragüelles de seda, botines de Runān, sandalias de Cambay, hebillas forradas, cintas adornadas con incrustaciones de perlas, pulseras de distintas piedras preciosas, valiosos anillos de jacinto; [...] camisas perfumadas con ámbar, delicadas túnicas almizcladas, mantos perfumados por aspersion, cremas de olor, gargantillas de alcanfor, collares de clavo, ...”⁷⁷¹

Shirley Guthrie sostiene que la ostentación de los artistas era vista por los piadosos como algo inmoral, pues se creía que esos ropajes se conseguían a cambio de unos favores de índole sexual.⁷⁷² Este hecho parece plausible pues hay indicios de que, en ocasiones, los dueños de las esclavas las prostituían, a pesar de las prohibiciones de la religión.

Lo que sí es innegable es que las cantoras veían como una inversión los regalos que recibían de sus amantes. Respecto a las vestimentas y joyas, en concreto, habría que recordar que no sólo tenían un valor estético para ellas sino también un valor puramente material. Tener esos objetos en su posesión les generaba un cierto sentimiento de

⁷⁶⁹ Teresa Garulo ha optado por mantener este término en su forma original. Según los diccionarios de Ibn Manzūr y Kazimirski, “*lāq*” es el plural de la palabra “*lāqa*”, que designa a un tipo de tejido de seda de color rojo y, por extensión, a las vestimentas hechas del mismo. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1040, raíz “لوق”; Ibn Manzūr. *Lisān ...*, t. XII, p. 356.

⁷⁷⁰ Al-Waššā’. *El libro ...*, p. 201.

⁷⁷¹ *Ibidem*, pp. 148-149.

⁷⁷² Cf. Shirley Guthrie. *Op. cit.*, p. 117.

seguridad, puesto que en un momento de necesidad podían ganar dinero vendiéndolos. Las cantoras mantenían, normalmente, esos bienes al pasar de un dueño a otro, aunque habría que pensar que, en algunas ocasiones las objeciones del vendedor o del comprador podían influir negativamente en esa costumbre. Este hecho se hace palpable a través de las palabras del siguiente *jabar*:

“Llegaron a Medina unos enviados (*rusul*) de Yazīd b. ‘Abd al-Malik y compraron por veinte mil dinares a Sallāmat [al-Qass] la cantora (*muganniya*), que pertenecía a la familia de los Rummāna⁷⁷³. Éstos, cuando llegó el momento de la entrega, pidieron a los enviados que la dejaran allí unos días más para que le prepararan un ajuar de cosas como alhajas, ropa, perfumes y afeites (*ḥulī wa-ṭiyāb wa-ṭīb wa-ṣibg*). Pero los enviados dijeron:

– ¿Que nosotros nos llevamos todo ello? No, no hace falta nada de eso.
Y le dieron ya la orden de salida a Sallāma.”⁷⁷⁴

En el *jabar* que se acaba de citar, se podría leer entre líneas una actitud altiva por parte de los enviados del califa, que consideraron innecesario –o, incluso, molesto– cargarse con unos bienes que el nuevo dueño de la cantora sería capaz de proveerle generosamente. Los personajes distinguidos, lejos del afán de demostrar su generosidad, tenían un interés especial en que sus esclavas cantoras tuvieran una apariencia ostentosa por dos motivos: el primero era su propio placer estético, y el segundo, porque ellas eran la viva imagen del estatus de su dueño. Tanto era así que, en ocasiones, el aspecto de una cantora podía llegar a igualarse al del califa.

Ello ocurre en un *jabar* en el cual se relata que Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar visitó un día al califa al-Wāṭiq y lo encontró acompañado de su esclava cantora Farīda. Según el testimonio de este músico, el califa “llevaba ropajes tejidos en oro (*ṭiyāb mansūya bi-l-dahab*)”, y “a su lado estaba sentada su *yāriya* Farīda, que estaba vestida igual que él (*‘alay-hā miṭl ṭiyābi-hi*) y llevaba en su regazo un laúd (*‘ūd*).”⁷⁷⁵

⁷⁷³ Recuérdese que en Medina había un dueño de esclavas cantoras que se llamaba Ibn Rummāna y que también era conocido por el nombre de Ibn Mīnā. Ḥabāba perteneció a él en su juventud, pero parece que Sallāmat al-Qass no, pues en otra narración encontramos el siguiente dato: “Pertenecían Sallāma y Rayyā al mismo hombre. Ḥabāba, en cambio, pertenecía a otro.” De esta manera, se puede suponer que los narradores han identificado erróneamente a las dos cantoras, pues ambas llegaron a pertenecer más tarde al mismo dueño, al califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik. Cf. *K. al-agānī*, t. VIII, p. 245; t. XV, pp. 85-87.

⁷⁷⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 246.

⁷⁷⁵ *K. al-agānī*, t. IV, p. 92.

En el *K. al-agānī* hay varias noticias que ponen de manifiesto esa atmósfera de ostentación hiperbólica que regía los ambientes califales. Como es habitual, uno de los *ajbār* más gráficos al respecto atañe a la corte de Hārūn al-Rašīd:

“Le regalaron en una ocasión a al-Rašīd una *yāriya* extraordinariamente bella y perfecta. Un día se quedó a solas con ella para tomar una bebida matutina y mandó que se presentaran todas las *qiyān* que había en su casa. Entre las cantoras (*muganniyāt*) y las escanciadoras (*al-jadama fī l-šarāb*), se presentaron en total unas dos mil *yāwārī*, todas engalanadas de la mejor manera, con todo tipo de ropajes y aljófares (*kull naw‘ min anwā‘ al-ṭiyāb wa-l-yāwḥar*). Cuando Umm Ŷa‘far⁷⁷⁶ se enteró de aquello, se disgustó, y envió un mensaje a ‘Ulayya quejándose. ‘Ulayya le envió otro mensaje de vuelta diciéndole:

«No hay nada que temer. Con esta respuesta que te envío, te prometo que se trata sólo de que he decidido componer un poema, ponerle una melodía y enseñársela luego a mis *yāwārī*. Y en tu casa no tiene que quedar tampoco ninguna de las tuyas. Vístelas a todas con trajes variados (*alwān al-ṭiyāb*) y mándamelas para que aprendan la canción junto a las mías.»

Umm Ŷa‘far acató la orden de ‘Ulayya. Cuando llegó la hora de la oración de la tarde, al-Rašīd se dio cuenta de que ‘Ulayya había salido de su habitación para ir a verlo y lo mismo había hecho Umm Ŷa‘far. Esta última estaba acompañada de unas dos mil *yāwārī*, unas eran suyas y el resto eran las *yāwārī* del palacio (*yāwārī al-qaṣr*). Llevaban unos ropajes muy originales (*garā‘ib al-libās*) y, cuando llegaron a él, cantaron todas juntas una melodía en *haza‘* que había compuesto ‘Ulayya. [...] Al-Rašīd se emocionó (*ṭariba*) y se puso de pie para recibir a Umm Ŷa‘far y a ‘Ulayya, repleto de alegría. Y dijo:

– En mi vida había visto algo así. Masrūr, ¡no dejes en las arcas ni un dírham sin repartir!”⁷⁷⁷

Aparte de las narraciones donde predomina una sensación de lujo absoluto – reflejado, en parte, en las vestimentas de las cantoras– en el *K. al-agānī* están recogidas dos noticias donde se puede palpar una diferenciación en el aspecto de las cantoras según la clase de su dueño. En la primera, citada ya anteriormente, se relata que ciertas esclavas cantoras de Ibrāhīm b. al-Mahdī visitaron un día al califa al-Mu‘tašim y se sintieron incómodas al comparar sus vestiduras humildes con las que llevaban las cantoras del califa.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Se trata de Zubayda, la esposa de Hārūn al-Rašīd.

⁷⁷⁷ *K. al-agānī*, t. X, pp. 136-137. Otras traducciones del mismo *jabar*, en francés y español, se pueden consultar en: Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 256; Jacques Berque. *Musiques ...*, pp. 132-133.

⁷⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 10.

En la segunda, se cuenta que el califa al-Mu‘taḍid le pidió en una ocasión a ‘Ubayd Allāh b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir que le enviara a su *yāriya* Šāyī para que la escuchara. ‘Ubayd Allāh satisfizo el deseo del califa y le mandó a su esclava cantora. Según el testimonio de una de las cantoras del califa que presenciaron esa visita, el atavío de la cantora fue, en un primer momento, motivo de desprecio entre ellas:

“Cuando entró en nuestra casa, no había entre nosotras nadie que no presumiera de alhajas y trajes (*al-ḥulī wa-l-ḥulal*), mientras que la ropa de ella no se podía comparar con la nuestra. Eso nos hizo mirarla con desprecio, hasta que la escuchamos cantar, y es que entonces vimos que el desprecio lo merecíamos nosotras y no ella. Y así siguieron las cosas, y ella acabó alzándose como una montaña ante nuestros ojos, dejándonos a nosotras reducidas en la nada.”⁷⁷⁹

Noticias como éstas indican que el atavío de las cantoras no sólo reflejaba su condición de artistas sino también la clase social de sus dueños, en el caso de que fueran esclavas. Además, fueran esclavas o no, resulta lógico imaginar que su aspecto dependería también de su categoría social y artística propia, pues habría que recordar que dentro del colectivo de las cantoras se seguía una cierta jerarquía.

La indumentaria, aparte de su función como elemento de distinción dentro de la jerarquía social⁷⁸⁰, podía también servir para comunicar un estado de ánimo. Respecto a ello, la noticia más relevante que encontramos en el *K. al-agānī* –en relación con las cantoras– es aquella según la cual Maḥbūba, la gran favorita del califa al-Mutawakkil, después de la muerte de éste se presentó ante su nuevo dueño entristecida y vestida de luto, a diferencia del resto de las esclavas cantoras del califa que continuaban con su atavío rimbombante habitual. Esta noticia presenta un interés etnográfico particular por el hecho de que el color de los ropajes que Maḥbūba vistió para manifestar su luto fue el blanco⁷⁸¹.

⁷⁷⁹ *K. al-agānī*, t. IX, p. 31.

⁷⁸⁰ Sobre este tema, véase el interesante capítulo sobre “La indumentaria como elemento diferenciador social” en: Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 234-275.

⁷⁸¹ Mesa Fernández apunta que, a través del estudio del *K. al-agānī*, se puede deducir que el luto se manifestaba a través del uso de prendas no teñidas o de colores poco llamativos. En cuanto a las fuentes andalusíes, Pérès sostiene que el color de luto que aparece en ellas con más frecuencia es el blanco. Cf. *Op. cit.*, pp. 303-304; Henri Pérès. *Esplendor ...*, pp. 301-303.

“Las *yawārī* de al-Mutawakkil se dispersaron después de su asesinato. Algunas de ellas pasaron a manos de Waṣīf, entre ellas Maḥbūba. Un día, Waṣīf estaba tomando una bebida matutina (*iṣṭabaḥa*) y mandó que salieran a verlo las *yawārī* de al-Mutawakkil. Cuando ellas se presentaron ante él, llevaban ropajes coloreados y dorados, y estaban adornadas con alhajas (*‘alay-hinna al-tiyāb al-mulawwana wa-l-muḍahhaba wa-l-ḥulī*). Iban todas acicaladas y perfumadas, menos Maḥbūba, que se presentó limpia de afeites (*marhā*⁷⁸²) y vestida de luto (*mutasalliba*). Ella llevaba unos ropajes blancos nada suntuosos (*‘alay-hā tiyāb bayād gayr fājira*) por la tristeza que tenía por la muerte de al-Mutawakkil.”⁷⁸³

Otro tipo de noticias de interés que encontramos en el *K. al-agānī*, respecto a la indumentaria utilizada en los eventos musicales, atañen no sólo al atavío de las cantoras sino también al de los invitados. La costumbre de repartir perfumes y vestimentas entre los invitados más distinguidos de los *mayālis* parece que estaba muy arraigada en los ambientes refinados. Las vestiduras de honor que éstos recibían se denominaban “*jila*” (en singular: *jil‘a*).⁷⁸⁴

Como ya ha sido señalado en otras ocasiones, en el *K. al-agānī* se describen varias escenas de música que destacan por su carácter jocosos. En una de ellas, protagonizada por la célebre Ŷamīla, la costumbre de repartir vestimentas entre los invitados se aleja de su carácter estético y simbólico para servirle a la cantora como instrumento para gastar una broma a su compañero de profesión Ibn Surayy:

“Un día que Ŷamīla celebraba uno de sus *mayālis*, vistió un largo *burnus*⁷⁸⁵, y también impartió *barānis* entre sus invitados, aunque de una calidad inferior. Entre ellos estaba Ibn Surayy, que, para disimular la fealdad de su calvicie, cogía una gran cantidad de pelo y se lo colocaba sobre la cabeza. Ŷamīla quiso verle la calva, así que, cuando llegó el turno de Ibn Surayy para ponerse el *burnus*, éste exclamó:

– ¡Por el Dios de la Ka‘ba, tú has urdido esto en contra mía!

Descubrió entonces su calva y se puso la capucha (*qalansiya*) en la cabeza. La gente se echó a reír por lo fea que se veía su calva y Ŷamīla se levantó y bailó y tocó el laúd

⁷⁸² Este adjetivo significa tanto “blanca” como “mujer que no está pintada con *kuḥl*”. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1097, raíz “*مرد*”; Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. XIII, p. 88.

⁷⁸³ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 141.

⁷⁸⁴ V. más sobre esta costumbre en: Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 308-317.

⁷⁸⁵ Este término, en el cual tiene su origen la palabra “albornoz”, designaba a distintas prendas cuya característica en común era la capucha. V. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, p. 445; Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 73-80.

llevando en la cabeza aquel largo *burnus* y sobre el hombro un manto yemení (*burda*⁷⁸⁶ *yamaniyya*), lo cual llevaban también los invitados. Luego se levantó también Ibn Surayy para bailar y lo mismo hicieron Ma‘bad, al-Garīd, Ibn ‘Ā’iša y Mālik. Llevaban todos en la mano un laúd y tocaban según lo que tocaba y bailaba Ŷamīla. Y cuando ella se puso a cantar, todos los invitados siguieron su canto. [...] Después mandó que trajeran ropajes de colores fuertes (*tiyāb muṣabbaga*) y un mechón de pelo, como el que utilizaba Ibn Surayy, y se lo puso en la cabeza. Mandó, entonces, que los invitados se vistieran de igual manera, y ellos lo hicieron. Ella empezó a tocar el laúd paseando lentamente, y la gente fue siguiéndole el paso, cantando junto a ella en una sola voz. [...] Mientras pasaba todo ello, ella se puso a gritar de emoción (*tarab*), a lo que también se sumaron sus invitados. Al final, ella fue a sentarse, y lo mismo hizo la gente. Todos se quitaron aquella ropa y volvieron a su aspecto anterior. Entonces Ŷamīla dio permiso de entrada (*aḍīnat*) a otros invitados que estaban en su puerta esperando. Cuando éstos entraron, los cantantes (*mugannūn*) tuvieron que marcharse y atrás se quedaron sólo las *yawārī* a las que ella instruía.”⁷⁸⁷

Otra anécdota de carácter jocoso, relacionada con la indumentaria, es protagonizada por las cantoras Sallāma al-Zarqā’ y Sa‘da. La narra en primera persona un hombre llamado Abū Zāhir b. Abī l-Ṣabbāḥ:

“Fui en una ocasión a casa de Ibn Rāmīn con un hombre de los Qurayš y nos sacó a [Sallāma] al-Zarqā’ y a Sa‘da. En cierto momento, el *qurašī* se levantó para ir a orinar y dejó atrás su manto (*muṭraf*⁷⁸⁸). Sa‘da se lo puso y salió un rato. Cuando volvió el *qurašī*, ella llevaba puesto el manto, pero lo había cosido y convertido en una camisa (*dir*⁷⁸⁹); y dijo:

– ¿Habéis visto algo más rápido que esto? ¡El manto se ha convertido en camisa (*dir*)!”⁷⁹⁰

En las antípodas de las anécdotas cómicas encontramos aquella noticia según la cual el califa al-Ma‘mūn, enfadado con ‘Arīb por la relación que ésta mantenía con

⁷⁸⁶ Mesa Fernández ofrece la siguiente definición sobre esta prenda: “Prenda exterior de múltiples usos que solía emplearse como manto y como manta”. V. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, p. 445; Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 59-64.

⁷⁸⁷ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 161-162. V. otra traducción del *jabar* al castellano en: Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 272.

⁷⁸⁸ Mesa Fernández define así esta prenda: “Un tipo de manto cuadrado hecho de seda”. V. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, p. 448.

⁷⁸⁹ Este término se refiere a un tipo de camisa femenina. Dozy nos brinda el interesante dato de que en la poesía árabe la palabra “*dir*” puede designar, por sinécdoque, a la mujer. V. Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, p. 446; Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 176-177.

⁷⁹⁰ *K. al-agānī*, t. XV, p. 46.

Muḥammad b. Ḥāmid, mandó que la encarcelaran y que la vistieran con un jubón de lana (*ḡubbat ṣūf*)⁷⁹¹:

“Cuando llegó a oídos de al-Ma’ mūn su historia con Muḥammad b. Ḥāmid, mandó que la vistieran con un jubón de lana cerrado en el cuello (*amara bi-ilbāsi-hā ḡubbat ṣūf wa-jatm zīqi-hā*) y la encarceló por un mes en un lugar aislado y oscuro donde no podía ver la luz. Sólo le pasaban pan, sal y agua por debajo de la puerta, todos los días. Pero llegó un día en que se enterneció pensando en ella y ordenó que la sacaran. Cuando le abrieron la puerta y la dejaron salir, ella no dijo ni una sola palabra sino que se puso a cantar:

Lo escondieron de mis ojos, pero siguió presente en mi corazón: fue escondido sí, pero no desapareció.

Cuando al-Ma’ mūn se enteró de aquello, se sorprendió y dijo:

– Ésta no va a mejorar jamás.

Así que la casó con Muḥammad b. Ḥāmid.”⁷⁹²

Una vez abordados los aspectos más representativos de la indumentaria de las cantoras, resulta oportuno complementar la imagen dada hasta este punto con ciertos detalles relacionados con las joyas y adornos que utilizaban, en los cuales ha de incluirse el velo, por la importancia de su función estética y social.

5.2.1. Joyas, adornos y velo

En el *K. al-agānī*, en las noticias relativas a las cantoras, el término genérico que más se utiliza para designar a los adornos y joyas es “*ḡulī*”, mientras que las palabras “*ḡawhar*” y “*ḡawāhir*” aparecen con menos frecuencia. Como ya se ha visto en *ajbār* citados anteriormente⁷⁹³, la información sobre las alhajas o adornos que reciben el nombre de “*ḡulī*” suele parecer junto con referencias sobre las vestimentas de las cantoras.

Un ejemplo más al respecto encontramos en el contexto de la corte del último rey gassaní Ḥābala b. al-Ayham. En el *jabar* en cuestión se relata que, cuando Mu‘āwiya llegó al poder, envió un mensajero a Ḥābala b. al-Ayham para invitarle a convertirse al

⁷⁹¹ La imposición de una vestimenta ruda como parte de un castigo constituía una costumbre habitual en la época. V. más en: Elisa Mesa Fernández. *Op. cit.*, pp. 289-292. Sobre otros usos de la prenda denominada “*ḡubba*”, v. Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 107-118.

⁷⁹² *K. al-agānī*, t. XXI, p. 54.

⁷⁹³ Éstos se pueden consultar utilizando los índices y, en concreto, la entrada “*ḡulī*”.

islam. El enviado fue recibido en un ambiente absolutamente suntuoso, parte del cual formaba un amplio grupo de esclavas cantoras, que, según las palabras del propio mensajero, llenaron con su exuberante presencia el lugar donde estaba sentado el soberano gassaní:

“Entonces me di cuenta de que se habían presentado diez *yāwārī* llenas de alhajas (*al-ḥulī*). Se sentaron cinco a su derecha y cinco a su izquierda. Luego escuché un susurro detrás de mí y me enteré de que había diez más, de un aspecto más hermoso todavía: ellas llevaban ropajes de brocado (*al-wašī*), aparte de alhajas (*al-ḥulī*). Y, de nuevo, se sentaron cinco a su derecha y cinco a su izquierda.”⁷⁹⁴

Ese tipo de descripción genérica sobre joyas y adornos es la que predomina en la obra, mientras que los casos en los cuales encontramos información sobre piezas de joyería concretas escasean. En el caso de las cantoras, ello ocurre en contadas ocasiones, todas ellas referidas a los regalos que recibían.⁷⁹⁵

Sobre Danānīr, por ejemplo, sabemos que en una ocasión fue obsequiada por el califa al-Rašīd con un collar (*‘iqd*) de treinta mil dinares.⁷⁹⁶ En otra noticia, se relata que una *yāriya* de al-Ma’mūn llamada Mu’nisa le regaló un día a la famosa cantora Mutayyam “un collar (*mijnaqa*) que llevaba en el centro una piedra de grandísimo valor, y de un lado y otro de ésta, cuatro piedras preciosas más⁷⁹⁷ y cuatro esmeraldas, todo ello unido por segmentos en oro. El resto del collar estaba perfumado con algalia (*gāliya*)”.⁷⁹⁸ Entre los obsequios que ‘Azza al-Maylā’ recibía de la nobleza, se puede destacar un brazalete (*dumlay*) que Sukayna bint al-Ḥusayn se quitó de su propia mano para regalárselo.⁷⁹⁹

⁷⁹⁴ *K. al-agānī*, t. XV, p. 114.

⁷⁹⁵ Aparte de los tipos de joyas concretas que aparecen a continuación, se podrían también mencionar, como un caso excepcional, las cruces de oro (*ṣulbān al-dahab*) que llevaban las esclavas bizantinas que en una ocasión bailaron ante el califa al-Ma’mūn, sobre las cuales no sabemos si eran cantoras. Cf. *K. al-agānī*, t. XXII, p. 150. V. más sobre el *jabar* en cuestión en p. 189. Una lectura recomendable respecto al tema de las joyas es: Eva Chaves Hernández. “Una relación de joyas reales del Yemen: El testamento de la Reina Libre ṣulayḥī al-Sayyida Arwā bint Aḥmad”. *MEAH*, 55 (2006), pp. 49-70.

⁷⁹⁶ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 48.

⁷⁹⁷ En este punto se utiliza el término “*yāqūt*”, que, dependiendo de los adjetivos que lo acompañan, puede designar a distintas piedras de la familia de los corindones, de manera que no se puede saber con seguridad a cuál de todas se refiere aquí el narrador. Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 1292; Reinhart Dozy. *Supplément ...*, t. II, p. 847. Sobre esta familia de gemas, v. también: Eva Chaves Hernández. *Op. cit.*, p. 56, nota 18.

⁷⁹⁸ *K. al-agānī*, t. VII, p. 231.

⁷⁹⁹ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 36-37.

Otro elemento al que debemos prestar especial atención es el velo. En su artículo sobre el velo femenino en la *EI*, Joseph Chelhod apunta que, en el mundo árabe, los primeros vestigios del uso de esta prenda los encontramos en la poesía preislámica y que, en la respectiva época, la costumbre de llevar el velo se manifestaba entre las mujeres de un cierto rango social. En los primeros años del islam, el uso del velo se impuso a las esposas del Profeta Muḥammad y, con el paso del tiempo, la costumbre se expandió entre todas las mujeres convertidas a la nueva religión, salvo las beduinas, las campesinas y las de condición humilde.⁸⁰⁰

En estas últimas se incluían, por regla general, las *yāwārī*. En la vida pública, el velo constituía un elemento fundamental a la hora de distinguir a estas últimas de aquellas mujeres que, aparte de ser libres, pertenecían a una clase social elevada, hecho que es admitido por muchos investigadores.⁸⁰¹ Sin embargo, a pesar de que ésta fuera la regla general que regía la sociedad de la época, hay estudios que indican que no todas las mujeres nobles y libres la seguían a rajatabla, puesto que los peinados de las mujeres nunca dejaron de existir como una manifestación de la elegancia femenina. Zakiyya ‘Umar al-‘Alī, en su estudio sobre los adornos femeninos en la época abasí, dedica un capítulo a los peinados de la mujer árabe desde la *yāhiliyya* hasta la época abasí, poniendo de manifiesto el hecho de que no todas las mujeres libres se privaban de lucir un peinado elaborado escondiendo su pelo bajo el velo.⁸⁰²

A este respecto, sería muy interesante volver a aquella noticia que revela que ‘Ulayya bint al-Mahdī se ponía turbantes adornados con aljófares (*‘aṣā’ib al-mukallala bi-l-yawhar*) con el objetivo de ocultar el defecto que tenía en la frente.⁸⁰³ Esta información hace pensar que lo que le obligaba a cubrirse la cabeza era esa razón particular y que, al no existir dicha razón, podría llevar el pelo descubierto.

En cuanto a las demás cantoras, en general, de nuevo nos encontramos ante un caso atípico para la época. En principio, por la condición de esclavas de la mayoría de

⁸⁰⁰ Cf. J. Chelhod. “Ḥidjāb”. En *EI*², t. III, p. 359. Una aproximación intercultural y diacrónica al uso del velo se puede consultar en: Waleed Saleh Alkhalifa. *Amor ...*, pp. 199-224.

⁸⁰¹ Véase, por ejemplo: Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, p. 48; Abd al-Kareem al-Heitty. “The Contrasting ...”, p. 35; Kristina Richardson. “Singing Slave Girls ...”, pp. 112-113; Doris Behrens-Abouseif. *Beauty ...*, pp. 62-63.

⁸⁰² Cf. Zakiyya ‘Umar al-‘Alī. *Al-tazayyūq wa-l-ḥulī ‘inda al-mar’a fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. Bagdad: Wizārat al-I‘lām, 1976, pp. 37-58.

⁸⁰³ V. traducción de esta breve noticia en p. 248.

ellas, parecería lógico que no utilizaran el velo, pues, como indica Richardson, la falta de velo correspondía a la distinción social entre las esclavas y las mujeres de condición libre y noble, así como a las expectativas que había sobre el atractivo sexual de las esclavas cantoras durante sus actuaciones.⁸⁰⁴ Sin embargo, hay noticias suficientes para saber que, si bien en ciertas ocasiones llevaban el pelo descubierto, en otras utilizaban el velo con la misma actitud que lo hacían las mujeres nobles y libres.

Respecto a los peinados de las cantoras y a los adornos que utilizaban para la cabeza, en el *K. al-agānī* encontramos sólo la siguiente noticia:

“Se sentó un día Yāmīla esperando la visita de un grupo de personas (*wifāda*). Hizo que sus *yāwārī* soltaran sus cabelleras, de manera que éstas cayeran como racimos sobre sus espaldas. Las vistió con distintas clases de ropajes de colores fuertes (*anwā‘ al-ḥiyāb al-muṣabbaga*), les colocó diademas (*tīyān*) sobre el pelo y las atavió con varias alhajas (*anwā‘ al-ḥulī*).”⁸⁰⁵

Volviendo al tema del velo, resulta interesante observar que en el *K. al-agānī* el término “*ḥiyāb*” sólo se utiliza para designar a las cortinas cuya función era marcar una separación entre dos espacios. En cambio, las palabras que hacen alusión al velo de las mujeres en la obra suelen ser “*izār*”, “*qinā*” y, en menor medida, “*jimār*” y “*burqu*”.⁸⁰⁶

En los *ajbār* concernientes a las cantoras sólo encontramos los dos primeros términos. Entre ellos, el primero es de un uso bastante amplio en el lenguaje de la indumentaria árabe. En el contexto medieval podía designar a un tipo de manto masculino, a una cierta prenda que llevaban los peregrinos así como a un tipo de velo femenino hecho con una tela muy amplia que parece que cubría también parte del cuerpo, pues en algunas ocasiones se sujetaba con un cinturón.⁸⁰⁷ Es obvio, entonces, que las referencias que encontramos en el *K. al-agānī* sobre el *izār* femenino corresponden a esta última acepción.

⁸⁰⁴ Cf. Kristina Richardson. *Op. cit.*, p. 112.

⁸⁰⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 162.

⁸⁰⁶ Una amplia ejemplificación de todo ello ofrece Mesa Fernández en su estudio. V. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, en varios puntos de la obra (utilícese el índice de términos).

⁸⁰⁷ V. más en: Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 24-38; Şabīḥa Rašīd Rušdī. *Al-malābis al-‘arabiyya wa-tatawuru-hā fī l-‘uhūd al-islāmiyya*. Bagdad: Mu’assasat al-Ma’āhid al-Fanniyya, 1980, pp. 53-55.

En relación con las cantoras, el término “*izār*” lo encontramos en tres ocasiones en la obra. Dos de ellas atañen a la legendaria Ḥabāba sobre quien se cuenta que cuando se presentó por primera vez ante el califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik, llevaba un velo provisto de dos colas de tela (*izār la-hu ḍanabān*).⁸⁰⁸ En el segundo *jabar* en cuestión, Yazīd, enamorado ya de Ḥabāba, manda a un enviado suyo para que vea qué está haciendo su amada. Cuando el sirviente del califa vuelve de su misión, le relata lo siguiente:

“La encontré velada; llevaba un velo *jalūqī*⁸⁰⁹ al que había añadido dos colas de tela, y estaba jugando con sus juegos⁸¹⁰ (*ra’ītu-hā mu’tazara bi-izār jalūqī qad ŷa’alat la-hu ḍanabayn wa-hiya tal’abu bi-lu’abi-hā*).”⁸¹¹

En el tercer *jabar* donde encontramos este mismo término, se puede apreciar que las mujeres veladas se inventaban maneras para colocarse esa prenda de una manera más cómoda, a la vez que se preocupaban por hacer más vistoso su aspecto:

“La primera mujer que sujetó la punta del velo (*ṭaraf al-izār*) con una faja (*zunnār*) y un cordón de seda (*jayṭ ibraysam*)⁸¹² fue Mutayyam. De esta manera, cuando se lo ponía en la cabeza, el velo quedaba fijo y no se le movía ni caía.”⁸¹³

Por lo que concierne al término “*qinā*”⁸¹⁴, Dozy apunta que era también de un uso muy amplio y que en ocasiones se utilizaba de igual manera que sus equivalentes “*miqna*” y “*miqna’a*” designando a varios tipos de prendas, tanto femeninas como masculinas, que se empleaban para cubrir la cabeza. Sin embargo, parece que el término “*qinā*” era más representativo de las prendas más largas y de tela más abundante.

⁸⁰⁸ *K. al-agānī*, t. XV, p. 85.

⁸⁰⁹ Este término hace referencia a una sustancia aromática llamada “*jalūq*”, que tiene como base el azafrán. Por lo tanto, la frase se podría interpretar como “una camisa perfumada con *jalūq*” (puesto que las referencias a las prendas perfumadas son muy frecuentes en el *K. al-agānī*) o como “una camisa de color azafrán”. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 625, raíz “خلق”.

⁸¹⁰ A través de otras noticias sabemos que las cantoras solían jugar a juegos de mesa como el ajedrez (*ṣaṭranjī*) y las tablas reales (*nard*). V. *K. al-agānī*, t. XVI, p. 9; t. XX, pp. 249-250; t. XXI, p. 43.

⁸¹¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 91.

⁸¹² Este término de origen persa –que también se vocaliza “*ibrīsam*” o “*ibrīsim*”– designa a la seda, como un sinónimo de la palabra común “*ḥarīr*”. Sin embargo, según apunta Mesa Fernández, en ciertas obras se utiliza específicamente para hacer referencia a la seda cruda. Cf. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 56.

⁸¹³ *K. al-agānī*, t. VII, p. 228.

⁸¹⁴ En castellano, este término dio origen a la palabra “alquinal”. Cf. RAE. *Diccionario ...*, p. 83, “alquinal”.

Además, cuando éste designaba específicamente a los velos de las mujeres, solía referirse a un tipo de velo de tela fina que se colocaba por encima del *izār* o del *jimār* y cubría toda la cabeza, incluido el rostro, y después caía sobre el cuerpo hasta la cintura.⁸¹⁵

En el *K. al-agānī* encontramos dos noticias sobre el uso de este tipo de velo por parte de las cantoras. En una de ellas, se relata que el aristócrata *qurayšī* Abū l-Sā'ib al-Majzūmī escuchó en una ocasión a la cantora Bašbaš cantar y se emocionó de tal manera que le quitó el velo (*qinā'*) para ponérselo él en la cabeza y manifestar de esa manera su emoción llorando y dando voces.⁸¹⁶ En la otra, el narrador –que es Ishāq al-Mawṣilī– ofrece una descripción más precisa tanto del velo como de los demás elementos que componen la indumentaria de una cierta esclava:

“Aquella noche recibí un mensaje de al-Rašīd. Cuando fui a verlo, lo encontré sentado al lado de una *yāriya* que llevaba una camisa, unos zaragüelles y un velo –todo con motivos florales– (*qamīš muwarrad wa-sarāwīl muwarrada wa-qinā' muwarrad*); y parecía una piedra preciosa sobre una rosa (*yāqūta 'alā warda*).”⁸¹⁷

En otro *jabar* encontramos dos términos de sumo interés relacionados con el velo. Se trata del participio “*muntaqaba*” y del verbo “*asfara*”. El primero significa, literalmente, “velada”, y su uso en el *K. al-agānī* llama la atención porque está relacionado con la raíz “*naqaba*” y, por lo tanto, con el término “*niqāb*” (el velo que cubre el rostro de la mujer dejando al descubierto sólo sus ojos⁸¹⁸), cuando este último término en sí no aparece en la parte de los *ajbār* de la obra.⁸¹⁹ En cuanto al verbo “*asfara*”, resulta también interesante porque se puede apreciar que en este contexto su significado general –que es “descubrir”, “revelar”, etc.– cobra unos matices más concretos y llega a significar “quitarse el velo”, sin que la palabra “velo” acompañe necesariamente al verbo. El *jabar* en el cual se ven materializados dichos usos es el siguiente:

⁸¹⁵ V. Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VIII, p. 2993, raíz “قنع”; Reinhart Dozy. *Dictionnaire détaillé ...*, pp. 375-378.

⁸¹⁶ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 26-27.

⁸¹⁷ *K. al-agānī*, t. V, p. 193.

⁸¹⁸ V. más sobre esta prenda en: Reinhart Dozy. *Op. cit.*, pp. 424-426.

⁸¹⁹ Mesa Fernández tampoco lo recoge en su estudio sobre la indumentaria en el *K. al-agānī*, mientras que los demás tipos de velo citados aquí sí aparecen en su obra.

“Mutayyam era *yāriya* de un hombre distinguido de Basora. ‘Abd al-Šamad b. al-Mu‘addal⁸²⁰ estaba enamorado de ella, pero no podía verla pues ella salía siempre velada (*muntaqaba*). Un día salió ‘Abd al-Šamad a pasear y ella había salido también para ir a ver al cadí ‘Ubayd Allāh b. al-Ḥasan b. Abī l-Ḥurr. Éste la necesitaba como testigo, de manera que le ordenó que se quitara el velo (*amara-hā bi-an tufira*). ‘Abd al-Šamad se acercó allí donde estaban y alguien le dijo:

– Si pudieras ver a Mutayyam, ahora que el cadí le ha mandado quitar el velo, te encontrarías ante la cosa más bella que has visto jamás.”⁸²¹

Otro ejemplo sobre el uso del verbo “*asfara*” en este contexto se puede apreciar en un *jabar* citado anteriormente en el cual se relata que cuando Ibrāhīm b. al-Mahdī quiso casarse con su esclava cantora Šāriya, le pidió que se quitara el velo ante los numerosos testigos que había congregado por ese propósito, hecho que disgustó a Šāriya. La orden que le dio para que ejecutara tal acto fue “*Asfirī*” (quítate el velo).⁸²² Este *jabar*, aparte del interés que presenta desde el punto de vista de la expresión verbal, también resulta relevante desde el punto de vista sociológico, puesto que pone de manifiesto, una vez más, el hecho de que no todas las *yawārī* se abstenían de utilizar el velo.

De esta manera, una conclusión general que se podría hacer respecto a esta costumbre es que entre las esclavas cantoras habría quienes la seguirían estrictamente y quienes no. Siendo así, se puede pensar que aquellas que utilizaban el velo serían las que dentro de la propia jerarquía de las *yawārī* ocupaban las posiciones más elevadas, lo que las conduciría a cultivar una apariencia externa más propia de las mujeres nobles que de las esclavas de humilde condición. En cuanto a las cantoras libres y libertas, se puede conjeturar que ocurriría algo semejante: según su contexto social y gustos personales, optarían por presentarse de una u otra manera en su vida pública, intentando compaginar las exigencias sociales impuestas a su género con los preceptos estéticos propios de su condición artística.

⁸²⁰ Poeta menor de Basora, que formaba parte de los ambientes libertinos de la ciudad junto a otros poetas como al-Ḥamdawī, más conocido como al-Ḥamdūnī. V. más en: *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 159-182; A. Arazī. “Al-Ḥamdawī”. En *EI*², t. XII (Suplemento), p. 352.

⁸²¹ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 175.

⁸²² *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 6-7.

CAPÍTULO 6

PLACERES, SENTIMIENTOS Y EMOCIONES

El Medioevo árabe fue un mundo repleto de sensualidad, emociones fuertes y sentimientos hiperbólicos, todo ello impregnado por la música y la poesía de unos artistas que vivían en una continua búsqueda de la perfección. En las narraciones del *K. al-agānī*, poetas, músicos y cantoras marcan con su presencia y sus creaciones artísticas lo que podríamos llamar el epicentro de las explosiones emocionales que se describen en las mismas.

Entre los artistas, la figura que más influyó en la riqueza emocional de ese mundo fue, sin lugar a duda, la cantora. Ella se representa como una portadora respetable de sabiduría y arte pero también como una fuente de placer y emoción. El universo de las cantoras era regido por dos elementos fundamentales: el *ṭarab* y el amor. La relación entre ellos ha sido definida, de manera metafórica, por Jean-Claude Vadet: “El *ṭarab* es el hermano gemelo del amor”.⁸²³

En el caso de las cantoras, más que de “amor”, deberíamos hablar de “eros”, pues lo que los hombres sentían por ellas era una fuerte atracción física a la vez que emocional. El *ṭarab* y el eros pueden verse como dos hermanos gemelos pero también como dos vasos comunicantes cuyos fluidos interaccionan entre sí. La emoción que producían las cantoras con su música influía en la atracción que ejercían como mujeres, al mismo tiempo que los sentimientos amorosos aumentaban la intensidad del *ṭarab*. El interés del presente capítulo se centra en estos dos elementos fundamentales de la vida artística y sentimental de las cantoras, abarcando también matices relacionados con la mera atracción física y la sexualidad.

6.1. *El ṭarab*

El término “*ṭarab*” designa, en lengua árabe, tanto a la emoción o el éxtasis que producen la música y la poesía como a la música en sí.⁸²⁴ Sin embargo, en las fuentes medievales el sustantivo “*ṭarab*” y el respectivo verbo “*ṭariba*” (sintió “*ṭarab*”) suelen hacer referencia sólo a la primera acepción. Jean Lambert apunta que se trata de “un término que designa a la emoción poética y musical y que evoca un amplio espectro de

⁸²³ Cf. Jean-Claude Vadet. *L'esprit courtois ...*, p. 223.

⁸²⁴ Cf. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 675, raíz “طرب”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, pp. 65-66. Cortés traduce el término como “alegría, éxtasis, entretenimiento (con música, ...); música; emoción estética, musical”.

sentimientos, desde los más íntimos hasta los más violentos: placer, diversión, trauma emocional, exaltación y hasta un trance que podría provocar la muerte”.⁸²⁵

A su vez, el investigador Racy, que ha realizado un estudio diacrónico sobre el *ṭarab*, brinda las siguientes observaciones:

“Como estado emocional, el *ṭarab* tiene ciertas características observables. El individuo extático puede sentirse fuertemente atraído por la música, absorto por la experiencia acústica y alejado de la esfera de la conciencia regular. [...] La música puede generar diversos comportamientos, desde aplaudir y cantar en voz baja junto a la música, hasta llorar. Asimismo, deberían mencionarse las habituales exclamaciones verbales y las diversas reacciones físicas relacionadas con la audición.”⁸²⁶

Los amantes de la música vivían en busca del *ṭarab*, anhelando sus placeres y angustias por igual. La capacidad de sentir esa emoción y manifestarla constituía a veces un valor en sí, una cualidad altamente apreciada entre aquellos que se sentían entendidos de la música y portadores de esa emoción. En el *K. al-agānī* encontramos dos noticias de contenido similar que corroboran esta afirmación. En ambas el califa omeya Yazīd b. ‘Abd al-Malik expresa su curiosidad por saber si había alguien capaz de sentir más *ṭarab* que él. Desde el punto de vista verbal, esta cualidad es expresada a través del vocablo “*aṭrab*”, comparativo del adjetivo “*ṭarīb*” (conmovido, emocionado, alegre)⁸²⁷, que en este contexto haría alusión a la persona dotada con la capacidad de sentir *ṭarab*:

“Un día Ḥabāba le cantó a Yazīd una canción de Ibn Surayy. [...] Él se emocionó profundamente (*ṭarība*) y dijo:

– ¿Has visto alguna vez a alguien que sea capaz de sentir una emoción más profunda que la mía (*hal ra’īti aḥad aṭrab min-nī*)?

– Sí he visto a alguien: es Ibn al-Ṭayyār Mu‘āwiya b. ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far⁸²⁸.

Yazīd escribió entonces a ‘Abd al-Raḥmān b. al-Ḍaḥḥāk⁸²⁹ y éste se lo llevó a su casa. Cuando llegó, Ḥabāba le envió un mensaje que decía:

⁸²⁵ Cf. J. Lambert. “Ṭarab”. En *EP*, t. X, p. 210.

⁸²⁶ A. J. Racy. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Ṭarab*. Cambridge: Cambridge University, 2003, p. 198.

⁸²⁷ Habría que señalar que el grado positivo del adjetivo en cuestión (*ṭarīb*) no aparece en el *K. al-agānī* en las narraciones relacionadas con la música.

⁸²⁸ Hijo de ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far b. Abī Ṭālib, sobrino del Califa Ortodoxo ‘Alī. Su abuelo Ŷa‘far adquirió póstumamente el sobrenombre “Al-Ṭayyār” (o “Ŷa‘far al-Ṭayyār fī l-ŷanna”) cuando el Profeta Muḥammad reveló que se le apareció en un sueño volando entre ángeles en el Paraíso. Cf. L. Veccia Vaglieri. “Ḍja‘far b. Abī Ṭālib”. En *EP*, t. II, p. 372.

⁸²⁹ Gobernador de Medina. V. Asad Q. Ahmed. *The Religious Elite of the Early Islamic Hijāz: Five Prosopographical Case Studies*. Oxford: University of Oxford, 2011, p. 154.

«Cuando Yazīd se dirija a ti por tal y tal motivo (le informó sobre lo que ocurriría), y cuando te presentes ante él, no muestres tu emoción (*tarab*) hasta que yo le cante una canción que ya le he cantado antes.»

– ¿Será que mi avanzada edad obliga ya a actuar con vergüenza?, se preguntó Mu‘āwiya al recibir el mensaje.

Cuando finalmente fue a ver a Yazīd, éste estaba sentado sobre una alfombra de seda (*ṭinfisa jazz*⁸³⁰), y a Mu‘āwiya le colocaron otra igual para que se sentara. Luego les trajeron dos recipientes (*yāmān*) con almizcle (*misk*) y dejaron uno delante de Yazīd y otro delante de Mu‘āwiya. Éste no sabía qué hacer con ello, de manera que le dijeron:

– Mira lo que está haciendo Yazīd y ve haciendo lo mismo.

Yazīd removió el almizcle haciendo exhalar su fragancia, y Mu‘āwiya hizo lo propio. Después Yazīd llamó a Ḥabāba para que cantara. Cuando cantó aquella canción, Mu‘āwiya agarró un cojín (*wisāda*), se lo puso sobre la cabeza y empezó a dar vueltas gritando. [...] Yazīd fue dando órdenes, repetidas veces, para que le trajeran regalos – cuyo valor, finalmente, llegó a los ocho mil dinares–; y así siguió ocurriendo hasta que se marchó.»⁸³¹

En la segunda noticia en cuestión las manifestaciones del *tarab* son diferentes, pues el hombre que se emociona se arroja a un acto de índole auto-destructiva. En cuanto a los elementos compartidos entre las dos narraciones, habría que destacar el hecho de que el *tarab* se presenta como una fuerza arrolladora, imposible de contener:

“Yazīd b. ‘Abd al-Malik le dijo un día a Ḥabāba:

– ¿Conoces a alguien que sea capaz de sentir una emoción más profunda que la mía?
(*A-ta ‘rifīn aḥad huwa aṭrab min-nī?*)

– Sí conozco a alguien: es mi antiguo dueño, el que me ha vendido.

Yazīd ordenó entonces que éste se presentara ante él, así que sus hombres lo condujeron atado hasta su casa. Al ser anunciada su llegada, se le dio permiso para entrar (*uḍina fī idjāli-hi*) y, al hacerlo, se encontró ante Yazīd. Éste estaba acompañado de Ḥabāba y Sallāma, que en ese momento estaban cantándole. Sallāma cantó una canción de al-Garīd. [...] El hombre se emocionó profundamente (*tariba*) y empezó a moverse, aunque estaba atado. A continuación, le cantó Ḥabāba una melodía de Ibn Surayy sobre el mismo poema, y él se puso de pie de un salto. Luego, llevando todavía las ataduras, siguió dando saltos diciendo:

– ¡Y lo que estoy haciendo no me lo podéis reprochar a mí!

Mientras, fue acercándose a una vela hasta que su barba la rozó y prendió fuego; y entonces se puso a gritar:

– ¡Fuego! ¡Fuego! ¡Hijos de la fornicación!

Yazīd se puso a reír y dijo:

⁸³⁰ Según indica Mesa Fernández, se trata de un tipo de alfombra que se utilizaba para sentarse encima de ella. Cf. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, p. 451.

⁸³¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 98.

– ¡Llevas razón! ¡Este es, entre todos los hombres, el que más se emociona con la música (*hadā wa-llahi aṭrab al-nās ḥaqq^{am}*)!
Así que le hizo unos regalos y lo mandó de vuelta a su país.”⁸³²

La lectura del *K. al-agānī* confirma el amplio abanico de manifestaciones del *ṭarab* que describe Lambert. Además, en la obra se pueden observar ciertos elementos que aparecen de manera recurrente en las escenas de canto cuando la calidad de las actuaciones hace que los artistas merezcan el *ṭarab* de los oyentes. Dichos elementos serán abordados bajo los epígrafes que aparecen a continuación.

6.1.1. *Los cumplidos*

Los cumplidos que recibían los artistas se podrían clasificar entre las diversas expresiones del *ṭarab*. A la vez que reflejaban la emoción que experimentaban los oyentes, representaban un reconocimiento hacia el valor de los artistas, lo que, en ocasiones, adquiriría unos matices un tanto hiperbólicos. Como un ejemplo representativo sobre ello, podríamos recordar las palabras que ‘Umar b. Abī Rabī‘a exclamó en una ocasión al escuchar a Ŷamīla cantar: “¡Obra de Dios es la tuya, Ŷamīla! ¿Qué don se te ha dado a ti? ¡Tú eres el principio y el fin del canto!”⁸³³

Aludir a lo divino para expresar admiración por el arte de las cantoras parece que no era nada raro, a pesar de los matices de blasfemia que podía implicar ese acto. Un caso todavía más llamativo que el anterior encontramos en el siguiente *jabar*, narrado por un hombre llamado al-Faḍl b. Ya‘qūb:

“Estuvimos en una ocasión en al-Karj⁸³⁴, en compañía de Baššār b. Burd, escuchando cantar a una *yāriya* que pertenecía a alguno de los mercaderes. La *yāriya* cantó unos versos de Baššār [...], y él se emocionó profundamente (*ṭariba*) y dijo:
– ¡Abū ‘Abd Allāh, esto es mejor que la azora de “La Reunión”⁸³⁵!”

⁸³² *K. al-agānī*, t. I, pp. 208-209.

⁸³³ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 148.

⁸³⁴ La palabra “*karj*” significaba en sus orígenes, en lengua aramea, “ciudad” o “ciudad fortificada”. En la época islámica llegó a designar a varios lugares convirtiéndose en nombre propio. Entre ellos, el más conocido fue el Karj (o Bāb al-Karj) de Badgad, que fue una zona en la parte oeste de la ciudad y que es la que se suele mencionar en los *ajbār* sobre la época abasí. V. más en: M. Streck - [J. Lassner]. “Al-Karkh”. En *EP*, t. IV, pp. 652-653.

⁸³⁵ Se trata de la azora número 59 de *El Corán*, titulada “al-Ḥašr”.

A continuación de esta narración, interviene en el texto –en primera persona– el propio al-Iṣfahānī para añadir otra versión de los hechos según la cual la alabanza cobra todavía más fuerza, pues en este caso es la misma cantora la que se considera mejor que la palabra de Dios:

“Aunque, en referencia a estas palabras, según otro transmisor, Baššār dijo:
– ¡Ésta es mejor que la azora de La Reunión!”⁸³⁶

Las escenas de *ṭarab* están repletas de ese tipo de manifestaciones verbales. Entre ellas habría que hacer especial mención de una en concreto. Se trata de la frase exclamativa “*¡Aḥsanti!*” (o “*¡Aḥsanta!*”, en el caso de ser dirigida a los hombres), la que literalmente vendría a significar “¡Lo has hecho bien!”. Esa sencilla fórmula constituye el cumplido por excelencia de las escenas de música, un cumplido tipificado que utilizan los oyentes para expresar su satisfacción. Este mismo acto no sólo se refleja en las narraciones en estilo directo –a través de la exclamación “*¡Aḥsanti!*”– sino también en tercera persona a través del verbo “*istaḥsana*”, que en este contexto expresa precisamente esa noción de “dio su aprobación”, “mostró su satisfacción”, “mostró que le gustó exclamando *¡Aḥsanta!*”, etc., referida a los oyentes. Una ejemplificación sumamente interesante de esa expresión encontramos en el siguiente *jabar*, narrado por el poeta Ḥusayn b. al-Daḥḥāk:

“Un día me llamó al-Amīn y me dijo:
– Ḥusayn, un *yālīs* es para un hombre su compañero, su confidente y un lugar donde guardar sus secretos y sentirse seguro. Verás: mi *yāriya* “*fulāna*” es una de las mujeres más hermosas y de las que mejor cantan, y yo la llevo en el alma. Pero ella, últimamente, me ha enturbiado el afecto que le tengo y me ha alterado la serenidad mostrándose arrogante, inculpándome falsamente y poniéndose melindrosa; y todo ello porque sabe cuánto amor le tengo. Voy, pues, a llamarla junto a una compañera suya –que en nada se parece a ella– para que canten las dos. Cuando cante ella, yo te voy a hacer una señal para que tengas claro que es ella y no te confundas; y entonces tú no tienes que mostrar tu satisfacción ni beber al son de su canto (*lā taṣṭaḥsin al-ḡinā’ wa-lā tašrab ‘alay-hi*). En cambio, cuando cante la otra, bebe, emocionate, muestra tu satisfacción y desgarras tus vestiduras (*išrab wa-iṭrab wa-istaḥsin wa-ušquq ṭiyāba-ka*); y te prometo que, por cada vestidura que te rompas, yo te daré cien en su lugar.
– ¡De acuerdo!, le contesté.

⁸³⁶ K. *al-agānī*, t. III, p. 147.

Fue, pues, a acomodarse en un aposento privado y pidió que me presentara ante él. Al llegar allí, me sirvió bebida y me puso una vestimenta honorífica (*saqā-nī wa-jala ‘a ‘alay-ya*). Cantó, entonces, la cantora virtuosa (*muḥsina*⁸³⁷) y él quiso quitarme la bebida, pero yo no pude contenerme: mostré mi satisfacción, me emocioné profundamente y bebí (*istaḥsantu wa-ṭaribtu wa-šaribtu*). Él me hizo una señal y frunció el entrecejo. Luego cantó la otra y yo empecé a fingir en todo lo que decía o hacía. Después cantó por segunda vez la cantora virtuosa, y era algo cuya belleza no se podía comparar con nada de lo que había escuchado hasta entonces. Así que, de nuevo, no me pude dominar y grité, bebí y me emocioné profundamente (*šiḥtu wa-šaribtu wa-ṭaribtu*). Al-Amīn me miraba mordiendo los labios de rabia, pero mi mente había parado y no pensaba en eso sino que seguí haciendo lo mismo repetidas veces. Y cuanto más bebía, más se me iba el entendimiento y seguía haciendo lo que él no quería que hiciera. Entonces él se enfadó y me castigó ordenando que me sacaran de ahí arrastrándome y que me alejaran de él. Así que fui arrastrado y expulsado. Además, al-Amīn dio una orden para que me hicieran desaparecer. La gente se compadeció de mí y venía a preguntarme cuál era mi historia, a lo que yo replicaba:

– El vino me afectó (*ḥamala ‘alay-ya al-nabīd*) y me hizo perder mis modales (*adab*), por lo que el príncipe de los creyentes me castigó ordenando mi alejamiento y prohibiéndome que fuera a verlo.

Y así pasó un mes hasta que me llegó la buena nueva de que me había perdonado y me pedía que me presentara, de nuevo, ante él. Yo lo hice sintiendo miedo, pero, cuando llegué, me dio la mano y yo se la besé. Entonces se puso a reír y se levantó diciendo:

– Sígueme.

Entró en una habitación en la que estaba esperando aquella cantora y en la que no había nadie más que yo. Y entonces ella cantó –y, al final, fue ella el motivo por el que al-Amīn me hizo tantos regalos en aquella ocasión–. Yo me quedé callado y él me dijo:

– Di lo que quieras y no tengas miedo.

Bebí, pues, y mostré mi satisfacción (*šaribtu wa-istaḥsantu*); y él me dijo:

– Ḥusayn, Dios ha querido que tengas un lugar distinguido a mi lado, y el destino ha jugado a tu favor. La *yāriya* ha vuelto a ser como yo quiero, de manera que le he perdonado todo lo que ha hecho; y me ha hablado de ti y me ha pedido que te gratifique y obsequie con regalos.⁸³⁸

En el *jabar* que se acaba de citar, aparte de la expresión “*istaḥsana*”, se mencionan algunas de las manifestaciones más relevantes del *ṭarab*: beber al son de la música, gritar y rasgarse las vestiduras. Más detalles sobre cada una de ellas se examinan en los siguientes epígrafes, por lo que en este punto sólo cabe añadir la siguiente observación: Las narraciones tocantes a las actuaciones musicales hacen pensar que en

⁸³⁷ V. análisis de este término en pp. 350-354. Aquí, es obvio que se utiliza para distinguir a la cantora virtuosa de su compañera, que tenía un perfil artístico más modesto.

⁸³⁸ K. *al-agānī*, t. VII, pp. 158-159.

ellas estaba siempre implícita la ilusión de los artistas de emocionar a sus oyentes y de recibir su aprobación. De esta manera, las manifestaciones del *ṭarab*, entre ellas los cumplidos, no sólo deberían ser valorados como la expresión inevitable de una fortísima emoción sino también como un acto de cortesía hacia los artistas.

6.1.2. *El vino y la petición de repetir las canciones*

Como ya se ha comentado anteriormente, el acto de beber está estrechamente vinculado con las escenas de canto y, por lo tanto, con el *ṭarab*. Entre el vino y la emoción que produce la música hay una relación de influencia recíproca: sentir *ṭarab* genera la necesidad de beber, y beber aumenta la fuerza del *ṭarab*, de manera que en muchas narraciones los verbos referidos a estos dos actos –“*šariba*” y “*ṭariba*”– aparecen juntos formando una díada que en la mente del lector queda impresa como algo indivisible:

“Estaba enamorado Ibrāhīm b. al-‘Abbās de una *qayna* de Samarra y apenas se alejaba de ella. Y un día se reunió con unos amigos suyos para beber e invitó a un grupo de *qiyān*, entre las cuales estaba ella. Sin embargo, ella tardó en llegar y eso les estropeó a todos el día, pues veían cómo aquella demora le pesaba a Ibrāhīm en el corazón; hasta que más tarde la *qayna* apareció y él se libró ya de sus preocupaciones y se puso contento. Y bebió y se emocionó con la música (*šariba wa-ṭariba*).”⁸³⁹

Cuando suena la música, toda la atención de los oyentes se concentra en ella. En ese momento el acto de beber deja de constituir un placer que de manera independiente se comparte entre una compañía de hombres para convertirse en un acto que, de alguna manera, queda subordinado a las actuaciones musicales. En un ingente número de narraciones, este hecho queda reflejado en la construcción “*šariba ‘alà ... (al-šawt, al-laḥn, etc.)*” (literalmente: bebió sobre la canción), que vendría a significar “bebió al son de la canción”. Un ejemplo de ello se puede apreciar en este breve *jabar*, narrado por Hammād b. Ishāq al-Mawṣilī:

“Baḍl cantó un día ante mi padre. [...] Él, al escucharla, sintió una fortísima emoción (*ṭariba ṭarab^{an} šadīd^{an}*) y bebió un arrelde [de vino]; y luego le dijo:

⁸³⁹ K. *al-agānī*, t. X, p. 38.

- ¡Muy bien, hija mía! ¡Juro por Dios que es imposible escucharte cantar sin tomarme un arrelde al son de la canción (*wa-llahi lā tugannīn ṣawt illā ṣaribtu ‘alay-hi riṭl!*)”⁸⁴⁰

En muchas escenas, se hace hincapié en la cantidad de vino que se consume, la cual es proporcional al nivel de intensidad del *ṭarab* experimentado. Ello queda ejemplificado en un *jabar* en el cual se relata que un hombre del círculo de Ishāq al-Mawṣilī, llamado ‘Alī b. al-Hayṭam al-Yazīdī, invitó en una ocasión a su casa a Ishāq junto a unos amigos suyos para que escucharan a ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya. Según el testimonio del propio ‘Alī b. al-Hayṭam, en dicha reunión ocurrió lo siguiente:

“Comimos lo que nos sirvieron, y después llegó el vino (*nabīd*) y ella se puso a cantar una canción suya. [...] Ishāq se emocionó profundamente (*ṭariba*) y bebió medio arrelde. Luego ella volvió a cantar y él bebió medio arrelde más. Lo mismo siguió ocurriendo hasta que Ishāq llegó a consumir diez mitades, mientras que nosotros estuvimos también compartiendo el vino con él, hasta que se levantó para ir a rezar.”⁸⁴¹

Otro tópico asociado al *ṭarab* que merece especial mención es la costumbre que existía entre los oyentes de pedir a los artistas repetir varias veces la misma canción.⁸⁴² La mayoría de las veces, esas repeticiones tenían como consecuencia que los individuos afectados por el *ṭarab* continuaran bebiendo. Como ya ha sido comentado en otras ocasiones, en muchos *ajbār* los protagonistas de este tipo de escenas son los califas. Sobre el califa omeya al-Walīd b. Yazīd, por ejemplo, se relata que, cuando escuchó cantar por primera vez a la esclava cantora Su‘ād, ocurrió lo siguiente:

“Él sintió una fortísima emoción (*ṭariba ṭarab^{am} ṣadīd^{am}*) y dijo:

- ¡Muchacho! ¡Dame de beber! (*Yā gulām, isqi-nī.*)

El joven llegó a servirle veinte copas, mientras él estaba continuamente pidiéndole a la *yāriya* que le repitiera la canción (*saqā-hu ‘iṣrīn qadaḥ^{am} wa-huwa yasta ‘īdu-hā*). Y luego le dijo:

- ¿De quién es este poema?
- De al-Ḥārīṭ b. Jālīd, replicó ella.
- ¿Y de quién has aprendido la canción?, le preguntó.
- De Ḥunayn, le contestó ella.

⁸⁴⁰ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 61.

⁸⁴¹ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 144-145.

⁸⁴² El verbo que se utiliza para expresar esta acción es “*ista‘āda*”, que en este contexto significa “hacer repetir”, “pedir que se repita algo”, etc. V. más en: Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 782, raíz “عاد”.

- ¿Y dónde lo conociste tú?, siguió preguntando.
 - Es que yo crecí en Iraq, y mi gente lo traía a nuestra casa para que me enseñara música, respondió la *yāriya*.
- Entonces al-Walīd llamó a su secretario y le dijo:
- Ve y cómprala por el precio que sea; sin volver para decirme cuánto cuesta.
- Y así se hizo; y, a partir de entonces, no dejó de ser su favorita.⁸⁴³

Los artistas solían satisfacer ese deseo de sus oyentes de escuchar repetidas veces la misma canción, pues parece que ello formaba parte de su quehacer artístico. Por otro lado, habría que pensar que esa insistencia de los oyentes constituía una especie de cumplido indirecto, pues el hecho de que alguien les pidiera repetir la misma canción significaba que reconocía el valor de su actuación. Ese reconocimiento, expresado de una manera tan gráfica, parece que cobra una importancia todavía mayor cuando proviene de un músico de la talla de Ishāq al-Mawṣilī, tal y como ocurre en el siguiente *jabar*, narrado por el cantante y poeta ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī:

“Estábamos un día en mi casa –o puede que fuera en casa de Muḥammad b. al-Ḥārīt b. Busjunnar– cuando nos visitó Ishāq al-Mawṣilī. Aquel día estaba con nosotros [la cantora] Mulāḥiz, pero cuando entró Ishāq nos encontró en el momento de la oración, de manera que ella estaba ausente. Nos preguntó, entonces, Ishāq:

- ¿Qué estáis haciendo? ¿Quién está aquí con vosotros?

Le hablamos, pues, de ella, y él replicó:

- No le reveléis quién soy porque eso la llevaría a una afectación y a una cautela que ocultarían su condición natural. Llamadla así, sin más, para que podamos disfrutar de ella.

Por lo tanto, ella salió sin saber quién era Ishāq. Se sentó, igual que lo había hecho antes, y empezó a cantar una creación de Fulayḥ b. Abī l-‘Awra’. [...] Ishāq se emocionó profundamente (*tariba*) y llegó a beber cinco copas de vino fuerte (*nabīḍ šadīd*) que había delante de él, mientras estuvo pidiéndole continuamente a la cantora que le repitiera la canción (*wa-huwa yasta ‘idu-ha*). Y luego cogió un tintero y escribió unos versos.”⁸⁴⁴

En otros *ajbār*, ese placer reiterado es compartido por músicos y califas, al mismo tiempo, aunque las escenas afines no siempre están exentas de detalles que marcan una cierta distancia entre la autoridad califal y sus súbditos. Ello se ejemplifica en una noticia sobre el músico Ŷaḥza al-Barmakī en la cual se relata que él se reunía en ocasiones con

⁸⁴³ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 20-21. V. otra versión de la misma anécdota en: *K. al-agānī*, t. VII, p. 42.

⁸⁴⁴ *K. al-agānī*, t. V, pp. 259-260.

sus compañeros en casa del califa al-Muqtadir para cantarle y enseñar canciones a sus *yāwārī*. La noticia es narrada por el mismo *Ŷahḏa*:

“Cuando íbamos a verlo, estaba sentado detrás de una cortina (*sitāra*) junto a sus *yāwārī*; y cuando tenía algún encargo, nos mandaba con los sirvientes (*al-jadam*) la orden de cantar. Junto a cada uno de nosotros había una botella de cinco arredes de vino, una copa, un aguamanil y un jarrito de agua. Un día cantó *Ṣalifa*, la *yāriya* de *Ziryāb*⁸⁴⁵, una canción de *Ibrāhīm al-Mawṣilī*. [...] Yo estuve bebiendo mientras la escuchaba y al-Muqtadir le pidió varias veces que se la repitiera (*ista ‘āda-hu al-Muqtadir marār^{am}*), de manera que yo seguí bebiendo al son de la canción. A todo eso, *Ibrāhīm b. Abī l-‘Anbas* me agarró de los hombros y me dijo:

– ¡Tú, loco! ¡Aquí te han invitado para que cantes no para que te canten a ti y te emociones con la música y bebas (*taṣrabu wa-tašrabu*)! ¡Basta ya, que te vas a emborrachar!

Luego sentí el deseo de escucharla repetir la canción pero ella no lo hizo. Después de ese encuentro con ella, nosotros no volvimos a reunirnos jamás; y jamás había escuchado antes ni llegué a escuchar después de ese día a nadie que cantara aquella canción mejor que ella. Y al-Muqtadir se la compró a *Ziryāb*.”⁸⁴⁶

Las costumbres de consumir vino y de solicitar la repetición de las canciones estaban estrechamente vinculadas con el *ṭarab*. Ambas constituían una especie de “instrumento” que utilizaban los oyentes emocionados con el objetivo de incrementar y prolongar su trance emocional. Cuando éste llegaba a su clímax, repercutía en el equilibrio físico de los individuos, un hecho que en muchas narraciones se presenta como algo inevitable. Los rasgos más destacados de ese proceso se pueden apreciar en el epígrafe que aparece a continuación.

6.1.3. *Manifestaciones físicas del ṭarab*

En el *K. al-agānī* se pueden rastrear distintas manifestaciones físicas de la emoción que producía la música y la poesía. Los personajes emocionados gritan, lloran, bailan, se levantan de su asiento para dar vueltas por el lugar en el que se celebra la

⁸⁴⁵ Como el *jabar* se remonta a la época de al-Muqtadir (908-932), es imposible que se trate del famoso músico *Ziryāb*, puesto que éste abandonó la corte bagdadí a principios del siglo IX. Asimismo, tampoco resulta muy probable que se trate de la cantora *Ziryāb al-Wāṭiqiyya*, pues entre el mandato de al-Wāṭiq (842-847) y el de al-Muqtadir hay medio siglo de diferencia.

⁸⁴⁶ *K. al-agānī*, t. V, p. 144.

escena de música, se desgarran las vestiduras⁸⁴⁷ y, en ocasiones, llegan hasta el punto de caerse desvanecidos. Estas expresiones pueden aparecer aisladas o todas juntas, en una misma escena de *ṭarab*, como acontece en este *jabar* narrado por un hombre *anṣārī*:

“Era ‘Azza *mawlā* nuestra. Era una mujer virtuosa y bella (*‘afīfa yāmīla*). ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far, Ibn Abī ‘Atīq y ‘Umar b. Abī Rabī‘a frecuentaban su casa para escucharla cantar. Un día tomó un poema de ‘Umar b. Abī Rabī‘a y lo cantó en su presencia sobre una melodía compuesta por ella. ‘Umar desgarró sus vestiduras (*ṣaqqā ṭiyāba-hu*) y, por los gritos tan tremendos que dio, cayó fulminado (*ṣāḥa ṣayḥat^{an} ‘aẓīmat^{an} ṣu‘īqa ma‘-hā*). Cuando ya se repuso, le dijeron:

- ¡Lejos de ti la necedad, Abū l-Jaṭṭāb!
- ¡Es que, al escuchar ese canto, perdí el dominio sobre mi alma y mente!, replicó ‘Umar.”⁸⁴⁸

En este tipo de noticias –que reúnen varias de las manifestaciones más recurrentes del *ṭarab*– encontramos, con mucha frecuencia, elementos que complementan, de manera simbólica, los efectos físicos de la emoción. Uno de ellos está relacionado con el acto de volar. Sobre los personajes emocionados se dice, a veces, en tercera persona, que “están a punto de volar”⁸⁴⁹, mientras que en un *jabar* sobre el califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik, él mismo hace referencia a este acto en un intento de expresar la fortísima emoción que le produjo en una ocasión el canto de su amada Ḥabāba:

“Yazīd tuvo uno de esos ataques de profunda emoción que eran habituales en él (*ṭariba ṭaraba-hu allaḍī ta‘ahhada-hu*). Empezó entonces a dar vueltas y a gritar (*yā‘ala yadūru wa-yaṣīḥu*). [...] Luego se rompió las vestiduras (*ṣaqqā ḥullata-hu*) y le dijo a Ḥabāba:

- ¿Me permites volar?
- ¿Y a vuestra gente a quién la encomiendáis?, preguntó ella.
- A ti, le contestó.”⁸⁵⁰

⁸⁴⁷ Este gesto es muy habitual en las escenas de música. Mesa Fernández ilustra también este hecho en su estudio, en un breve apartado que titula “Desgarrar la ropa”. V. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 328-333.

⁸⁴⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 119-120.

⁸⁴⁹ Un ejemplo de esta expresión se puede apreciar en un *jabar* sobre Yazīd b. ‘Abd al-Malik citado en pp. 172-173.

⁸⁵⁰ *K. al-agānī*, t. XV, p. 92. Nótese que en otra versión de la misma noticia este diálogo se presenta como si ocurriera de manera recurrente entre Yazīd y Ḥabāba:

“Cuando Yazīd se emocionaba con el canto de Ḥabāba, le decía:

- ¿Puedo volar?
- ¿Y a vuestra gente a quién la encomiendáis?, le preguntaba ella.
- A ti, le contestaba Yazīd.” Cf. *K. al-agānī*, t. XV, p. 97.

Otro tópico que pone de relieve la intensidad del *tarab* es la sensación de los oyentes de que el lugar en el que están empieza a temblar. Dicho tópico aparece en el siguiente *jabar* –narrado por Muḥammad b. al-Ḥārīt b. Busjunnar– junto a otras manifestaciones habituales del *tarab*:

“Un día, durante los inicios del mandato de al-Mu‘taṣim en el califato, me envió un mensaje Ibrāhīm b. al-Mahdī invitándome a su casa. Cuando fui a verlo, estaba él sentado solo, y su *yāriya* Šāriya estaba detrás de la cortina (*al-sitāra*). Me dijo entonces, Ibrāhīm:

– He compuesto un poema y luego he hecho una canción con él, la cual enseñé a Šāriya. Ella la aprendió, y ahora sostiene que la canta mejor que yo. Sin embargo, yo creo que yo la canto mejor que ella. Así que hemos acordado llamarte a ti para que des tu juicio de valor sobre nuestra interpretación. Escúchame, pues, primero a mí y luego a ella; pero no te pronuncies hasta que repitamos tres veces la canción.

– De acuerdo, contesté.

Entonces él empezó a cantar, y lo hizo muy bien. [...] Y después le dijo a ella:

– ¡Canta!

Cuando cantó ella, sobresalió de manera que parecía que ella había llevado en las entrañas la canción desde siempre. Entonces él me miró y se dio cuenta de mi predilección por ella; y dijo:

– ¡Espacio!

Así que pasamos un rato charlando y bebiendo (*taḥaddaṭnā sā‘at^m wa-šaribnā*), y luego él cantó por segunda vez mejorando su interpretación. Cuando terminó, le dijo a ella:

– ¡Canta!

Ella cantó y, de nuevo, lo superó, pues ella mejoró también su interpretación. Yo me emocioné tanto que estuve a punto de rasgarme las vestiduras (*kidtu ašūqqu tīyāb-ī tarab^m*); y él me dijo:

– Sigues pensando, pero no te pronuncies todavía.

Luego cantó él por tercera vez y lo hizo de tal manera que ya no podía ser mejor. Después le dio, de nuevo, una orden a ella para que cantara, y para ella ese canto era un juego. Y entonces me dijo Ibrāhīm:

– Ahora puedes hablar.

Yo me decanté por ella y él me dijo:

– Llevas razón. ¿Cuánto crees entonces que debería costar ella?

Yo fui invadido por la envidia y le dije:

– Cien mil dinares.

– ¿Tanta virtud y tanta excelencia te parece a ti que valen cien mil, nada más? ¡Maldita sea tu opinión! No se me ocurre nada mejor para escarmentarte que echarte de aquí. Levántate y vete a tu casa; estás castigado, replicó.

– Para esas palabras que me has dicho –“Vete de mi casa”– no hay respuesta que valga. Me levanté, entonces, para irme, irritado y herido por sus palabras. Y después de dar unos cuantos pasos, me acerqué a él y le dije:

– ¡Ibrāhīm! ¡Me echas de tu casa! Que sepas, pues, que ni tú ni tu *yāriya* cantáis tan bien!

Así lo quiso la suerte. Y después de aquello me invitó al-Mu‘tašim a Qašr al-Tall⁸⁵¹, cuando había instalado el gobierno allí. Cuando entramos en su casa, junto a Mujāriq y ‘Allūyah, el príncipe de los creyentes estaba tomando su bebida matutina y tenía a su lado tres recipientes: uno de plata –lleno de dinares rutilantes–, uno de oro –lleno de dírham rutilantes–, y otro de vidrio –lleno de ámbar–. Pensamos, entonces, que aquello estaba ahí para nosotros, aunque, al mismo tiempo, lo dudamos. Así que empezamos a cantar, dando lo mejor de nosotros, pero él no se emocionó ni conmovió con nada de lo que le cantamos (*lam yaṭrab wa-lam yataḥarrak li-šay’ min ginā’i-nā*). Entonces vino el mayordomo y dijo:

– Ibrāhīm b. al-Mahdī está aquí.

Al-Mu‘tašim le dio permiso para entrar (*ađina la-hu*). Estando ya dentro, Ibrāhīm le cantó unas cuantas canciones, y lo hizo muy bien (*gannā-hu ašwāt aḥsana fī-hā*). Y luego le cantó una canción suya (*šawt min šan’ati-hi*). [...] Entonces al-Mu‘tašim se mostró que le gustó la canción y se emocionó profundamente con ella (*istaḥsana wa-ṭariba la-hu*); y exclamó:

– ¡Juro por Dios que lo has hecho muy bien! (¡*Aḥsanta wa-llahi!*)

– Príncipe de los creyentes, si de verdad lo he hecho bien, tendrías que regalarme uno de esos recipientes, le dijo Ibrāhīm.

– Llévate el que quieras, replicó al-Mu‘tašim.

Ibrāhīm se llevó el de los dinares, y nosotros estuvimos mirándonos uno al otro. Luego Ibrāhīm cantó sobre un poema suyo. [...] Al escucharlo –al-Mu‘tašim–, exclamó:

– ¡Juro por Dios que lo has hecho muy bien, tío!⁸⁵²

– Príncipe de los creyentes, si de verdad lo he hecho bien, tendrías que regalarme otro recipiente más, replicó Ibrāhīm.

– Llévate el que quieras, le dijo.

Entonces Ibrāhīm se llevó también el recipiente de los dírham, así que perdimos también de ahí la esperanza. Y, al cabo de un rato, siguió cantando. [...] Y sentimos temblar la sala en la que estábamos (*irtaýya bi-nā al-maylis allađi kunnā fī-hi*). Al-Mu‘tašim se emocionó profundamente (*tariba*). Tanta era la emoción (*ṭarab*), que se puso fuera de sí y se levantó, de golpe, de su asiento. Luego volvió a sentarse y dijo:

– ¡Juro por Dios que lo has hecho muy bien, tío!

– Si de verdad lo he hecho bien, príncipe de los creyentes, tendrías que regalarme ese tercer recipiente que queda, contestó Ibrāhīm.

– Llévatelo, le contestó al-Mu‘tašim.

Y así lo hizo. Luego el príncipe de los creyentes se levantó, e Ibrāhīm pidió que le trajeran un pañuelo. Lo dobló, puso dentro los recipientes y lo ató. Después pidió que le trajeran arcilla y con ésta lo selló. Acto seguido, se lo dio a su sirviente (*gulām*). Nos

⁸⁵¹ Localidad de la Samarra medieval que actualmente recibe el nombre de “Tall al-‘Alīq”. Cf. Mirko Novák. *Herrschaftsform und Stadtbaukunst: Programmatik im mesopotamischen Residenzstadtbau von Agade bis Surra man ra’a*. Sarrebruck: Saarbrücken Druckerei, 1999, p. 265. Recuérdese que el califa al-Mu‘tašim trasladó, por un tiempo, la capital del califato a Samarra. V. nota 40.

⁸⁵² Recuérdese que al-Mu‘tašim era hijo de Hārūn al-Rašīd, por lo que Ibrāhīm b. al-Mahdī era su tío, hecho que justifica el trato de confianza que se aprecia aquí entre los dos hombres.

levantamos entonces para irnos, mientras nos acercaban nuestras acémilas. Cuando Ibrāhīm estaba ya montado, se dirigió a mí diciéndome:

– ¡Muḥammad b. Hārīt! ¡Tú decías que ni yo ni mi *yāriya* cantamos tan bien, pero ya has visto lo que he ganado con mi maestría!

Yo me dije, entonces, para mis adentros:

– Sí, ya lo he visto. Llévatelo y que Dios no te lo bendiga.

Y a él no le contesté nada.⁸⁵³

Los lugares “que tiemblan” parece que representan simbólicamente una continuación del cuerpo humano poseído por la emoción. En la mente de los oyentes los espacios físicos no quedan ajenos al *ṭarab* sino que son receptores de un impacto directo de los efectos más desgarradores de la emoción. El *ṭarab* es un seísmo emocional que sacude por igual a humanos y objetos, como se ve en un fragmento en el que se describe una escena que tuvo lugar en casa de Ŷamīla:

“Cuando llegó el tercer día, la gente volvió a reunirse. Ŷamīla golpeó la cortina (*sitāra*) y mandó que se sentaran todas sus *yawārī*. Entonces ellas empezaron a tocar y Ŷamīla las acompañó también tocando. Tocaron cincuenta modos melódicos y la casa tembló (*tazalzat al-dār*). Luego cantó ella con su laúd (*ūd*) y las *yawārī* la acompañaron, tocando acorde a la canción que cantaba ella. [...] Muchos se echaron a llorar mojando sus vestidos; y alguno le dijo suspirando profundamente:

– ¡Te llevo en el alma, Ŷamīla!”⁸⁵⁴

La presencia de las cantoras en este tipo de escenas es constante, unas veces teniendo un papel protagonista, y otras, quedándose en un segundo plano representando una figura auxiliar, como ocurre en un *jabar* en el cual Ibn Ŷāmi‘ cantó para el califa Hārūn al-Rašīd ocultando, en un primer momento, su identidad. Según el testimonio del propio cantante, durante su encuentro con el califa ocurrió lo siguiente:

“Cuando me tocó a mí cantar, le dije a otra *yāriya* que afinase el laúd (*ūd*) así y asá, enseñándole lo que quería. Salió entonces un sirviente (*jādim*) y me dijo:

– Canta.

Yo me puse a cantar una canción mía, que sólo conocía yo. Luego me sirvieron la bebida (*saqū-nī*) y yo fui prolongando la canción. [...] Y juro por Dios que tembló la casa sobre ellos (*tazalzat wa-llahi al-dār ‘alay-him*). Entonces salió el sirviente y dijo:

– ¿De quién es esta canción?

– Es mía, contesté.

⁸⁵³ *K. al-agānī*, t. X, pp. 92-94.

⁸⁵⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 155-156.

- Él se fue y, cuando volvió, me dijo:
– ¡Mentira! ¡Esta canción es de Ibn Ŷāmi‘!
– Yo soy Ismā‘īl b. Ŷāmi‘, le contesté.”⁸⁵⁵

Antes de concluir, habría que decir que en casos excepcionales, en las narraciones relacionadas con la música, el término “*tariba*” alude a un sentimiento de alegría, más que a una emoción profunda experimentada durante una actuación musical. Aun así, esa alegría se presenta también como una situación emocional capaz de desatar la locura:

“Ḥabāba y Sallāma tuvieron, en una ocasión, una discrepancia sobre una canción, y Yazīd les dijo:

- ¿De dónde surge vuestra discrepancia? La canción es de Ma‘bad y las dos la aprendisteis de él, ¿verdad?
– Así es, contestó una de ellas.
– Así es, contestó también la otra.

Dijo, entonces, Yazīd:

- Pero, si Ma‘bad está todavía en vida, ¿por qué estáis discutiendo?

Escribió, pues, a su gobernador en Medina para que le mandara a Ma‘bad. Cuando éste llegó, no le preguntó nada sobre la canción sino que le ordenó cantar. Y así lo hizo Ma‘bad. [...] Yazīd mostró su satisfacción y se emocionó profundamente (*istaḥsana-hu wa-tariba*); y luego dijo:

- Ellas tienen una discrepancia sobre una canción tuya y quiero que las juzgues tú.

Y luego le dijo a Ḥabāba:

- Canta.

Ella cantó; y después Yazīd se dirigió a Sallāma diciéndole:

- Canta.

Después de que cantara también ella, dijo Ma‘bad:

- Lo correcto es lo que ha cantado Ḥabāba.

Y entonces Sallāma exclamó:

- ¡Tú, hijo de ramera! Sabes que lo correcto es lo que he cantado yo pero, como preguntaste quién es la predilecta del príncipe de los creyentes y te dijeron que es Ḥabāba, quisiste seguirle el gusto para lisonjearla.

Yazīd entonces se alegró (*tariba*) y se echó a reír. Cogió una almohada, se la puso sobre la cabeza y luego empezó a dar vueltas por la casa bailando y gritando. [...] Y cuando ya había dado la vuelta a toda la casa, volvió a sentarse en su asiento, improvisó una poesía y le pidió a Ma‘bad que se la cantara.”⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ *K. al-agānī*, t. VI, p. 222.

⁸⁵⁶ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 94-95. V. otro *jabar* de argumento similar sobre la discrepancia entre Ḥabāba y Sallāma en p. 117.

Concluyendo, se podría decir que el concepto del “*ṭarab*” representa un complejo entramado de emociones producidas por la música y la poesía. Si intentáramos aplicar unos conceptos de la cultura helena clásica a este proceso artístico y emocional, podríamos decir que en el *ṭarab* se refleja el *pathos* de la cultura árabe: la pasión o sentimiento con el cual sus individuos perciben la realidad. Éste, a su vez, emana de su *ethos* particular: su ética y costumbres de comportamiento. La lectura de las fuentes hace pensar que el *ṭarab* podía implicar sentimientos apacibles pero también estados de auténtico sufrimiento. Estos últimos, a pesar de su naturaleza tormentosa, eran vistos como un bien que perseguían los individuos de la misma manera que lo hacían los espectadores de la tragedia: el sufrimiento era visto como un camino hacia la *catarsis* – la purificación del alma–, dentro de un proceso regido por el poder del arte y por el respectivo pacto de ficción.

6.2. *El eros*

Waleed Saleh, en su estudio sobre el amor y la sexualidad en la cultura islámica, ilustra cuál era la percepción del concepto del amor en el mundo árabe medieval. En cuanto a cómo se refleja el tema del amor en la poesía, el autor establece una línea de continuación entre los lamentos amorosos que caracterizan al *nasīb* –el prelude melancólico de la poesía preislámica en el cual el poeta expresa su dolor por la pérdida de su amada ante las ruinas de la casa de ésta– y la poesía ‘*udrī*, la manifestación poética del amor puro y casto nacida en la época omeya.

En las antípodas de esos sentimientos castos y etéreos, en las fuentes medievales aparece el concepto del “*išq*”, la pasión amorosa que implica una fuerte atracción física y unos sentimientos tormentosos capaces de llevar al enamorado a la destrucción. No son pocos los pensadores de la época, sobre todo de la era abasí, que llamaron la atención de sus coetáneos sobre el poder destructivo del *išq*, acusando, en ocasiones, a literatos y poetas de celebrar y cultivar los males que acarrea ese sentimiento nocivo. Al igual que ocurría con los literatos y poetas, las *qiyān* se veían también, con mucha frecuencia,

expuestas ante este tipo de críticas, pues a ellas se les atribuía una responsabilidad más directa en la proliferación del *‘išq*.⁸⁵⁷

Respecto a la época abasí, resulta imprescindible mencionar el ya clásico artículo de Algazy y Drori sobre el amor en los ambientes áulicos. En su análisis, los autores sostienen que en la era abasí se estableció en la corte califal un “estado nuevo del amor” (*nouveau statut de l’amour*) bajo el cual todos los individuos, desde el califa hasta el personaje de la condición más ínfima, compartían la condición de “amorosos” o “enamorado” (*amoureux*), dándose aquí un matiz más bien abstracto a estas palabras, como si designaran a unos seres continuamente afectados por el amor. Los autores ven esa cualidad como un componente del perfil refinado de los personajes de los ambientes cortesanos, un complemento adicional que acompañaba al *adab* a al *zarf*. Dentro de ese panorama las *ġawārī* desempeñaban una función clave pues influían en los contenidos artísticos de las reuniones de los califas adaptándolos al estado anímico amoroso particular de éstos. Asimismo, en términos sociológicos, las *ġawārī* representaban una excepción para la sociedad de la época pues, a diferencia de las mujeres nobles y libres, disponían de cierto margen de libertad de actuación respecto a los asuntos amorosos.⁸⁵⁸

El mundo de las cantoras, fueran esclavas o no, estuvo siempre impregnado de lo que, en un lenguaje clásico, llamaríamos “eros”. Saleh menciona también este concepto en su estudio, examinando, de manera concisa, tanto su dimensión carnal como su dimensión espiritual.⁸⁵⁹ El hecho de que este concepto pueda encajar en contextos completamente ajenos a la cultura helena clásica demuestra que representa una percepción universal de este sentimiento. ¿Pero cuál es la naturaleza de este sentimiento?

La lexicografía en lengua castellana suele centrarse en la dimensión carnal y biológica del eros desarraigándolo de su naturaleza emocional. Véase, por ejemplo, las definiciones de los diccionarios de la RAE y de María Moliner: “Conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona”; “En la teoría psicoanalítica, conjunto de los impulsos

⁸⁵⁷ V. Waleed Saleh Alkhalifa. *Amor ...*, pp. 45-75. Sobre los distintos matices del eros que se pueden rastrear en las fuentes, v. también: J. C. Bürgel. “Love, Lust, and Longing: Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources”. *Society and the Sexes in Medieval Islam. Sixth Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference*. Ed., Afaf Lutfi Al-Sayyid-Marsot. Malibu (California): Undena, 1979, pp. 81-117.

⁸⁵⁸ Gadi Algazi y Rina Drory. “L’amour à la cour des Abbassides: Un code de compétence sociale”. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 55 (2000: fasc. 6), pp. 1257-1260, 1272.

⁸⁵⁹ Waleed Saleh Alkhalifa. *Op. cit.*, pp. 41-45.

sexuales de la personalidad y, en general, principio de la vida, por oposición a tánatos, o principio de la muerte”.⁸⁶⁰

Este tipo de definiciones parece que mutilan la naturaleza del eros, pues ésta nunca puede dejar de ser, en su esencia, una amalgama entre los sentimientos más profundos y la atracción carnal. La dimensión emocional del eros no se puede ignorar ni siquiera desde una perspectiva biologicista, según la cual los sentimientos le sirven a la naturaleza como un instrumento que agudiza el deseo del coito. Sea cual sea la función que cumplen esos sentimientos, lo que no se debe hacer, bajo ningún concepto, es ignorar su existencia como parte de la naturaleza más clásica del eros. Si bien el eros conlleva la atracción física entre dos personas, nunca puede dejar de representar la necesidad natural del ser humano de crear un aura emocional alrededor del objeto de su deseo cuando se enamora. El eros nunca puede desprenderse de su dimensión emocional. Cuando lo hace, deja de ser eros para dar lugar a algo que sólo podría llamarse “una mera atracción sexual”.

El eros que caracteriza al mundo de las cantoras se manifiesta de varias maneras, desde los sentimientos amorosos más etéreos y sutiles hasta la atracción sexual más feroz. Asimismo, en muchas ocasiones, sus relaciones amorosas son vistas como un mero instrumento que ellas utilizaban para conseguir sus propósitos sociales y materiales, visión que queda reflejada en este fragmento de *El libro del brocado*:

“Ninguno de los hombres virtuosos y corteses, ni de los refinados e inteligentes, se ve afligido, ni el mejor de los jóvenes puesto a prueba con una tribulación mayor que enamorarse de las esclavas cantoras, porque el cariño de estas mujeres es falso, su amor, impuro y su pasión, hija del aburrimiento, no es firme ni constante, sino que nace de la ambición y de lo accidental.”⁸⁶¹

Como ya ha sido comentado en el capítulo dedicado a las cualidades éticas de las cantoras, el capítulo XX de *El libro del brocado* de al-Waššā’ constituye el vituperio más despiadado que jamás se ha escrito sobre esta figura humana. En él lo que encontramos es más bien una especie de “anti-eros”, pues en esta obra se descarta de

⁸⁶⁰ Cf. RAE. *Diccionario ...*, p. 641, “eros”; María Moliner. *Diccionario ...*, t. I, p. 1213.

⁸⁶¹ Al-Waššā’. *El libro ...*, p. 147.

manera absoluta la posibilidad de que esas mujeres pudieran experimentar unos sentimientos espontáneos de amor o atracción física.

En cambio, en la *Risālat al-qiyān*, como también ha sido mencionado con anterioridad, al-Āḥīz habla de lo que podríamos llamar el “negocio del amor” asociado a las esclavas cantoras, pero, al mismo tiempo, les reconoce lo que es la innata capacidad de cualquier ser humano de enamorarse de manera espontánea. Además, cuando intenta negar la prostitución de las cantoras, en vez de arremeterse contra ellas, hace hincapié en el hecho de que poseer a esas mujeres significaba unos beneficios materiales muy considerables para sus dueños, lo que, automáticamente, desplaza las acusaciones de base moralizante que se vertían sobre ellas hacia los hombres que las explotaban.

El amor en la *Risālat al-qiyān* constituye el tema de un artículo en el que Frédérique Sicard explora y comenta, de manera extraordinaria, el contenido de esta epístola. La autora destaca la importancia del concepto de “*išq*” en la obra, el cual es tratado como un sentimiento amoroso que se comparte o experimenta al margen de la ley y que siempre acarrea consecuencias negativas para las personas. El “*išq*” está asociado a los amores no realizados, los que pueden destruir a los enamorados como la enfermedad más devastadora. Es por ello que este sentimiento nunca está presente en una relación marital.

El *išq* sólo se hace visible en el mundo de las mujeres de la alta nobleza y en el universo particular de las *qiyān*; y es precisamente en esta idea donde reside el segundo punto más interesante del artículo de Sicard. La autora señala que al-Āḥīz, al referirse a las altas damas de la nobleza de la primera época del islam, las iguala, de alguna manera, con las *qiyān*, pues ambas clases de mujeres compartían características que a la mujer media de la época, aunque fuera noble, resultaban completamente extrañas. Sicard observa que tanto las mujeres de la alta nobleza como las *qiyān* eran letradas y cultas, tenían la misma estética refinada y podían comunicarse con los hombres sin ser afectadas por una estricta separación de espacios. Sin embargo, como bien indica la autora, el discurso de al-Āḥīz presenta una cierta ambivalencia. Las *qiyān* son, por un lado, representadas como unas damas de la altura de las mujeres nobles y, por otro, como unos seres que viven fuera de la ley, que ejercen su arte de seducción sin escrúpulos para

garantizar su supervivencia. El amor de las *qiyān*, por lo tanto, es también ambivalente: oscilando entre el cinismo y la nobleza, entre el fingimiento y la espontaneidad.⁸⁶²

Las mil y una noches es otra obra digna de consideración respecto al tema del amor, pues éste representa el eje temático de la mayoría de las historias de las que está compuesta. En el artículo dedicado a este tema en *The Arabian Nights Encyclopedia*, encontramos la siguiente aseveración: “Los diferentes aspectos del tema del amor constituyen la quintaesencia, el tema predominante de las narraciones de *Las mil y una noches*.” En el mismo artículo, se hace referencia a la diversidad que rige los argumentos de las diferentes historias de amor que aparecen en la obra, pues en ella encontramos desde los paradigmas más románticos y utópicos del amor *‘udrī* hasta las historias más cínicas, que hablan de traición o encuentros sexuales desprovistos de cualquier tipo de sentimiento.⁸⁶³

Estos contrastes se pueden apreciar, también, hasta cierto punto, en las historias que atañen a las esclavas cantoras en la obra. En ellas encontramos referencias a lo que podríamos llamar “el amor forzado” que tenían que compartir con los hombres que las compraban, pero también vestigios de sus travesuras sexuales o grandes historias de amor recíproco a las cuales las cantoras respondían con el máximo sentido de la fidelidad. Asimismo, en *Las mil y una noches* está recogida una narración que alude de manera bastante explícita a la existencia de casas donde las esclavas ofrecían deleites sexuales y espectáculos de música a los huéspedes, lo cual indica que algunas de ellas tenían que ser cantoras.⁸⁶⁴

Por último, respecto al eros tocante a las cantoras en el *K. al-agānī*, habría que decir que constituye uno de los leitmotivs más recurrentes de la obra.⁸⁶⁵ En el *K. al-agānī* las cantoras se representan como mujeres que inspiran el amor con todos sus encantos: su música, su conversación, su agraciado aspecto físico y su refinada estética.

⁸⁶² V. Frédérique Sicard. “L’amour dans la *Risālat al-qiyān*”. *Arabica*, 34 (1987), pp. 326-338.

⁸⁶³ Cf. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen *et al.*, eds. *The Arabian Nights Encyclopedia*. 2 ts. Santa Bárbara *et al.*: ABC-CLIO, 2004, t. II, pp. 625-627, “Love”.

⁸⁶⁴ V. algunos ejemplos representativos al respecto en: *Las mil y una noches*, t. I, noches 32-36; t. I, noches 237-249; t. I, noches 352-353; t. I, noche 383; t. I, noche 392; t. I, noches 415-418; t. II, noches 836-840; t. II, noches 896-899; t. II, noches 948-951. En las noches mencionadas en la última cita aparece el tema de la prostitución.

⁸⁶⁵ Aparte de las noticias que se citan en el presente estudio sobre la vida amorosa de las cantoras, se pueden también consultar ciertos fragmentos del *K. al-agānī* relacionados con el mismo tema –traducidos al alemán– en la tesis de Stigelbauer. V. Michael Stigelbauer. *Die Sangerinnen ...*, pp. 143-159.

En el caso de las esclavas, son muy habituales las historias de amor que llevan a los hombres a realizar cualquier sacrificio para poder comprarlas:

“Se enamoró Yazīd b. ‘Abd al-Malik al-Musmi‘ī de una *qayna* que se llamaba ‘Ulaym. Yazīd era por aquel entonces un muchacho joven y frecuentaba a ‘Abd al-Ṣamad, que solía llamar a Yazīd “hijo mío”, y a la *yāriya*, “hija mía”. Lo que ocurrió pues con aquel muchacho es que vendió un huerto que tenía en el río Ma‘qil⁸⁶⁶ y también una finca que tenía en al-Qindal⁸⁶⁷. Y con lo que ganó de ambas ventas, se compró a la *yāriya*.”⁸⁶⁸

Pero la compra de las esclavas cantoras no siempre resultaba posible, debido a motivos económicos o al hecho de que pudieran pertenecer a un hombre que no tenía la intención de venderlas. En esos casos, los enamorados solían ir a escucharlas en casa de su dueño, en la que, muchas veces, gastaban grandes cantidades de dinero, como se puede apreciar en este *jabar* en el cual se habla de una esclava cantora que pertenecía al hijo de Ibn Nufays, famoso comerciante de *qiyān* de Medina:

“Tenía el hijo de Ibn Nufays una *yāriya muganniya* de quien estaba enamorado (*qad kalifa bi-hā*) un joven de la familia de ‘Utmān b. ‘Affān, que vendía sus pertenencias una tras otra para darle dinero a ella. Luego llegó a la ciudad un hombre de la gente de Ifrīqiyya acompañado de su hijo, y éste empezó a frecuentar también la casa de Ibn Nufays. Regalaba vestidos a la *yāriya* y a su gente y les trataba tan bien que llegó a ganar su favor, de manera que ellos llegaron a rechazar al joven ‘*uṭmānī*.”⁸⁶⁹

En algunas de las noticias afines se insinúa que, durante esas visitas, los hombres no sólo escuchaban cantar a las esclavas sino que aprovechaban la ocasión para tener algún tipo de contacto físico con ellas:

“Estaba al-Ḥasan b. Wahb enamorado de Banāt (*kāna al-Ḥasan b. Wahb ya ‘šiqu Banāt*), la *yāriya* del *kātib* Muḥammad b. Ḥammād, y es por eso que aparece en tantas historias junto a ella, pues no era capaz de renunciarla de ninguna manera. En una ocasión, vino desde Basora al-Ḥasan b. Ibrāhīm b. Rabāḥ y le hablaron de ella. Luego al-Ḥasan b. Wahb se la describió y lo llevó a casa de su dueño para que la viera. Y resultó que al-

⁸⁶⁶ En realidad, se trata de uno de los canales construidos en Basora en la época del Califa Ortodoxo ‘Umar. Tomó el nombre de Ma‘qil b. Yasār al-Muzanī, que era el gobernador de la ciudad en aquella época. V. *Science and Technology in Islam: The Exact and Natural Sciences*. Ed., A. Y. al-Hassan et al. París: Unesco Publications, 2001, pp. 79-80; Al-Mas‘ūdī. *Murūy* ..., t. VII, pp. 692-693.

⁸⁶⁷ Al-Qindal fue otro canal de la zona de Basora. V. Al-Ṭabarī. *The History* ..., t. XXXVI, pp. 43, 56, 57.

⁸⁶⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 167.

⁸⁶⁹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 87.

Ḥasan b. Ibrāhīm pasó toda la noche allí compartiendo con ella actos maravillosos. Desde entonces, al-Ḥasan b. Ibrāhīm b. Rabāḥ se apartó de al-Ḥasan b. Wahb y traicionó su amistad a causa de la *yāriya*, a lo que éste respondió mandándole una carta con unos versos. [...] Pero al-Ḥasan b. Ibrāhīm no le contestó y siguió frecuentando y escuchando a la *yāriya*, manteniéndola aislada de todos los demás, de manera que al-Ḥasan b. Wahb dejó de verla.”⁸⁷⁰

El contacto con las jóvenes cantoras no siempre resultaba fácil, puesto que, en algunas ocasiones, sus dueños les prohibían recibir visitas o cantar delante de otros hombres en su ausencia. En esos casos, hay indicios suficientes para pensar que algunas de ellas buscaban formas para esquivar su reclusión y no privarse del contacto deseado con sus amantes, fuera teniendo encuentros secretos con ellos o estableciendo un intercambio de mensajes y cartas, como ocurre en el siguiente *jabar*, narrado por Muḥammad b. ‘Alī b. Umayya, sobrino del poeta y *kātib* de la época abasí Muḥammad b. Umayya:

“Estaba mi tío Muḥammad b. Umayya enamorado de una *yāriya muganniya (kāna ‘amm-ī Muḥammad b. Umayya yahwà yāriya muganniya)* que se llamaba Jidā’ y era una de las *yāwārī* del tío de al-Mu‘taṣim⁸⁷¹. Así que la estaba frecuentando. [...] Luego esa Jidā’ fue vendida. La compró uno de los hijos de al-Mahdī, que vivía en la calle que daba a la plaza. Desde entonces ya le prohibieron a Muḥammad b. Umayya verla y se acabó todo lo que había entre ellos, aunque sí pudieron seguir escribiéndose e intercambiando mensajes.”⁸⁷²

Los hombres, por su parte, ante la falta de acceso a los espacios donde vivían y actuaban algunas cantoras, buscaban excusas para visitarlas sin revelar los sentimientos que tenían por ellas. Una de esas excusas constituía en mostrar un interés fingido por aprender música. Este motivo aparece en dos *ajbār*, unos de los cuales atañe al poeta y cantante de la época abasí ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī y es narrado por él en primera persona:

“El motivo por el que yo aprendí música y entré en ese mundo fue que me enamoré de una *yāriya (kuntu ahwà yāriya)* de mi tía Ruqayya bint al-Faḍl b. al-Rabī‘, a quien no

⁸⁷⁰ K. *al-agānī*, t. XXIII, pp. 104-105.

⁸⁷¹ Es obvio que se refiere a Ibrāhīm b. al-Mahdī, hermano del califa Hārūn al-Raṣīd y, por lo tanto, tío de al-Mu‘taṣim.

⁸⁷² K. *al-agānī*, t. XII, p. 101.

me atrevía a frecuentar y a visitar por miedo a que se revelaran mis sentimientos y me prohibieran del todo verla. Así que fui a decirle en secreto a mi tía que quería aprender música, sin que lo supiera mi abuelo. Mi abuelo y mi tía me tenían una debilidad y un cariño insuperables, pues mi padre murió estando todavía mi abuelo Faḍl en vida, por lo que mi tía me contestó:

- Hijito mío, ¿y qué es lo que te ha despertado este deseo?
- Una pasión que me ha invadido el corazón. Y es tan fuerte que, si se me impidiera hacerlo, me moriría de tristeza. Además, yo sé que tengo un talento muy potente (*tab‘ qawī*) para la música, le contesté.
- Tú eres prudente y, sobre lo que has elegido hacer, yo te juro por Dios que a mí no me gusta prohibirte nada. Pero tampoco quiero que seas un virtuoso en esa materia y que eso llegue a conocerse entre la gente, porque eso sería una deshonra para el nombre de tu padre y tu abuelo, replicó ella.
- Tú no te preocupes por eso, que yo sólo aprenderé un poco, nada más que para divertirme.

Y empecé a frecuentar a la *yāriya* por el amor que le tenía, aunque lo hacía con el pretexto de la música. Ella y sus compañeras estuvieron instruyéndome hasta que desarrollé tanto mis destrezas que ellas me permitieron formar parte de su grupo de música. Y mientras, llegué a lo que quería con la *yāriya*.⁸⁷³

En el segundo *jabar* en cuestión, que se remonta a la misma época que el anterior, se relata la historia de un poeta y cantante menor llamado Nubayh⁸⁷⁴:

“Al principio, Nubayh era sólo poeta, y hacía una poesía de calidad. Y nunca había cantado hasta que se enamoró de una *qayna* de Bagdad (*hawīya qayna bi-Bagdād*), y fue ella la razón por la que aprendió a cantar, porque aquello era una excusa para verla. Y no dejó de mejorar hasta que sus destrezas en la música ya le permitían crear composiciones propias, ejecutar interpretaciones perfectas y cobrar fama.”⁸⁷⁵

El amor por las cantoras rompía la distancia social entre los personajes de alto rango y su entorno. Una historia paradigmática al respecto concierne a la célebre cantora Danānīr y al califa Hārūn al-Rašīd. Como ya se ha comentado en otras ocasiones, el califa tenía la costumbre de salir de su palacio para acercarse a diversos ambientes donde podía disfrutar de una música y una poesía de calidad. Uno de esos ambientes era el constituido por las casas de los Barmakíes, familia de la cual provenían algunos de los oficiales más relevantes de su corte. Cuando Danānīr fue comprada por esa familia, al-

⁸⁷³ *K. al-agānī*, t. XIX, p. 159.

⁸⁷⁴ Según el *K. al-agānī*, donde se le dedica un breve capítulo, Nubayh era natural de Kufa y pertenecía a la tribu de los Banū Tamīm. V. *K. al-agānī*, t. VI, pp. 115-116.

⁸⁷⁵ *K. al-agānī*, t. VI, p. 115. Otra versión parecida de este *jabar* se puede leer en: *K. al-agānī*, t. X, p. 131.

Rašīd no resistió sus encantos y se rindió a las desmesuras de un amor pasional, las cuales tenían lugar en casa de Yaḥyà b. Jālid al-Barmakī:

“Al-Rašīd, por la pasión amorosa (*šagaf*) que sentía por ella, visitaba mucho a su dueño (*mawlā*) y se quedaba con ella y le mostraba un trato de favor. Tanto exageraba en ello que Zubayda⁸⁷⁶ tuvo que exponer sus quejas ante varios allegados y súbditos de al-Rašīd, que se encargaron de reprenderle por lo que hacía.”⁸⁷⁷

En el mundo de las cantoras el eros no sólo estaba asociado a la sensualidad de los ambientes de la música como un elemento de diversión pasajera que desaparecía junto a las últimas melodías de las reuniones musicales. Si bien su índole diversa podía incluir esos matices, también incluía sentimientos de amor romántico, en el sentido literario –que no coloquial– de la palabra, valga el anacronismo que genera esta observación en el contexto que aquí se trata. Ese aire romántico se desprende de historias en las que se reúnen, indispensablemente, dos elementos fundamentales: lo eterno y lo trágico.

Ambos quedan ejemplificados en la historia de ‘Ukkāša b. ‘Abd al-Šamad al-‘Ammī⁸⁷⁸ y la esclava cantora Nu‘aym. El poeta se enamoró de la joven y estuvo frecuentándola por un tiempo, mientras ella vivía en Basora, pero luego ella fue vendida a un hombre de Bagdad. Las consenuencias trágicas de esa pérdida son narradas por Sa‘īd b. Ḥumayd⁸⁷⁹, que era amigo del poeta:

“Luego la dueña (*mawlā*) de esa Nu‘aym la vendió a un hombre que vino desde Bagdad y se la llevó con él. ‘Ukkāša sintió una enorme tristeza y pesadumbre por su pérdida y no dejó de estar locamente enamorado de ella durante toda su vida (*ustuhīma bi-hā ṭūla ‘umri-hi*). Se le cambió el semblante, el carácter y el comportamiento –y así estuvo hasta

⁸⁷⁶ Se trata de la famosa esposa del califa Hārūn al-Rašīd, madre del califa al-Amīn. Sobre ella se recomienda la lectura de la obra de Abbott dedicada tanto a ella como a Jayzurān, la madre de al-Rašīd. V. Nabia Abbott. *Two Queens of Baghdad: Mother and Wife of Hārūn al-Rashīd*. Intr., Sarah Graham-Brown. Londres: Saqi Books, 1986.

⁸⁷⁷ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 47.

⁸⁷⁸ Poeta menor de Basora, de la época abasí. En el *K. al-agānī* se le dedica un breve capítulo donde se recogen algunos de sus poemas, unos de contenido amoroso y otros de contenido báquico. Cf. *K. al-agānī*, t. III, pp. 180-186.

⁸⁷⁹ Poeta y *kātib*. Era originario de la ciudad de Bagdad pero vivió una parte de su vida en Basora. Fue acusado de hereje y encarcelado por orden de al-Mu‘tašim. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 111-121.

que nos separó el destino, a él y a mí–; y su mayor preocupación y quehacer era celebrarla en poemas y lamentarse por su pérdida y llorar.”⁸⁸⁰

Entre todas las historias sentimentales recogidas en el *K. al-agānī* en las cuales las cantoras son objeto de un amor de estas características, la que más sobresale es, sin duda, la que atañe al califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik y su favorita Ḥabāba. Desde que el califa compró a Ḥabāba, nunca se separó de ella, hasta que su historia fue violentamente interrumpida por la muerte trágica e inesperada de la cantora. Ésta ocurrió en casa de un hombre principal donde se hospedó, en una ocasión, el califa, acompañado de su amada y su séquito. El momento de la muerte de la cantora y la reacción desesperada y demencial de Yazīd ante tal horrible suceso son descritas en el siguiente *jabar*:

“Yazīd se quedó a solas con Ḥabāba y, cuando les sirvieron la comida, ella comió una granada y se atragantó con una semilla y murió. Yazīd se quedó con ella tres días sin enterrarla hasta que su cuerpo empezó a cambiar y a descomponerse; y él seguía oliéndola, libando su olor. Sus acompañantes y un amigo suyo empezaron a reprenderle por ello diciéndole:

– ¡Ya se ha convertido en un cadáver entre tus manos!

Así que les permitió lavarla y enterrarla; y ordenó que la trasladaran envuelta en una tela. Él la acompañó sin hablar y luego se paró sobre su tumba. Cuando ya la enterraron, [recitó unos versos]. A partir de ese momento, Yazīd apenas duró quince días, tras los cuales fue enterrado al lado de ella”.⁸⁸¹

El amor legendario de Ḥabāba y Yazīd b. ‘Abd al-Malik, incita a recordar otra historia, ya citada en otras ocasiones: la de Maḥbūba y el califa al-Mutawakkil. En ella el dolor por la muerte de la persona amada le tocó a Maḥbūba, sobre quien se relata que se hundió en la tristeza y desapareció de los ambientes palaciegos sin dejar rastro de vida.⁸⁸²

Como ha ocurrido con otros tópicos de la vida de las cantoras, en este apartado dedicado a su vida amorosa la atención ha recaído sobre las esclavas, puesto que ellas protagonizan la mayoría de las noticias afines. Sin embargo, antes de concluir, habría

⁸⁸⁰ *K. al-agānī*, t. III, p. 182.

⁸⁸¹ *K. al-agānī*, t. XV, p. 99.

⁸⁸² *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 141-142.

que recordar que el colectivo de las cantoras incluía también mujeres libres, libertas o sujetas a un vínculo de “*walā*”⁸⁸³.

Entre ellas, habría que hacer especial mención de ‘Ulayya, la hija del califa al-Mahdī. Sobre ella sabemos que se casó con un pariente suyo, cuyo nombre completo era Mūsà b. ‘Isà b. Mūsà b. Muḥammad b. ‘Alī b. ‘Abd Allāh b. ‘Abbās.⁸⁸⁴ Pero las noticias más interesantes sobre ella son aquellas que insinúan que mantuvo relaciones amorosas con dos sirvientes, Raša’ y Ṭall, a quienes celebró en varios poemas.⁸⁸⁵ Sin embargo, los pormenores de esas historias no han llegado a reflejarse en las fuentes, de manera que resulta imposible saber qué tipo de contacto físico podían implicar ni en qué momento de su vida ocurrió aquello. Como la palabra que hace referencia a la identidad de esos sirvientes es “*jādim*”, Fuad Matthew Caswell sostiene que se trataba de dos eunucos, pues, según el autor, esa palabra podía, a veces, aplicarse a los sirvientes castrados. El autor atribuye a ese hecho la libertad con la cual ‘Ulayya escribió y compartió esos versos que, en realidad, aludían a unos amores ilícitos.⁸⁸⁶

Ciertas noticias revelan que, muchas veces, quien se encargaba de vigilar la vida de ‘Ulayya era su hermano Hārūn al-Rašīd, hecho que queda plasmado en la siguiente noticia:

“A ‘Ulayya le gustaba enviar poemas a aquel por quien sentía debilidad, que era un sirviente (*jādim*) de al-Rašīd que se llamaba Ṭall. Así hacía pues: le enviaba poemas. Y, en cierta ocasión, no pudo verlo por unos días y cruzó un canal de desagüe para ir a hablar con él, sobre lo cual escribió luego un poema. [...] Cuando se enteró al-Rašīd de todo ello, le hizo jurar que no hablaría más con Ṭall ni volvería a citar su nombre, lo que provocó la ira de ‘Ulayya. Y un día al-Rašīd la escuchó a hurtadillas recitar el final de la azora “La vaca”, y cuando llegó a las palabras «...si no le cae el aguacero, el rocío (*ṭall*)...»⁸⁸⁷ y le tocó pronunciar la palabra “*ṭall*”, dijo en su lugar:

– ... lo que el príncipe de los creyentes nos tiene prohibido nombrar.

Entonces al-Rašīd se presentó ante ella, la besó en la cabeza y le dijo:

– ¡Te regalo a Ṭall! Y después de esto jamás volveré a prohibirte nada de lo que tú desees.”⁸⁸⁸

⁸⁸³ V. nota 41.

⁸⁸⁴ K. *al-agānī*, t. X, p. 47. V. también el breve capítulo titulado “*Zawāy ‘Ulayya*” (El matrimonio de ‘Ulayya) en la monografía de Kamāl ‘Abd al-Razzāq al-‘Uyaylī. *‘Ulayya ...*, pp. 37-38.

⁸⁸⁵ K. *al-agānī*, t. X, pp. 130-133.

⁸⁸⁶ Cf. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 201-204. Caswell vocaliza el nombre del primer sirviente como “Raša’” (رِشَاء), aunque en el original el nombre aparece como “رِشَاء” (Raša’).

⁸⁸⁷ V. *El Corán*, aleya 2:265, p. 46.

⁸⁸⁸ K. *al-agānī*, t. X, p. 130.

Entre el resto de las cantoras libres, libertas o *mawlayāt*, son también dignos de mención los casos de las legendarias Ŷamīla y ‘Azza al-Maylā’, pero por un motivo diferente: en el *K. al-agānī* ambas se representan como dos figuras castas. En las numerosas noticias que están recogidas en la obra sobre su vida, no encontramos ni la más mínima referencia a una atmósfera de erotismo alrededor de ellas. Sobre Ŷamīla se relata, de manera lacónica, que se casó en una ocasión, pero su marido no se menciona en ningún otro *jabar*. Siempre se representa como una mujer independiente que vivía en su casa rodeada sólo de sus sirvientes, sus compañeros de profesión, su corte de esclavas cantoras y su público.⁸⁸⁹

Otros *ajbār* destacados respecto a la presencia del eros en la vida de aquellas cantoras que no vivieron toda su vida sujetas a los lazos de la esclavitud –como eran ‘Arīb, Duqāq y ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya– serán citados a continuación, bajo el epígrafe dedicado a la sexualidad, puesto que así lo requiere su contenido.

6.2.1. Sexualidad

Según el ya clásico estudio de Bouhdiba, en la época preislámica las costumbres relacionadas con la sexualidad se resumían en los siguientes puntos: 1. Relaciones dentro del matrimonio. 2. El *istibdā*⁸⁹⁰: La costumbre según la cual el marido incitaba a su mujer a tener relaciones con otro hombre a quien consideraba superior a él con el fin de garantizar la calidad genética de su futura prole. 3. El *nikāh raḥṭ*: una especie de matrimonio colectivo basado en la poliandria. La identidad del padre de los hijos engendrados dentro del mismo era asignada por la mujer. 4. La prostitución (*bigā*)⁸⁹¹, que constituía una profesión ejercida por mujeres esclavas y libres.⁸⁹²

⁸⁸⁹ Numerosas noticias sobre ‘Azza al-Maylā’ y Ŷamīla están esparcidas por toda la obra. Unas de las más representativas se pueden consultar en los capítulos que se dedican exclusivamente a ellas. V. *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 118-129; t. VIII, pp. 134-167.

⁸⁹⁰ Deben tratarse con suma atención las transliteraciones anticuadas y un tanto imprecisas de la obra de Bouhdiba pues, en ocasiones, pueden llevar a la confusión. La de la palabra “*istibdā*”, por ejemplo, aparece como “*istibdhā*”, lo que puede hacer pensar que proviene de la raíz “بذو” en vez de “بضع”. Lo mismo ocurre con el término que aparece en el siguiente punto: “*raḥṭ*” (en Bouhdiba: “*raḥṭ*”).

⁸⁹¹ El tema de la prostitución es ampliamente comentado en el siguiente epígrafe.

⁸⁹² Cf. Abdelwahab Bouhdiba. *La sexualité en Islam*. París: Presses Universitaires de France, 1975, pp. 229-230. La fuente que nos brinda esta información es un hadiz transmitido por la esposa del Profeta Muḥammad ‘Ā’īša, recogido por al-Bujārī. Esta información se puede ampliar en: Khalid Sindawi. *Temporary Marriage in Sunni and Shi’ite Islam: A Comparative Study*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013,

El nacimiento del islam generó ciertos cambios en la vida íntima de los individuos, puesto que prohibió las relaciones sexuales fuera del matrimonio o el concubinato.⁸⁹³ Por lo tanto, según los preceptos de la nueva religión, las esclavas sólo podían mantener relaciones con sus amos o con sus maridos, en el caso de que se unieran con un hombre por lazos de matrimonio. Las esclavas podían casarse con hombres que no fueran su dueño, pero no sin el consentimiento de éste. Sus cónyuges podían ser tanto personas libres como esclavos, aunque en la práctica raras veces se daba el primer caso. Según la ley, el dueño de una esclava sólo podía casarse con ella después de liberarla.⁸⁹⁴

En cuanto a las esclavas cantoras, habría que recordar que sus dueños eran de tres clases: 1. Los comerciantes de esclavas, denominados “*najjāsūn*” (comerciantes de esclavos) o “*muqayyinūn*” (comerciantes de *qiyān*, específicamente). Éstos, a pesar de que tenían derecho a mantener relaciones sexuales con sus esclavas, parece que no siempre lo hacían, puesto que la virginidad de las jóvenes que vendían podía constituir un elemento de suma relevancia a la hora de negociar su venta. 2. Los músicos distinguidos, que solían tener su propia orquesta de cantoras. El comportamiento de esta clase de dueños hacia sus esclavas podía variar. Unas veces hacían negocio con ellas después de formarlas –tal y como lo hacían los *muqayyinūn*–, y otras, creaban con ellas un vínculo de por vida. En ambos casos, en lo que al tema de la sexualidad se refiere, como eran sus esclavas, tenían derecho a tener relaciones con ellas, el cual hay que suponer que ejercerían según su deseo sexual, el tipo de relación que mantenían con una esclava concreta y, también, según les fuera conveniente desde el punto de vista profesional. 3. Los hombres que las compraban movidos por un sentimiento de atracción, admiración o amor por ellas. Una vez compradas, las jóvenes tenían la obligación de ofrecerles placer artístico y sexual. En esta tercera categoría deberían, quizá, incluirse los casos de hombres que, si bien compraban a las esclavas cantoras por gusto, a la vez

pp. 25-31 (cap. “Matrimonial Institutions Abolished by Islam”); Fatima Mernissi. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, pp. 73-77 (cap. Matrilineal Trends in Pre-Muslim Society); Fatima Mernissi. *Sexe, idéologie, islam*. París: Tierce, 1983, pp. 61-88.

⁸⁹³ V. más en: J. Schacht. “Nikāḥ”. En *EI*², t. VIII, pp. 26-29, cap. I “In Classical Islamic Law”; Waleed Saleh Alkhalifa. *Op. cit.*, pp. 77-80.

⁸⁹⁴ V. R. Brunschvig. “Abd”, p. 25; Bernard Lewis. *Race and Slavery ...*, p. 8. Aunque la cuestión del derecho de las esclavas al matrimonio y la maternidad se trata en muchos estudios, hay que señalar que el análisis más profundo de estas cuestiones se puede consultar en: Kecia Ali. *Marriage and Slavery in Early Islam*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press, 2010, pp. 164-186 (cap. “Marriage and Dominion”).

que disfrutaban ellos de su presencia, las veían con una cierta intención lucrativa, pues compartían con ellas el provecho de los obsequios que recibían de sus admiradores.

En el *K. al-agānī* hay un gran número de noticias en las cuales se percibe un interés de los personajes en averiguar si una esclava había tenido relaciones con su amo o con otros hombres, especialmente cuando tenía que pasar de un amo a otro. Para estos casos, la ley proveía el principio del *istibrā'*, que, según la definición de Linant de Bellefonds, es “el período de abstinencia sexual impuesto a una esclava joven y soltera cuando ella cambiaba de dueño o su dueño la liberaba o disponía su casamiento”.⁸⁹⁵ El objetivo de dicha norma era, como es obvio, el averiguar si la esclava estaba en estado de gestación o no.

Manuela Marín aporta unos matices interesantes respecto al *istibrā'* impuesto a las esclavas en al-Andalus, sobre los cuales sería lógico pensar que podían también darse de igual manera en Oriente:

“... los comerciantes de esclavos solían obligarlas a abortar. Pero contaba mucho, en estos casos, la propia categoría de la esclava. Cuando se trataba de una esclava de lujo, se la sometía tras su venta a un plazo de espera (*istibrā'*) que no hacía falta respetar si se trataba de una esclava de «clase baja»; aunque si ésta, transcurridos seis meses después de ser comprada, daba a luz, se la devolvía al vendedor.”⁸⁹⁶

En el *K. al-agānī*, en uno de los *ajbār* concernientes al califa omeya al-Walīd b. Yazīd y sus esclavas cantoras, encontramos una referencia literal al *istibrā'*. En el *jabar* en cuestión se relata que al-Walīd se encontró en una ocasión, durante uno de sus viajes, con el músico Daḥmān. El califa –desconociendo la identidad de Daḥmān y ocultando, al mismo tiempo, la suya– disfrutó de una actuación sublime del músico y de una esclava cantora que lo acompañaba. Cuando dicha actuación quedó concluida, al-Walīd convenció a Daḥmān para que le vendiera la *yāriya*, la cual, finalmente, viajó con él hasta su palacio. Sin embargo, una vez allí, al-Walīd se separó de la joven y no volvió a verla hasta que se cumplió su período de *istibrā'*:

“La *yāriya* llevaba con él un mes, sin que él preguntara por ella. Luego la llamó, después de haberse cumplido su período de purificación (*tumma da'ā-hā ba'd an ustubri'at*) y

⁸⁹⁵ Cf. Y. Linant de Bellefonds. “Istibrā'”. En *EP*, t. IV, p. 252.

⁸⁹⁶ Manuela Marín. *Mujeres ...*, p. 508.

verse que todo estaba en orden. Así que pasó una jornada entera con ella, hasta que llegó el final del día y le dijo:

– Cántame una canción de Dahmān.

Y ella le cantó.⁸⁹⁷

Como es obvio en este *jabar*, la información sobre la vida sexual de las cantoras no siempre es explícita. Sin embargo, en muchas ocasiones el contexto nos permite deducir los datos omitidos. En la anécdota que se acaba de citar, por ejemplo, no contamos con detalles sobre las actividades concretas que el califa compartió con la esclava hasta el momento en el que le pidió cantar. Aun así, resulta evidente que, durante esa larga jornada, al-Walīd debió de tener relaciones con la esclava. Si no hubiera tenido esa intención, no habría esperado a que se cumpliera el plazo del “*istibrā*” ni habría buscado un encuentro privado con ella.

Junto a esas cuestiones formales, otro tópico que aparece con relativa frecuencia es el referente a la virginidad. En el imaginario colectivo musulmán la virginidad representa un valor ético, así como una cualidad física que puede generar un mayor placer sexual. No hay que olvidar que en la tradición islámica las huríes del Paraíso son jóvenes hermosas y vírgenes.⁸⁹⁸

En el *Kitāb mufājarat al-ŷawārī wa-l-gilmān*, el libro que al-Ŷāḥiẓ dedica a los jóvenes esclavos –las *ŷawārī* y los *gilmān*–, está recogida esta frase significativa respecto a los estereotipos relativos a la virginidad:

“Debéis buscar a las jóvenes vírgenes, pues sus bocas son más fragantes y sus úteros más fértiles. (*‘Alay-kum bi-l-abkār al-šawāb, fa-inna-hunna aṭyab afwāh^{an} wa-antaq arḥām^{an}*)⁸⁹⁹

En el *K. al-agānī*, en los *ajbār* concernientes a las cantoras, encontramos referencias a la virginidad en tres ocasiones. La primera aparece en un *jabar* ya citado

⁸⁹⁷ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 21-23. Desde el punto de vista lingüístico, en este *jabar* resulta interesante el uso del verbo “*istabra ‘a*” en voz pasiva, en lugar del sustantivo “*istibrā*”.

⁸⁹⁸ V. más en: Concepción Castillo Castillo. “Las huríes en la tradición musulmana”. *MEAH*, 34-35 (1985-1986), pp. 7-18.

⁸⁹⁹ La frase está atribuida a ‘Umar, el segundo Califa Ortodoxo. Cf. Al-Ŷāḥiẓ. *Kitāb mufājarat ...*, p. 31. V. traducción francesa en: Al-Ŷāḥiẓ. *Éphèbes ...*, p. 121. Esta obra es muy interesante para el tema de la sexualidad de las esclavas, aunque en ella se habla de las *ŷawārī*, en general, sin que se enfoque a las esclavas cantoras en ningún momento.

según el cual el califa al-Mutawakkil adquirió a la esclava poetisa y cantora Maḥbūba cuando ella era todavía virgen (*bikr*).⁹⁰⁰ La palabra “*bikr*” aparece sólo en esta ocasión, mientras que en las dos narraciones restantes se alude a la virginidad a través del uso del verbo “*iftaḍḍa*”, que, literalmente, significa “desflorar a una doncella”.⁹⁰¹ La primera de ellas es transmitida por un personaje llamado Abū l-‘Anbas⁹⁰² y atañe a la cantora Šāriya:

“Según me contó [su compañera] Rayyiq, fue al-Mu‘taṣim quien la desfloró (*iftaḍḍahā*), en una noche en la cual Rayyiq estaba con ella.”⁹⁰³

En la segunda narración contamos con más detalles sobre el contexto de la adquisición de la esclava cantora:

“Cuando le hablaron a Muḥammad al-Amīn de ‘Arīb, emitió un mensaje ordenando que ésta se presentara ante él junto a su dueño (*mawlā-hā*). Y así fue; y ella le cantó en presencia de Ibrāhīm b. al-Mahdī. [...] Muḥammad se emocionó profundamente (*tariba*) y le pidió varias veces que repitiera la canción (*ista ‘āda al-ṣawt marār^{am}*). Y entonces le dijo Ibrāhīm:

– ¿Qué te ha parecido, tío?

– Me ha parecido bien, señor mío. Y creo que cuando sea más mayor y se le quite el miedo que tiene, cantará todavía mejor, contestó al-Amīn.

Después, se dirigió a al-Faḍl b. al-Rabī‘ diciendo:

– Llévatela contigo y ve a negociar su precio.⁹⁰⁴

Al-Faḍl lo hizo así, y se encontró con que el dueño de ‘Arīb era muy duro en el regateo, hasta que, al final, sólo aceptó dársela por cien mil dinares. Pero Muḥammad no cumplió con su obligación. Tanto él como ella estuvieron ocupados con otras cosas ignorando el asunto, de manera que jamás pagó esa cantidad al dueño de ‘Arīb hasta que fue asesinado, lo que ocurrió después de haberla desflorado (*qutila ba‘d an iftaḍḍa-hā*). Entonces ella regresó a casa de su dueño y se quedó allí hasta que huyó de él para ir a vivir con Ḥātim b. ‘Adī.⁹⁰⁵

⁹⁰⁰ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 140.

⁹⁰¹ V. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 850, raíz “فضض”.

⁹⁰² Es posible que se trate del músico Abū l-‘Anbas b. Ḥamdūn, pues su padre Ḥamdūn b. Ismā‘īl b. Dāwud al-Kātib era admirador de Šāriya. V. cita de Farmer en la nota 519.

⁹⁰³ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 10.

⁹⁰⁴ El contexto del *jabar* hace entender que, al final, el dueño de ‘Arīb no se presentó ante el califa junto a ella. Como ya se ha comentado en otras ocasiones, esta falta de coherencia entre las distintas informaciones que aparecen en un mismo *jabar* es muy habitual en el *K. al-agānī*.

⁹⁰⁵ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 52. Ḥātim b. ‘Adī se menciona en otro *jabar* como “uno de los *quwwād* de Jurasán” y amigo del dueño de ‘Arīb. Cf. *K. al-agānī*, t. XXI, p. 48.

El interés de este último *jabar* reside más bien en el hecho de que ‘Arīb perteneciera al principio a otro hombre, con quien no llegó a tener relaciones. Lo mismo ocurre en otra narración que, aunque atañe a una esclava poetisa y no cantora, merece ser citada por la afinidad que presenta con el tema que aquí se está examinando:

“Era ‘Alī b. Ŷabala al-‘Akawwak ciego y tenía lepra. Estaba enamorado de una *yāriya* culta y refinada que era poetisa, y ella también lo quería, a pesar de la fealdad de su rostro y las manchas de la enfermedad. [...] Aquella *yāriya* lo visitó un día y se entregó a él hasta el punto de que la desfloró (*iftadḍa-hā*).”⁹⁰⁶

En el *jabar* que se acaba de citar, al igual que en el anterior, es obvio que la *yāriya* no pertenecía a ‘Alī b. Ŷabala sino a otro hombre, con quien no tuvo relaciones. Pero es más: esta narración presenta un interés todavía mayor porque deja claro que era la misma esclava la que se tomó la libertad de ejercer su sexualidad fuera de los mandatos opresivos de la ley.

En el *K. al-agānī* este tipo de información no es nada excepcional. A lo largo de la obra se pueden rastrear numerosos ejemplos de noticias que arrojan luz sobre el hecho de que las *yawārī* no siempre acataban las disposiciones de la ley. Como otro ejemplo relevante puede servir el siguiente *jabar* sobre la historia de la esclava cantora de la época abasí Junṭ –más conocida por su apodo “Dāt al-Jāl” (“La del Lunar”)– y dos hombres ilustres: el califa Hārūn al-Rašīd y el músico Ibrāhīm al-Mawṣilī. El narrador del *jabar* es Ḥammād b. Ishāq, nieto del célebre músico:

“Mi abuelo se enamoró, en una ocasión, de una *yāriya* que pertenecía a Qarīn, el comerciante de esclavos (*al-najjās*) que se conocía por la *kunya* de Abū l-Jaṭṭāb. Y componía poesías por ella y luego las cantaba. Esas canciones la hicieron famosa y su nombre llegó a oídos de al-Rašīd, que la compró por setenta mil dírham. El mismo día de la compra, al-Rašīd le dijo:

- Quería preguntarte algo, y te pido que me digas la verdad, para que no me la digan otros luego y se descubra que has mentido.
- Os diré la verdad, le contestó.
- ¿Alguna vez ha habido “algo” entre tú e Ibrāhīm al-Mawṣilī? Tienes que saber que yo le obligaré también a él a que me jure la verdad, le dijo al-Rašīd.

Ella se demoró un rato y luego replicó:

- Sí, una vez.

⁹⁰⁶ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 249-250.

Entonces al-Rašīd la rechazó y, a raíz de aquello, dijo un día durante uno de sus *maḡālis*:
– A quien no le importe hacer de proxeneta de su mujer, le regalo a Dāt al-Jāl.
Entonces el joven sirviente Ḥammūyah se apresuró en contestar:
– ¡A mí!
Así que al-Rašīd se la regaló a él.⁹⁰⁷

La importancia de esta anécdota reside, de nuevo, en el hecho de que la joven tuviera relaciones ilícitas con un hombre que no era su dueño: Ibrāhīm al-Mawṣilī. Sin embargo, la imagen de Dāt al-Jāl en las fuentes no es la de una mujer promiscua, a diferencia de otras cantoras –libres, libertas y esclavas– sobre las cuales se nos permite saber que disfrutaban de su sexualidad ignorando las normas del contexto social y religioso que las rodeaba.

Uno de estos casos era la cantora de la época abasí Duqāq, sobre la cual sabemos que vivió una parte de su vida como liberta y que supo disfrutar de esa libertad, estando soltera o casada con hombres ilustres. La información sobre las cantoras no siempre se presenta por un orden cronológico lineal, de manera que la mayoría de las veces no se puede saber en qué parte de su vida encaja una noticia concreta. Éste sería el caso de un *jabar* en el cual aparece Duqāq, posiblemente durante su etapa de liberta y soltera, aprovechando de su poder como dueña de esclavos para conseguir un beneficio sexual:

“Tenía Duqāq dos jóvenes sirvientes (*gulāmān*) que eran mulatos y solían hacerle aire con un paipái de tela (*jayš*)⁹⁰⁸. Y cuenta la gente que un día le pidió a uno de los dos fornicar con ella, pero él se negó. Y entonces ella le dijo:
– Fornícame y te liberaré.
– Fornícame tú y luego véndeme a los árabes, le contestó él.”⁹⁰⁹

El final abrupto del *jabar* no nos permite saber cómo terminó este episodio y, sin embargo, su contenido es suficiente para hacernos contemplar la posibilidad de que las mujeres y los hombres sean, de igual manera, propensos al viejo juego del coito y el poder.

La libertad sexual de algunas cantoras quedaba, en ocasiones, reflejada en un sentido del humor atrevido y obsceno. Otro *jabar* sobre la misma cantora, Duqāq, nos

⁹⁰⁷ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 234.

⁹⁰⁸ V. nota 252.

⁹⁰⁹ K. *al-agānī*, t. XII, p. 205.

informa de que un mercader de tejidos (*bazzār*) llamado Abū Ŷāmūs al-Ya‘qūbī, estuvo un día en un *maylis* y relató ante Ibn Duqāq, el hijo de la cantora, esta anécdota:

“Cuando yo era un chaval, fui un día junto a mi maestro a casa de Ḥamdūna, la hija de al-Rašīd, y es que traíamos una tela que queríamos vender. Y entonces salió a regatear el precio con nosotros Duqāq, la madre de éste. Llevaba en la mano un abanico (*mirwaḥa*)⁹¹⁰ sobre el cual estaba grabado –en una de sus dos caras–:

«La vagina necesita de dos penes más que el pene necesita de dos vaginas.»

Y en la otra cara estaba escrito:

«Tal y como el molino necesita de dos mulas más que la mula necesita de dos molinos.»⁹¹¹

Este dicho parece que era bastante popular en aquella época. En otro *jabar*, esta vez sobre la célebre Danānīr, se relata que ésta lo había escrito con su puño y letra en la pared exterior de una casa, aunque un tanto mutilado y acompañado por otra afirmación de interés sexual:

“La fornicación (*naḡk*) consiste en cuatro cosas: la primera es el deseo ardiente (*šahwa*); la segunda, el placer (*laḡḡa*); la tercera, la satisfacción del deseo (*šifā’*); y la cuarta es la enfermedad (*dā’*). Y la vagina necesita de dos penes más que el pene necesita de dos vaginas.»⁹¹²

Según las noticias del *K. al-agānī*, la más lenguaraz entre todas las cantoras fue, sin lugar a duda, ‘Arīb, la gran *primadonna* de la época abasí. Ella se expresaba con total libertad sobre su vida sexual, tal y como confirma el siguiente *jabar*, narrado por Abū l-‘Anbas⁹¹³:

“Entramos un día en casa de ‘Arīb para saludarla y nos dijo:

– Quedaos conmigo hoy, que quiero ofreceros un pastel de almendra⁹¹⁴ que ha preparado Bid‘a con almendras frescas y, también, la comida del día; y luego os cantaremos ella y yo.

– Nos quedamos bajo una condición, le contesté.

⁹¹⁰ V. nota 252.

⁹¹¹ *K. al-agānī*, t. XII, p. 204.

⁹¹² *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 49.

⁹¹³ De nuevo, parece que se trata de Abū l-‘Anbas b. Ḥamdūn.

⁹¹⁴ En el original: *ḡlawznīya?* (لوزنجة), de vocalización incierta). En los diccionarios de Ibn Manzūr, Dozy y Kazimirski esta palabra de origen persa aparece como “*lawzīnāy*” (لوزینج) y se define como “dulce de almendra parecido al *qaṭā’if*”. Cf. Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. XII, p. 357, raíz “لوز”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 557; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1040. Sobre la diferencia que se aprecia entre las dos versiones de la palabra, se puede conjeturar que se trata de una errata, o bien de una variante con metátesis.

- ¿Y cuál es?, me preguntó.
- Es algo que quiero preguntarte desde hace años, pero me da miedo decírtelo, repliqué.
- ¡Ahí va! Yo te daré la respuesta antes de que me preguntes, que ya sé de qué se trata. Yo me quedé sorprendido y le dije:
- Dímelo, entonces.
- Querías preguntarme qué condiciones pongo [en el coito], replicó.
- Eso es –¡por Dios!– lo que quería preguntar, exclamé yo.
- Mis condiciones son: un pene firme y un aliento fragante; y si, además de eso, hay bondad y belleza, todo cobra más fuerza para mí; pero lo imprescindible son esas dos cosas que he dicho, me contestó.⁹¹⁵

En la noticia que aparece a continuación se puede percibir tanto el sentido del humor de ‘Arīb como el hecho de que fuera igual de franca con sus declaraciones sobre su vida sexual aun cuando éstas afectaban la intimidad de los califas. La noticia atañe a una velada de música que ‘Arīb y sus *yāwārī* ofrecieron a Abū l-‘Abbās y a su hermano Abū l-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt⁹¹⁶, sobre la cual este último relató:

“En cierto momento, le dije a mi hermano:

- Te voy a decir lo que me ha dicho ‘Arīb sobre los califas:
«Me han fornicado ocho de ellos (*nāka-nī min-hum tamāniya*); y no he echado de menos nunca a nadie salvo a al-Mu‘tazz. Él se parecía a Abū ‘Īsā b. al-Rašīd.»
- Luego me dirigí a uno de mis sobrinos diciéndole:
- ¿Y cómo crees que tendrá ahora ‘Arīb el apetito sexual (*šahwa*)?
- Él se rió y ‘Arīb se dio cuenta de que estábamos hablando de ella y dijo:
- ¿Qué estáis diciendo?
- Yo me negué a contestar y ella dijo a sus *yāwārī*:
- ¡Parad!
- Ellas lo hicieron así y luego ‘Arīb nos dijo a nosotros:
- Ellas quedarán libres y se marcharán ahora mismo todas juntas si no me decís de qué estabais hablando: esto es lo que va a ocurrir si me enfado.
- Así que tuve que decirle la verdad; y ella me contestó:
- ¿Queréis saber cómo está eso ahora? El apetito sexual sigue igual, pero el instrumento ha caducado (*ammā al-šahwa fa-bi-ḥāli-hā wa-lakin al-āla qad baṭalat*).
- O puede que él haya dicho: «... está agotado (*qad kallat*).»⁹¹⁷
- Después de ello, todos volvieron a su tarea anterior.»⁹¹⁸

⁹¹⁵ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 57-58.

⁹¹⁶ ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt fue visir de la época abasí de principios del siglo X. V. más en: Andrew J. Newman. *The Formative Period of Twelver Shī‘ism: Ḥadīth and Discourse Between Qum and Bagdad*. Surrey: Curzon, 2000.

⁹¹⁷ En este punto, como es habitual en el *K. al-agānī*, hay un cambio inesperado de narrador, pues es obvio que esta frase es emitida por una persona que no participa en la escena. En muchas ocasiones, es la voz del propio al-Iṣfahānī la que interviene para añadir este tipo de información, y aquí parece que este es el caso.

⁹¹⁸ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 57.

‘Arīb acompañó en ciertas expediciones militares al califa al-Ma’mūn. A pesar de que su condición de concubina de los califas implicara que les fuera fiel, ella siempre disfrutó de su sexualidad como a ella le pluguiera. En un *jabar* protagonizado por el músico Ḥamdūn b. Ismā‘īl, éste mismo relata que, una noche, durante una expedición de al-Ma’mūn a Bizancio, el califa le pidió que se trasladara al campamento de su hermano al-Mu‘taṣim para transmitirle un mensaje. Ḥamdūn lo hizo así y, cuando iba a montar en su caballo para emprender el camino, se encontró en medio de la oscuridad con otro jinete cuya identidad no podía averiguar. En ese momento, la noche fue iluminada por un relámpago y pudo ver que ese jinete misterioso era ‘Arīb, lo que le causó cierta sorpresa y le hizo preguntar qué hacía fuera a estas horas y de dónde venía. ‘Arīb no tuvo ni la menor preocupación por encubrir la doble vida que mantenía junto a su amante Muḥammad b. Ḥāmid y exclamó con un tono que rozaba el enfado, la insolencia y, según los preceptos éticos de la época, también la blasfemia:

“¡Tú, pajarraco! ‘Arīb viene a estas horas de donde Muḥammad b. Ḥāmid, después de haberse escapado del campamento del califa, aunque ahora tiene que regresar a él, ¿y tú le preguntas qué ha hecho ahí? ¿Acaso crees que he rezado con él las *tarāwīḥ*⁹¹⁹? ¿O que le he leído fragmentos del Corán? ¿O que hemos estudiado juntos materias del *fiqh*? ¡Tú, idiota, pues que sepas que nos peleamos y charlamos y luego nos reconciliamos y jugamos y bebimos y cantamos y fornicamos, y así hasta que nos tuvimos que marchar!”⁹²⁰

En otro *jabar* concerniente al mismo contexto –y, probablemente, a esa misma expedición–, ‘Arīb demuestra, de nuevo, su temperamento anárquico y audaz. El *jabar* es narrado por Ibrāhīm b. al-Mudabbir⁹²¹:

“Acompañé en una ocasión a al-Ma’mūn en una expedición a Bizancio (*arḍ al-Rūm*), como hacen tantos jóvenes en busca de ingresos. Estábamos andando junto al ejército y, cuando ya salimos de Raqqa, nos encontramos con un grupo de mujeres (*ḥuram*) que iban montadas en unos camellos sobre los cuales habían colocado palanquines cubiertos.

⁹¹⁹ Oraciones nocturnas del mes de ramadán. V. más en: A. J. Wensinck. “Ṭarāwīḥ”. En *EP*, t. X, p. 222.

⁹²⁰ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 63-64.

⁹²¹ Ibrāhīm b. al-Mudabbir y su hermano Abū l-Ḥasan fueron altos cargos de la época abasí, pero también destacaron como hombres de letras y poetas. En el *K. al-agānī* están recogidos algunos de los poemas de Ibrāhīm en los que celebra a la cantora ‘Arīb. V. más en: H. L. Gottschalk. “Ibn al-Mudabbir”. En *EP*, t. III, pp. 879-880.

Nosotros éramos un grupo de compañeros de la misma edad, entre los cuales hubo uno que me dijo:

– En uno de esos camellos va ‘Arīb.

– ¿Quién apuesta conmigo a que me acerco ahí recitando este verso⁹²² de ‘Īsā b. Zaynab: «Que Dios castigue a ‘Arīb por sus actos asombrosos»?

Alguien apostó conmigo y yo me acerqué a ella y recité este verso alzando la voz. Y cuando ya terminé, vi que una mujer asomaba la cabeza diciendo:

– ¡Muchacho! ¿No se te habrá olvidado lo mejor del poema? Se te ha olvidado lo de «‘Arīb tiene los labios de la vagina húmedos, ha sido fornicada de varias maneras». Y ahora vete a cobrar lo que tienes acordado.

Al decir esto, echó la cortina (*sayf*) y yo supe que esa mujer era ‘Arīb. Y volví de prisa a donde mis compañeros por miedo a ser agredido por sus sirvientes (*jadam*).”⁹²³

En referencia a las cantoras a quienes las fuentes atribuyen la calidad de libertinas, un caso extraordinariamente interesante constituye la personalidad de ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya, la renombrada cantora y tañedora de *ṭunbūr* de la época abasí. Sobre su condición social, es preciso comentar que las noticias sobre su vida indican que en ningún momento fue una esclava propiamente dicha sino que estuvo vinculada a varios hombres que la mantenían como concubina o amante. Uno de ellos fue un joven pudiente llamado ‘Alī b. Aḥmad b. Buṣṭām al-Murūzī, al testimonio del cual debemos este larguísimo e ilustrativo *jabar* sobre la vida de la cantora:

“Era ‘Ubayda hija de un hombre que se llamaba Ṣabāḥ y era *mawlā* de Abū l-Samrā’ al-Gassānī, quien, a su vez, era *nadīm* de ‘Abd Allāh b. Ṭāhir. Abū l-Samrā’ fue uno de esos hombres a quienes ‘Abd Allāh b. Ṭāhir regaló en un solo día cien mil dinares, y eso a cada uno de ellos. El tañedor de *ṭunbūr* al-Zubaydī (*al-Zubaydī al-Ṭunbūrī*), que era hermano de Naẓm al-‘Amyā’⁹²⁴, frecuentaba a Abū l-Samrā’. Como ya se ha dicho, Ṣabāḥ estaba relacionado con Abū l-Samrā’, de manera que, cuando al-Zubaydī iba a ver a este último y no lo encontraba, se quedaba en casa de Ṣabāḥ, el padre de ‘Ubayda, y pasaba la noche allí bebiendo, cantando y haciéndole compañía. ‘Ubayda tenía una voz hermosa y un buen talento natural, y, al escuchar a al-Zubaydī, su música le entró en el corazón y se quedó prendada de ella. Al-Zubaydī, por su parte, escuchó la voz de ‘Ubayda y reconoció su talento, lo que lo llevó a enseñarle música. Lo hizo con mucha perseverancia hasta que murió el padre de ‘Ubayda y ella se encontró en una situación delicada, aunque, por aquel entonces, ya era una virtuosa en el arte del canto acompañado del *ṭunbūr*. Así que empezó a salir a cantar, contentándose con lo poco que

⁹²² En el original la palabra “verso” aparece en plural (*abyāt*), pero, como se recita un solo verso en la escena, el mantener ese plural parecería una errata.

⁹²³ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 50-51.

⁹²⁴ Poco se conoce de esta cantora. En el *K. al-agānī* aparece sólo en dos ocasiones más como autora de unas melodías. V. *K. al-agānī*, t. VI, p. 18; t. XIX, p. 254.

le daban. Era graciosa, simpática y alegre, y fue cobrando fama hasta que pudo destacar y su suerte mejoró. Despertaba un deseo ardiente en los hombres. Solía soltar el ceñidor de sus zaragüelles⁹²⁵ y era de un trato liviano. Los jóvenes sentían mucha atracción por ella. El primero que se enamoró de ella fue ‘Alī b. al-Faraŷ al-Rujjaŷī –el hermano de ‘Umar–, que era un joven hermoso y pudiente. Yo la veía a ella en casa de ‘Alī b. al-Faraŷ y también coincidíamos en la hípica (*furūsiyya*). Más tarde tuvo una hija con él y, a partir de ese momento, ya la encerró en casa. Pero ella ponía, de vez en cuando, como excusa el *ḥammām*, así como otros motivos, y salía a reunirse con aquellos con quienes compartía su pasión. Y yo fui uno de ellos. (En esa época yo era muy joven y había heredado de mi padre mucho dinero y unas fincas de gran valor.) Más tarde murió la hija que ella tenía con ‘Alī b. al-Faraŷ. Aquella desgracia que les tocó lo perturbó a él de tal manera que llegó a repudiarla. Así que tuvo que marcharse de su casa y se vio obligada a cantar por dos dinares durante el día y otros dos durante la noche, hasta que consiguió el favor de Abū l-Samrā’ y fue a vivir en una de sus casas, tiempo en el cual su madre estaba casada con un *wakīl* de éste. Luego ‘Ubayda se enamoró de un joven de la familia de Ḥamza b. Mālik que se llamaba Šarā’ih. [...] Él cantaba con la *mi‘zafa*⁹²⁶ unas canciones muy agradables. Era tan hermoso que en su belleza no se podía encontrar defecto alguno, salvo que le olía mal el aliento. ‘Ubayda era de un apetito sexual muy fuerte: no rechazaba a nadie ni había nadie que no le gustara, desde los más maduros hasta los más pequeños. Hasta tuvo una relación con un joven –conocido por el nombre de Abū Karb b. Abī l-Jaṭṭāb– que tenía la cara llena de cicatrices y, además, era chato, feo y de una mezcla racial muy acentuada. Y una vez le dijo alguien:

– ¿Qué has visto tú en Abū Karb?

– Yo encuentro placer en todos los tipos de hombres, excepto en los negros, pues éstos me resultan feos. Pero éste está entre los negros y los blancos; y, además, su casa está siempre abierta para mí cuando yo la necesito, y es ora mi verdugo y ora mi protector, según yo lo quiera, replicó ella.

De ‘Ubayda decían también que tenía un joven sirviente (*gulām*) que la pegaba. Se llamaba ‘Alī pero lo apodaban “La Nodriza de ‘Ubayda” (*Zi’r ‘Ubayda*). Cuando ella estaba en su casa y se ponía lasciva, contaba siempre con él. Y sobre ese muchacho dijo: «Él es como el mulo del molinero: sirve para cargar, para moler y para ser montado.»⁹²⁷

Las manifestaciones del comportamiento de las cantoras relacionadas con la sexualidad no constituían un caso aislado, sino que respondían a la atmósfera de unos

⁹²⁵ En el original: *ḥallat tikkata-hā*. Parece que este comentario se refiere figuradamente a la libertad sexual que se atribuye a ‘Ubayda. Sobre el complemento de indumentaria denominado “*tikka*” (ceñidor con el que se sujetaban los zaragüelles), v. Elisa Mesa Fernández. *El lenguaje ...*, pp. 138, 210. Para la traducción del término he seguido lo referido en esta obra.

⁹²⁶ V. información sobre este instrumento en pp. 211-212.

⁹²⁷ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 146-147. Richardson menciona en su artículo sobre las *qiyān* una pequeña parte de los hechos que aparecen en este *jabar*, remitiendo a un estudio de Rosenthal sobre el erudito persa Aḥmad b. al-Ṭayyib al-Sarajsī. En dicho artículo el nombre de la cantora figura como Šabāḥ (que era el nombre de su padre), lo que se debe a un lapsus de la autora, pues en el *jabar* recogido por al-Sarajsī los nombres aparecen como en el *K. al-agānī*. Cf. Franz Rosenthal. *Aḥmad b. aṭ-Ṭayyib as-Sarajsī*. New Haven (Connecticut): American Oriental Society, 1943, p. 95.

ambientes proclives al libertinaje sexual y verbal. Ese tipo de comportamientos eran descritos por el término “*muḡūn*”, que, según Pellat, era un concepto asociado a la frivolidad y la burla (*hazl*), situado en las antípodas de la seriedad (*yidd*). Más allá de ese posicionamiento general, Pellat añade los siguientes matices:

“Su campo semántico se extiende ampliamente hasta el punto de que pueda designar al más descarado libertinaje, el cual incluiría la vulgaridad, la zafiedad, la impudicia, el desenfreno, la obscenidad y todo lo que pueda provocar unas risas groseras, como podía ser, por ejemplo, el humor escatológico”.⁹²⁸

El investigador Bouhdiba, en cambio, deja en un segundo plano la influencia del *muḡūn* en el comportamiento cotidiano de los individuos y considera que éste era más bien “el arte de evocar las cosas más impúdicas” y que “en principio, no debería traspasar los límites de la palabra”. El autor enfoca su análisis sobre el plano verbal y literario, y desvincula, hasta cierto punto, la actitud del *muḡūn* de la vida real de los individuos.⁹²⁹

Esa visión se basa en el hecho de que el *muḡūn* no sólo caracterizó al comportamiento de la gente en la vida real sino que también encontró cabida en la literatura, que fue vehículo de muchas anécdotas de este estilo exageradamente jocoso o libertino. En cuanto a la poesía, habría que mencionar el género afín de las denominadas *muḡūniyyāt* –composiciones poéticas en las cuales se reflejaban las maneras disolutas del mundo del *muḡūn*–, cuyo máximo exponente fue el poeta Abū Nuwās.

En opinión de quien suscribe, el *muḡūn* que se hacía palpable en el comportamiento de los individuos y el que marcaba la literatura como una tendencia extravagante eran dos vasos comunicantes, al igual que siempre lo son la vida real y la literatura: lo ocurrido en los ambientes libertinos nutría esa literatura, a la vez que esta última amenizaba la vida social de los individuos implicados en esos ambientes.⁹³⁰

Esas expresiones hiperbólicas florecían en los *maḡālis* entre personajes de alto rango, músicos, poetas, cantoras y esclavos de servicio, mujeres y hombres. En la época omeya el anfitrión por excelencia de los *maḡālis* más excéntricos fue el califa al-Walīd

⁹²⁸ Cf. Ch. Pellat. “Mudjūn”. En *EP*, t. VII, p. 304.

⁹²⁹ Abdelwahab Bouhdiba. *Op. cit.*, 157.

⁹³⁰ Pellat comenta ampliamente este último punto en su artículo sobre el *muḡūn*. V. nota 928.

b. Yazīd. En el *jabar* que sigue queda manifiesta la atmósfera de *muḡūn* (libertinaje) que regía sus reuniones sociales, en las cuales constaba siempre la presencia de las cantoras:

“Durante su mandato, al-Walīd b. Yazīd se dedicaba a la música, la bebida y la caza. Solía invitar a los cantantes de Medina y de otros lugares, y en una ocasión le escribió a Aš‘ab para que fuera a verlo. Cuando éste llegó, lo vistió con unos zaragüelles hechos de cuero de mono que llevaban una cola y le dijo:

– Baila y cántame un poema que me deje maravillado. Si lo consigues, tendrás mil dírham.

Y así se hizo: le cantó y lo dejó maravillado, de manera que le dio los mil dírham.

En otra ocasión, Aš‘ab fue a ver a al-Walīd y lo encontró con el pene descubierto y en erección, sobre lo cual relata el mismo Aš‘ab⁹³¹:

Y aquello me pareció un oboe de ébano barnizado (*mizmār ābinūs madhūn*). Y entonces me dijo al-Walīd:

– ¿Has visto alguna vez otro igual?

– No, mi señor, le contesté.

– Prostérnate ante él, me ordenó.

Y yo me prosterné tres veces seguidas, lo que le hizo preguntar:

– ¿Y por qué tres veces?

– Una por vuestro pene y las otras dos por vuestros testículos.

Él se puso a reír y ordenó que me dieran un premio. Mientras ocurría todo ello, uno de sus *ḡulasā’* estaba hablando, sin hacerle caso a la cantora (*muganniya*) que les estaba entreteniendo con su canto. Eso molestó y disgustó al califa, por lo que se dirigió a ese hombre diciéndole:

– ¡Levántate y ven a fornicarlo!

El hombre ejecutó esa orden delante de todos los presentes⁹³² y bajo las risas de al-Walīd.”⁹³³

En la época abasí, ese papel del anfitrión más destacado de los *maḡālis* recayó en el legendario califa Hārūn al-Rašīd. Las noticias sobre su vida social revelan su gusto por el humor sexual y por esa atmósfera impregnada de *muḡūn*, aunque su comportamiento parece que nunca llegó a caracterizarse por una desmesura tan acentuada como la que afectaba a su antepasado al-Walīd. En los *ajbār* sobre la vida

⁹³¹ De nuevo, nos encontramos ante un caso de cambio de narrador. Aquí la narración es asumida por la voz de uno de los protagonistas de la anécdota y se convierte en narración en primera persona.

⁹³² En el original las referencias a la fornicación son absolutamente literales, pues la orden del califa aparece como “*Qum fa-nik-hu!*”, mientras que la reacción del hombre se describe como “*fa-qāma fa-nāka-hu wa-l-nās ḡudūr*” (se levantó y lo fornicó delante de la gente). El carácter jocoso de la escena hace pensar que podría tratarse de una simulación cómica.

⁹³³ *K. al-agānī*, t. VII, p. 38. V. traducción francesa de este *jabar* en: Jacques Berque. *Musiques ...*, pp. 123-124.

íntima y social de Hārūn al-Rašīd encontramos también vestigios importantes sobre las *yāwārī* y los ambientes en los cuales se desenvolvía su sexualidad. Uno de ellos atañe a una visita nocturna que el músico al-Faḍl b. al-Rabīʿ rindió a Hārūn al-Rašīd, mientras él se entretenía con la música de unas cantoras en compañía de Ishāq al-Mawšilī. Durante dicha visita tuvo lugar la siguiente conversación, de contenido lascivo y sorprendente:

“Cuando se presentó al-Faḍl b. al-Rabīʿ, al-Rašīd le dijo:

– ¿Qué es de tu vida en estos tiempos?

– Está todo bien, príncipe de los creyentes; aunque me acaba de ocurrir una cosa que no podría ocultaros.

– ¿Qué es lo que te ha ocurrido?, le preguntó al-Rašīd.

– Pues, resulta que me he reunido con tres de mis *yāwārī*: una mecana, una medinesa y una iraquí. En cierto momento la medinesa empezó a tocarme el miembro y, cuando ya estaba excitado, la mecana dio un salto y se sentó encima de él. Y entonces la medinesa le dijo:

«¿A qué viene esa invasión? ¿Acaso no sabías que el Profeta⁹³⁴ –¡Dios le bendiga y salve!– dijo “Quien da vida a tierra muerta, ésta le pertenece”?»⁹³⁵

Y entonces la otra le contestó:

«¿Y tú no sabías que el Profeta –¡Dios le bendiga y salve!– dijo “La presa pertenece a quien la ha capturado, no a quien la ha provocado”?»⁹³⁶

Y entonces la iraquí empujó a las otras dos y, dando un salto, se sentó encima de mi miembro y dijo:

«Esto es mío. Hasta que os reconciliéis vosotras, yo lo tendré en mi mano.»

Al-Rašīd se echó a reír y le pidió a al-Faḍl b. al-Rabīʿ que le presentara a esas tres *yāwārī*. Éste lo hizo así y ellas llegaron a ser unas de las esclavas favoritas del califa.⁹³⁷

Una vez contempladas las narraciones más explícitas respecto a la sexualidad de las cantoras, a modo de conclusión, se podría decir que éstas vivieron en un contexto en el cual prosperó el erotismo, desde sus manifestaciones más sutiles hasta sus expresiones más hiperbólicas. Dentro de ese contexto, las cantoras disponían, con mucha frecuencia,

⁹³⁴ En la traducción de los dos hadices que aparecen en este *jabar* se ha suprimido la cadena de transmisores que precede al nombre del Profeta.

⁹³⁵ En el original: *Man aḥyā arḍ^{an} mayyitar^{an} fa-hiya la-hu*. Este hadiz está recogido en el *Ṣaḥīḥ* de Al-Bujārī, en el libro dedicado a la agricultura (*Kitāb al-ḥarṭ wa-l-muzāraʿa*). Cf. *The Translation of the Meanings of Ṣaḥīḥ al-Bukhārī: Arabic-English*. Trad., Muhammad Muhsin Khan. 9 ts. Riad: Darussalam, 1997, t. III, p. 303, hadiz 2335.

⁹³⁶ En el original: *Al-ṣayd li-man ṣāda-hu lā li-man aṭāra-hu*. En este caso, ha sido imposible averiguar en qué recopilación de hadices está recogido este dicho. Por motivos anecdóticos, decir que este segundo hadiz aparece también en *Al-ʿiqd al-farīd*, en un *jabar* de argumento parecido. Cf. Ibn ʿAbd Rabbihi. *Al-ʿiqd ...*, t. VI, p. 402.

⁹³⁷ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 237.

de un margen de libertad que les permitía disfrutar de su sexualidad como ellas querían. No obstante, habría que señalar que no todas tenían la oportunidad de hacer uso de esa “libertad ilícita”, puesto que, en algunas ocasiones, esa actitud podía provocar consecuencias severas para su vida, incluso castigos físicos de suma gravedad.

6.2.2. *Indicios de prostitución*

En la época preislámica, la prostitución era ejercida por mujeres libres y esclavas. Las primeras pertenecían a colectivos desfavorecidos como podían ser las viudas y las mujeres divorciadas –o solteras de avanzada edad–, que, careciendo de la protección masculina tradicional, se veían obligadas a ganarse la vida de esa manera. Las prostitutas profesionales colgaban en las puertas de sus casas unas enseñas que permitían a sus clientes identificar su condición. A la categoría de las esclavas pertenecían la mayoría de las *qiyān* preislámicas de baja condición, que, como ya ha sido señalado en otras ocasiones, ejercían al mismo tiempo la prostitución y el arte de cantar en las tabernas.⁹³⁸

Con la aparición del islam se produjo un cambio legal importante en la vida de las esclavas, puesto que se prohibió que fueran prostituidas por sus amos. Si bien seguía siendo lícito que éstos mantuvieran relaciones sexuales con ellas, la costumbre de prostituir las, tan extendida en los tiempos preislámicos, ya quedó penalizada por las nuevas leyes religiosas.⁹³⁹

Los preceptos de la nueva religión afectaban no sólo a las esclavas sino al tema de la prostitución en general, puesto que, como ya ha sido mencionado con anterioridad, declaraban como ilícita cualquier relación sexual fuera del matrimonio o el concubinato. Sin embargo, a pesar de las prohibiciones de la ley, la prostitución nunca llegó a extinguirse. Bouhbida apunta al hecho de que en al-Andalus las prostitutas se llamaban “*jarāyiyāt*”, pues, por ejercer dicha profesión, pagaban un impuesto denominado “*jarāy*”. Asimismo, el autor indica que en el siglo X la prostitución estaba también

⁹³⁸ V. “*Bighā*” (Ed.). En *EP*, t. XII (Suplemento), p. 133; Ch. Pellat. “*Ḳayna*”, p. 821.

⁹³⁹ En *El Corán*, dichas disposiciones aparecen en las aleyas 23:5-6, 24:33, 33:50-52 y 70:29-30, las cuales han sido localizadas a través de R. Brunschvig. “*‘Abd*”, p. 25. El contenido de todas ellas es muy parecido, salvo el de la 24:33, que llama la atención por su carácter tolerante hacia el proxenetismo: “... Si vuestras esclavas prefieren vivir castamente, no les obliguéis a prostituirse para procuraros los bienes de la vida de acá. Si alguien les obliga, luego de haber sido obligadas, Dios se mostrará indulgente, misericordioso.” Cf. *El Corán*, aleya 24:33, p. 377.

gravada con impuestos en Alepo, durante la época de Sayf al-Dawla, y en Egipto, durante la época fatimí.⁹⁴⁰

Otra aportación interesante es la de Aly Mazahéry, que, en términos generales, sostiene que en el Medioevo árabe había una prostitución ejercida en casas refinadas, la cual estaba dirigida a la alta sociedad, y otra en los ambientes populares, en lugares donde había tabernas contiguas a habitaciones donde vivían y trabajaban las prostitutas.⁹⁴¹ Allí, es de imaginar que habría mujeres que cantaban y tocaban música, pero esta es una hipótesis que no confirman las fuentes consultadas para el presente estudio.

Los espectáculos artísticos siempre han servido, en distintas épocas y diversos contextos geográficos y sociales, para encubrir la prostitución.⁹⁴² Respecto al mundo de las esclavas cantoras, hay que decir que en las fuentes relevantes de la época islámica no hay referencias explícitas a un tipo de prostitución institucionalizada. Sin embargo, hay ciertas noticias que indican que las cantoras nunca dejaron de ser prostituidas. Las hipótesis sobre la prostitución atañen, sobre todo, a las casas de los *muqayyinūn* (los comerciantes de *qiyān*)⁹⁴³, que constituían verdaderos antros de diversión a los que acudían los hombres para beber, escuchar música y, con toda probabilidad, también para buscar placer sexual.⁹⁴⁴

⁹⁴⁰ Cf. Abdelwahab Bouhdiba. *Op. cit.*, p. 231. En la misma obra, en las páginas que siguen a la citada, se amplía esta información con referencias a épocas posteriores. Asimismo, una visión diacrónica sobre la prostitución en el mundo árabe-islámico se puede consultar en: Waleed Saleh Alkhalifa. *Op. cit.*, pp. 99-110. Sobre los testimonios de los grandes escritores de libros de viajes (*rihlāt*) de los siglos XII, XIII y XIV tocantes a las prácticas sexuales ilícitas que existían en Oriente en dicha época, v. Laila M. Jreis Navarro. “Brujas, prostitutas, esclavas o peregrinas: Estereotipos femeninos en los relatos de viajeros musulmanes del Medioevo”. *MEAH*, 63 (2014), pp. 126-127. Sobre la prostitución en al-Andalus, v. también: Camilo Álvarez de Morales. “La sociedad de al-Andalus y la sexualidad”. *Actas del Congreso Conocer al-Andalus*. Eds., María Mercedes Delgado Pérez *et al.* Sevilla: Alfár, 2010, pp. 63-64; Pedro Chalmeta Gendrán. “El *Kitāb ...*”, pp. 372-374.

⁹⁴¹ Cf. Aly Mazahéri. *La vie quotidienne des musulmans au Moyen Âge: Xe au XIII siècle*. París: Hachete, 1951, pp. 64-65.

⁹⁴² Sobre la doble identidad de artista y prostituta en otras épocas del mundo islámico, véanse las siguientes obras: Christian Poché. “La femme et la musique: Le partage des tâches”. *Les cahiers de l’orient*, 13 (1989), pp. 17-19 (cap. “Musique, femme et prostitution”); Rudi Mathee. “Prostitutes, Courtesans, and Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran”. *Iran and Beyond: Essays in Middle Eastern History in Honor of Nikki R. Keddie*. Eds., Rudi Mathee y Beth Baron. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2000, pp. 121-150.

⁹⁴³ Sobre las casas de los *muqayyinūn*, v. también lo referido en las pp. 123-124, 131-132.

⁹⁴⁴ Esta misma tesis comparte Caswell. Cf. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 25-31. El hecho de que las cantoras recibieran, en ocasiones, el mismo trato que las prostitutas, es también comentado brevemente por: Kristina Richardson. “Singing Slave Girls ...”, p. 109; Elisa Mesa Fernández. “La indumentaria ...”, p. 365.

Una noticia significativa sobre la existencia de una prostitución enmascarada entre las esclavas cantoras encontramos en *El libro del brocado*, en un fragmento en el cual se comenta que éstas tenían amantes de los que recibían dinero y regalos, lo cual compartían con sus dueños. Según esta misma noticia, sus dueños, a su vez, al recibir tales dones, deseaban la amistad de los enamorados y, en su afán de quedarse con su dinero, dejaban a sus esclavas a solas con ellos durante “muchos días y noches consecutivas”.⁹⁴⁵

Es también interesante el hecho de que, a veces, lo que nos hace deducir la existencia de un fenómeno es el intento de los transmisores de las noticias de negarlo. En la *Risālat al-Qiyān* de al-Ŷāhiz, por ejemplo, se habla de quienes ven una tentación sexual implícita en el hecho de visitar a las esclavas cantoras y que creen que “la mayoría de aquellos que frecuentan las casas de las *qiyān*, lo hacen precisamente por ello y no para escucharlas o comprarlas”. Los remitentes de la epístola niegan esa posibilidad esgrimiendo el argumento de que las esclavas cantoras vivían en tal resguardo y reclusión que esto resultaba imposible, a no ser que alguien llegara a comprarlas, lo que convertía lo ilícito en lícito.⁹⁴⁶

En el *K. al-agānī*, aparte de las narraciones tocantes a las casas de los *muqayyinūn* y a la vida amorosa de las cantoras, se recoge un *jabar* que nos brinda un detalle léxico muy interesante en referencia al tema de la prostitución. En éste se relata que un comerciante de Kufa estuvo por un tiempo relacionándose con el poeta Muṭī‘ b. Iyās y sus amigos, compartiendo con ellos su vida libertina. Ese hombre pasó un día por la casa de Muṭī‘ b. Iyās y éste le ofreció comida a cambio de que blasfemara a los ángeles, a lo que él se opuso y se fue. A continuación se encontró con el poeta Ḥammād ‘Aṡrad⁹⁴⁷, que, al enterarse de lo ocurrido, le ofreció también comida a cambio de que blasfemara a los profetas, lo que el hombre tampoco hizo. Más tarde, el comerciante tuvo un tercer encuentro con otro amigo de ese famoso grupo de libertinos, el poeta Yaḥyà b. Ziyād al-Ḥārīṭī, quien, para darle comida, le pidió que rezara una larga oración, a lo que él contestó:

⁹⁴⁵ Al-Waššā‘. *El libro ...*, p. 158; Al-Waššā‘. *Kitāb ...*, pp. 165-166.

⁹⁴⁶ Al-Ŷāhiz. *Rasā’il ...*, t. I, pp. 126-127; Al-Ŷāhiz. *The Epistle ...*, pp. 26-27; Charles Pellat. “Les esclaves-chanteuses ...”, pp. 137-138.

⁹⁴⁷ Poeta satírico de Basora. Vivió entre las épocas omeya y abasí. Fue contrincante artístico del poeta ciego Baššār b. Burd. V. más en: Ch. Pellat. “Ḥammād Adjrad”. En *EP*, t. III, pp. 135-136.

“¡Esto es aun peor! Yo estoy muerto de cansancio, y tú, sin piedad, me pides una larga oración, cuando el precio de ésta no puede ser comer cosas ilícitas, beber vino, relacionarse con los libertinos y escuchar a las cantoras prostitutas (*muganniyāt qihāb*).”⁹⁴⁸

El término “*qaḥba*” (singular de “*qihāb*”) constituye un vulgarismo que significa “prostituta”. Como proviene de la raíz “*qaḥaba*”, que significa “toser”, existe la teoría de que las prostitutas tosían para confirmar su identidad o disponibilidad ante sus clientes.⁹⁴⁹

En cuanto a la cita del *K. al-agānī*, se podrían formular las siguientes conjeturas:

1. Puede que represente un comentario peyorativo sin que la palabra tenga necesariamente un valor absolutamente literal. Esta posibilidad resulta plausible, puesto que, no en pocas ocasiones, los hombres utilizaban la palabra “ramera” o “prostituta” para insultar a las esclavas. Sin embargo, hay que decir que en la inmensa mayoría de los casos, en el *K. al-agānī* ese insulto directo era expresado a través de la palabra “*zāniya*”. 2. El hecho de que el vocablo que más se utiliza en términos figurativos en las fuentes sea “*zāniya*”, hace pensar que aquí el uso insólito de otro término podría deberse a la intención de conferir un sentido literal a la palabra “prostituta”, hecho que confirmaría la existencia de cantoras prostitutas en plena época califal.

Sea como fuere, aunque las cantoras no fueran prostituidas de manera literal, el hecho de que la mayoría de ellas se vendían y compraban como objetos, con el beneplácito de la ley, poco difería de lo que es en su esencia el acto de prostituir, es decir, de vender a una persona como instrumento de placer.⁹⁵⁰

⁹⁴⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 221-222.

⁹⁴⁹ V. “*Bighā*” (Ed.). En *EP*, t. XII (Suplemento), p. 133; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VII, p. 2488, raíz “*qḥb*”.

⁹⁵⁰ La misma idea definiendo ampliamente en: Tsampika-Mika Paraskeva. “*Hetairas ...*”, p. 83.

CAPÍTULO 7

EL LÉXICO DEL *KITĀB AL-AGĀNĪ* REFERENTE A LAS CANTORAS

Entre los estudiosos de la música árabe o del tema de las *qiyān*, los que más atención han prestado a los términos que designan a las esclavas cantoras, desde su valiosa perspectiva de conocedores de las fuentes, son: Henry George Farmer, Nāṣir al-Dīn al-Asad y Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. Debido al gran espacio de tiempo que separa la realización de las respectivas obras de estos autores⁹⁵¹, al-Asad pudo basar parte de su estudio en la información de Farmer, mientras que al-Ṭabbūbī se apoyó en la información de ambos, ampliándola significativamente a través de su propia inmersión en las fuentes.⁹⁵²

Los términos que se mencionan en las obras en cuestión son: “*qayna*”, “*musmi‘a*”, “*ṣannāyā*”, “*karīna*”, “*dāyīna*”, “*mudīna*”, “*ṣadūḥ*” y “*ṣādiḥa*”.⁹⁵³ Entre ellos, sólo los tres primeros aparecen en el *K. al-agānī* y serán analizados exhaustivamente a lo largo de este apartado. En cuanto a los demás, hay que decir que son términos que se utilizaron sobre todo en la *yāhiliyya* designando a las cantoras de la época, seguramente esclavas en su mayoría.

El término “*karīna*” viene a designar a la cantora y tañedora de laúd o *ṣanāy*, y proviene, posiblemente, del término “*kirān*”, que en esa época significaba laúd.⁹⁵⁴ Los términos “*dāyīna*” y “*mudīna*”, ambos de la misma raíz, designaban también a las cantoras y su etimología presenta un interés particular: “*Daḡana*”, el verbo del cual provienen, significa “estar sombrío o nublado el día”, por lo que la función de esas cantoras denominadas así podría ser cantar para provocar la lluvia.⁹⁵⁵ Por último, los términos “*ṣadūḥ*” y “*ṣādiḥa*”, que también significaban “cantora”⁹⁵⁶, llaman igualmente la atención por su curiosa etimología. El verbo del cual provienen, “*ṣadaḥa*”, significa fundamentalmente “gritar”, lo que dio lugar a dos acepciones más: “cantar” y “tocar música”.⁹⁵⁷

⁹⁵¹ V. Henry George Farmer. *A History ...*, pp. 6-14; Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān ...*, pp. 15-29; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān ...*, pp. 19-26.

⁹⁵² Por lo que respecta a las cuestiones terminológicas, lo mismo hace Pellat en su artículo sobre las *qiyān* en la *EI*. Cf. Ch. Pellat. “*Ḳayna*”, p. 820.

⁹⁵³ Al-Asad y al-Ṭabbūbī analizan estos términos en las páginas citadas, mientras que en el resto de su obra suelen utilizar el término “*qayna*” y “*ama muganniya*”.

⁹⁵⁴ V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op. cit.*, pp. 25-26; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Op. cit.*, p. 26.

⁹⁵⁵ V. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 11; Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op. cit.*, pp. 27-28; Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 339, raíz “*دجن*”.

⁹⁵⁶ V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁵⁷ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 618, raíz “*صدح*”; A. de Biberstein Kazimirski. *Dictionnaire ...*, t. I, p. 1318. La palabra “*ṣadūḥ*” sólo aparece una vez en el *K. al-agānī* pero utilizada como un adjetivo que acompaña,

En el resto de la bibliografía encontramos los mismos términos, más los dos sinónimos más utilizados de la noción de “*qayna*”: “*ḡāriya muganniya*” y “*ama muganniya*”. En cuanto al *K. al-agānī* hay que decir que, por su extensión y su temática, constituye probablemente la fuente de mayor importancia para el estudio de los términos relacionados con las cantoras. El análisis de éstos, por lo tanto, merece especial atención dentro del presente estudio.

En este punto, convendría señalar que el término “*gulāmiyya*” (en plural: *gulāmiyyāt*) –el cual designaba a la esclava de aspecto andrógino, posiblemente cantora en algunos casos– no aparece en el *K. al-agānī*. El término, como es obvio, procede de la voz “*gulām*”, que solía designar al joven esclavo o sirviente. Una *gulāmiyya*, por lo tanto, era una esclava joven que se vestía y peinaba como los *gilmān*, hecho que constituía una moda en las cortes califales.

Según al-Mas‘ūdī, dicha moda fue establecida por Zubayda, esposa del califa Hārūn al-Rašīd y madre del califa al-Amīn, que, conociendo la debilidad de su hijo por sus esclavos jóvenes (*al-jadam*⁹⁵⁸), quiso ofrecerle un placer estético del siguiente modo: escogió a unas *ḡawārī* destacadas por su belleza y elegancia, las vistió y peinó al estilo de los jóvenes de la corte y se las presentó. Aquella moda cundió entre la gente –tanto de clase alta como de clase baja (*al-jāšša wa-l-‘amma*)– y fue ésta la que llegó a llamar “*gulāmiyyāt*” a ese tipo de *ḡawārī*.⁹⁵⁹

Volviendo al *K. al-agānī*, hay que decir que en él los términos más utilizados son “*ḡāriya*”, “*muganniya*” (o bien “*ḡāriya muganniya*”) y “*qayna*”. Sin embargo, aparte de ellos, a lo largo de la obra nos encontramos con numerosos vocablos de suma importancia para la figura de las cantoras, que nunca han sido analizados conjuntamente

en un verso, a la palabra “*dahr*” (vida, destino, época, etc.), no como sustantivo referente a las cantoras. Cf. *K. al-agānī*, t. IV, p. 82.

⁹⁵⁸ Aquí no se utiliza la palabra “*gilmān*”, que es la que suele designar a los esclavos jóvenes, sino el término colectivo “*jadam*”, que significa “servidumbre” en general. Sin embargo, el contexto revela que el término aquí hace referencia a sus esclavos jóvenes. En su conocida recopilación y traducción de textos de al-Mas‘ūdī, Lunde y Stone traducen “eunuchs” al inglés, interpretación que parece un tanto arbitraria, pues no todos los esclavos jóvenes de esas cortes eran eunucos. Cf. Al-Mas‘ūdī. *The Meadows* ..., pp. 390-391.

⁹⁵⁹ Cf. Al-Mas‘ūdī. *Murūḡ* ..., t. V, cap. 3451, p. 213; V. más sobre el fenómeno de las *gulāmiyyāt* en: Sulaymān Ḥuraytānī. *Al-ḡawārī* ..., pp. 98-101; Ḥabīb Zayyāt. “Al-mar’a al-gulāmiyya fī l-islām”. *Al-Machriq*, 50 (1956), pp. 153-192; Sahar Amer. “Medieval Arab Lesbians and Lesbian-Like Women”. *Journal of the History of Sexuality*, 18 (2009: fasc. 2), pp. 215-236; Fatima Memissi. *El harén en* ..., pp. 162-164. Sobre las *gulāmiyyāt* en al-Andalus, v. Henri Pérès. *Esplendor* ..., pp. 236, 401-402; Manuela Marín. *Mujeres* ..., p. 679.

en la bibliografía actual. Éstos se dividen en dos categorías: en aquellos que remiten a la condición social de las cantoras y en aquellos que están relacionados con la música, división sobre la cual se ha basado la clasificación y el análisis de la totalidad de los términos que aparece a continuación.

7.1. Términos relacionados con la condición social de las cantoras

Como la mayoría de las cantoras que aparecen en el *K. al-agānī* fueron esclavas, los términos que remiten a su condición social suelen estar relacionados con la esclavitud. Brunschvig, en su artículo sobre la esclavitud en la *EI*, destaca los vocablos “*ama*” y “*mamlūka*” como términos para designar a las mujeres esclavas. Sus equivalentes masculinos serían “*abd*” y “*mamlūk*”, respectivamente, a pesar de la falta de parentesco etimológico del primero con la palabra “*ama*”. Asimismo, menciona como importantes los términos “*fatā*”⁹⁶⁰ (فتاة), “*waṣīfa*”, “*yāriya*” y “*jādima*”⁹⁶¹, cuyos equivalentes masculinos serían “*fatā*”, “*waṣīf*”, “*gulām*” y “*jādim*”, respectivamente.⁹⁶²

En el *K. al-agānī* aparece otro vocablo que no está recogido en el artículo de Brunschvig. Se trata del término “*ṣabiyya*”, que significa “muchacha” y se utiliza para designar a las esclavas jóvenes. También es interesante comprobar que el término “*ayūz*”, el cual literalmente significa “mujer mayor” o “anciana”, en la obra designa, con mucha frecuencia, a las esclavas mayores en general y, en ocasiones, a las esclavas cantoras veteranas, razón por la cual ambos términos se incluirán en la presente clasificación. Asimismo, lo propio se hará con los términos “*mawlā*” (مولاة) y “*muwallada*”, que presentan también un interés especial a la hora de reconstruir la dimensión social de las cantoras.

⁹⁶⁰ Debido a la presencia de la “*tā’ marbūṭa*” a continuación de la “*alif*”, al final de los términos “*fatā*” y “*mawlā*”, se ha creado oportuno citar las palabras en árabe, para evitar que su ortografía se interprete como “فتا” y “مولا”, respectivamente.

⁹⁶¹ En el *K. al-agānī* los términos “*jādima*” y “*fatā*” no aparecen en ninguno de los *ajbār* relacionados con las cantoras, mientras que en el resto de la obra apenas se utilizan. En cuanto al término “*abda*”, femenino de “*abd*”, hay que decir que sólo aparece como nombre propio en la obra, nunca para designar a las esclavas.

⁹⁶² Cf. R. Brunschvig. “*Abd*”, p. 24.

Ama (en plural: *imā'*)

Este término significa “esclava”⁹⁶³ y en el *K. al-agānī* se utiliza para designar a las esclavas en general, sean esclavas de servicio o esclavas de una clase más elevada. En cuanto a las esclavas cantoras, hay que señalar que en las noticias relacionadas con ellas el término se utiliza sólo en contadas ocasiones.

Semánticamente el término es equivalente a su sinónimo “*yāriya*”, aunque este último es de un uso más extendido dentro de la obra. Ambos se utilizan como sinónimos absolutos, incluso dentro del mismo *jabar*, como, por ejemplo, en la anécdota sobre el cantante Ibn Ŷāmi‘ en la cual él mismo relata que en una ocasión aprendió una canción de una esclava que iba cargada con un odre camino de la fuente. En su narración, la primera vez que se refiere a la joven utiliza el término “*ama sawdā'*” (esclava negra), mientras que en el resto del *jabar* la menciona como “*yāriya*”.⁹⁶⁴

Lo mismo ocurre con una historia en la cual Ibrāhīm al-Mawṣilī le pregunta a Hārūn al-Rašīd si quiere que le cante él o que le canten sus propias *imā'*, a lo que el califa responde que prefiere a las *yāwārī*, utilizando este último término como sinónimo absoluto del primero.⁹⁶⁵

El término se utiliza en distintos contextos históricos, desde la época preislámica hasta la época abasí. En tres *ajbār* provenientes de la *yāhiliyya*, las esclavas cantoras reciben esta caracterización. El primero concierne a dos de las cuatro famosas cantoras llamadas “*Ŷarādatān*”:

“Tenía Ibn Ŷud‘ān⁹⁶⁶ dos esclavas (*amatān*) que se llamaban *Ŷarādatān* [Las dos Saltamontes] y cantaron en la *yāhiliyya*. Se las solía llamar *Ŷarādatā* ‘Ād. Luego ‘Abd

⁹⁶³ Al-Bustānī e Ibn Manzūr explican el término como “*mamlūka*” (literalmente, la que es propiedad de alguien), que es otro sinónimo de “esclava”, por oposición a “mujer libre” (*jilāf al-hurra*). En cuanto al plural del término, en el *K. al-agānī* aparece sólo la palabra “*imā'*”, mientras que en los diccionarios árabes se mencionan más versiones del plural: “*amawāt*”, “*imwān*”, “*umwān*” y “*āmī'*”. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Muḥīṭ al-muḥīṭ: Qāmūs muṭawwal li-l-luga al-‘arabiyya*. 1 vol. Beirut: Maktabat Lubnān, 1987, p. 18, raíz “*امو*”; Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. I, p. 197.

⁹⁶⁴ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 234-235.

⁹⁶⁵ La misma historia aparece en dos *ajbār* de contenido idéntico en: *K. al-agānī*, t. V, pp. 142-143; t. X, pp. 139-141.

⁹⁶⁶ Miembro destacado de los Qurayš, del clan de Taym b. Murra. Fue dueño de una de las grandes fortunas de Meca y era conocido por su generosidad. Vivió en los últimos años de la *yāhiliyya*. Cf. Ch. Pellat. “‘Abd Allāh b. Djud‘ān”. En *EP*, t. I, pp. 44-45.

Allāh b. ʿUd‘ān se las regaló a Umayya b. Abī l-Ṣalt al-Ṭaqafī⁹⁶⁷ por escribirle un panegírico.”⁹⁶⁸

En el segundo *jabar* se habla de una esclava cantora llamada Hurayra, que en la obra aparece junto a su hermana Julayda. La noticia da más importancia a la primera por el amor que sintió por ella el poeta al-A‘šā y es ella que se menciona como “*ama*”. Aquí, el otro término de relevancia que se utiliza, complementando el concepto de “*ama*”, es “*qayna*”:

“Era Hurayra, aquella de quien se enamoró al-A‘šā [Maymūn b. Qays], una esclava negra (*ama sawdā*) que pertenecía a Ḥassān b. ‘Amr b. Martād. [...] Hurayra y Julayda eran dos hermanas que eran *qiyān* (*ujtān qaynatān*) y pertenecían a Bīšr b. ‘Amr b. Martād⁹⁶⁹ y le cantaban el *našb*.”⁹⁷⁰

La misma combinación de términos consta en el tercer *jabar* en cuestión, que habla de una esclava cantora de al-Nu‘mān III b. al-Munḍir, el último rey de Ḥīra:

“Cuando [al-Nābiga⁹⁷¹] entró con ellos dos [al-Fazāriyyān⁹⁷²] en casa de al-Nu‘mān, éste les enviaba a los dos perfumes y regalos con una de las *qiyān* que había entre sus esclavas (*ma‘ qayna min imā‘i-hi*). Ellos, cuando los repartía, le pedían que empezase por al-Nābiga, lo cual ella reveló a al-Nu‘mān y así se enteró éste de su presencia.”⁹⁷³

En la época de los califas ortodoxos tenemos constancia de la existencia de unas esclavas cimbalistas (*imā‘ ṣannāyāt*)⁹⁷⁴, mientras que de la época omeya disponemos de

⁹⁶⁷ Poeta preislámico, relacionado por parentesco, a través de su madre, con la aristocracia mecana. Es conocido por sus panegíricos, algunos de ellos dedicados a ‘Abd Allāh b. ʿUd‘ān. Cf. J. E. Montgomery. “Umayya b. Abī l-Ṣalt”. En *EP*, t. X, p. 839.

⁹⁶⁸ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 235. Estas ʿYarādatān no tienen que confundirse con las ʿYarādatān de Mu‘āwiya b. Bakr al-‘Imlaqī. V. p. 66.

⁹⁶⁹ V. nota 740.

⁹⁷⁰ *K. al-agānī*, t. IX, p. 84. El *našb* es uno de los cantos primitivos de la *yāhiliyya*. Se cantaba en distintas circunstancias de la vida social de la época. V. Henry G. Farmer. “*Ghinā*”. En *EP*, t. II, p. 1073; Muḥammad Sayyid Jaṭṭāb ‘Umar. *Al-ṭarab al-‘arabī ...*, pp. 9-10.

⁹⁷¹ Famoso poeta de la *yāhiliyya*. Fue panegirista y compañero del rey al-Nu‘mān III de Ḥīra por un tiempo. Luego la relación de los dos hombres se deterioró y el rey quiso ejecutarlo pero él consiguió huir con la ayuda de un chambelán de la corte. Cf. A. Arazī. “Al-Nābiga al-Dḥubyanī”. En *EP*, t. VII, pp. 840-842.

⁹⁷² No se ha podido encontrar más información sobre estos dos personajes. Sólo se puede suponer que fueron dos individuos de la tribu árabe de los Fazāra. V. más en: W. Montgomery Watt. “Fazāra”. En *EP*, t. II, p. 873.

⁹⁷³ *K. al-agānī*, t. XI, p. 20.

⁹⁷⁴ V. *jabar* correspondiente bajo el epígrafe dedicado al término “*ṣannāyā*”, en p. 364.

dos *ajbār* relevantes, ambos protagonizados por el califa Yazīd b. ‘Abd al-Malik. En el primero su hermano Maslama lo reprende por descuidar sus deberes religiosos diciéndole: “El viernes no te presentaste en la mezquita. Te quedaste en tu casa con esas esclavas (*imā*)”. El contexto indica que el comentario se refería a Ḥabāba, a Sallāmat al-Qass y a las esclavas cantoras de su entorno más íntimo.⁹⁷⁵

El segundo *jabar* es protagonizado por los mismos personajes y trata del momento de la muerte de Ḥabāba. Cuando ella murió, Yazīd b. ‘Abd al-Malik quería que la desenterraran para rezar por ella ante su cuerpo y su hermano Maslama, para disuadirlo, le dijo: “Es cierto que ella fue la mejor de las esclavas (*ama min al-imā*), pero ya la ha cubierto la tierra”.⁹⁷⁶

Por último, queda mencionar una anécdota de la época abasí según la cual Ibn Kunāsa⁹⁷⁷ estuvo en una ocasión reunido en su casa con un grupo de gente y, para demostrarles la inteligencia de Danānīr, le envió un mensaje con unas palabras provocadoras, con el objetivo de sonsacarle una respuesta inteligente. El mensaje decía: “Eres una esclava (*ama*) débil y necia. Cuando te llegue mi carta, contéstame lo antes posible. Un saludo.”⁹⁷⁸

Al estudiar todos los *ajbār* en los cuales el término “*ama*” y su respectivo plural “*imā*” se utilizan para designar a las esclavas cantoras, se podría llegar a la conclusión de que éste no tiene ningún matiz que lo diferencie semánticamente de la palabra “*yāriya*”. Es válido en todos los contextos y puede referirse a todas las clases de esclavas, desde las cantoras anónimas hasta las figuras de gran renombre de las épocas omeya y abasí.

‘*Ayūz* (en plural: ‘*ayā*’iz)

El término “‘*ayūz*” significa tanto “anciano” como “anciana” o “mujer mayor”⁹⁷⁹, pero en el *K. al-agānī* sólo se utiliza para las mujeres. El término en sí no está relacionado con la esclavitud y, sin embargo, en el contexto de la música representa a la esclava

⁹⁷⁵ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 91-92.

⁹⁷⁶ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 100-101.

⁹⁷⁷ Poeta, filólogo y *rāwī* de la época abasí. V. más en: Ch. Pellat. “Ibn Kunāsa”. En *EP*, t. III, p. 843.

⁹⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 238-239.

⁹⁷⁹ V. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 577, raíz “عجز”; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 714; Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. IX, p. 60. En los diccionarios árabes aparece también la versión “‘*ayūza*” del término para el femenino, pero en el *K. al-agānī* no se utiliza.

cantora veterana, a la *yāriya* que, habiendo alcanzado el colofón de su madurez artística, desempeña diversas funciones dentro del núcleo artístico al que pertenece.⁹⁸⁰

La mayoría de esas funciones las *'ayā'iz* las comparten con las *yawārī* jóvenes. Véase, como ejemplo, un *jabar* según el cual Ishāq al-Mawṣilī le recitó al califa al-Wāṭiq dos poemas que aprendió entre los árabes puros cuando hizo la peregrinación y, unos días después, una de las *'ayā'iz*, las cantoras veteranas del califa, compuso una melodía sobre uno de ellos. La canción fue cantada ante Ishāq y recibió su aprobación.⁹⁸¹

Las narraciones en las cuales se utiliza este término suelen referirse a las *'ayā'iz* como colectivo de las veteranas de la música, sin dar detalles sobre su vida personal. Dentro del contexto de la música, por lo tanto, parece que el término adquiere el matiz de “veterana”, de manera que, algunas veces, parece más preciso traducirlo de esta manera, más que como “anciana” o “mujer mayor”.

Muchas veces el término aparece solo y es el contexto que revela que se trata de unas veteranas de la música, pero también en algunos *ajbār* se utiliza en conjunto con otros términos como “*muganniyāt*” o “*mutaqaddimāt*”. Como ejemplo de ello, véase una noticia sobre el músico Yaḥyà al-Makkī, donde se dice que aprendieron de él canciones algunas de las cantoras veteranas (*'ayā'iz al-muganniyāt*).⁹⁸²

A las *'ayā'iz* acudían hasta los virtuosos de la música para consultar distintas cuestiones, como ocurre en un *jabar* protagonizado por el músico Ishāq al-Mawṣilī: Un día, su compañero al-Faḍl b. al-Rabī' lo invitó a su casa para presentarle a un jeque que venía del Ḥiṣyāz. Se trataba de Ibn Unaysa bint Ma'bad, nieto del célebre cantante Ma'bad. Durante su visita, el hombre les habló de su abuelo y les cantó una canción de él que los dejó impresionados. Luego salió para Medina, e Ishāq, habiendo retenido los versos pero no la melodía de la canción, estuvo un rato preguntando a los cantantes veteranos (*mašāyḥ al-mugannīn*) y a las cantoras veteranas (*'ayā'iz al-muganniyāt*) sobre la melodía, pero entre ellos nadie la conocía. Al final, se la enseñó una *yāriya* que encontró por el camino cuando volvía a su casa.⁹⁸³

⁹⁸⁰ Manuela Marín observa tanto un uso de carga despectiva como un uso afectivo del término en las fuentes andalusíes. Sin embargo, en el contexto de la música no se dan esos casos. Cf. Manuela Marín. *Mujeres ...*, pp. 40-41.

⁹⁸¹ *K. al-agānī*, t. IX, pp. 215-216.

⁹⁸² *K. al-agānī*, t. VI, p. 125.

⁹⁸³ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 37-38.

En este punto habría que señalar que el final de la historia que acaba de citarse es poco habitual. Normalmente, cuando las *'ayā'iz* se mencionan junto a los *mašāyj al-mugannīn*, los cantantes veteranos, forman con ellos un conjunto que representa a los artistas maduros y sabios cuyos conocimientos superan aquellos de sus compañeros jóvenes. Más representativo sería el ejemplo de otra noticia en la cual se habla de un poema y de las distintas melodías que fueron compuestas sobre él. La noticia cuenta que, entre todas las melodías, la que perduró en el tiempo fue la de Ishāq al-Mawṣilī, mientras que la de Ibn Surayȳ dejó de escucharse, a no ser que fuera de la boca de las veteranas distinguidas y los cantantes veteranos (*al-'ayā'iz al-mutaqaddimāt wa-mašāyj al-mugannīn*).⁹⁸⁴

Las *'ayā'iz* representan una especie de registros vivos de la tradición musical. Tanto es así que su nombre se utiliza hasta para legitimar actos de astucia relacionados con la música, como se ve en el siguiente *jabar*:

“Dijo ‘Abd Allāh [b. Ṭāhir] a su *yāriya* Lamīs:

– Toma esta melodía de Ishāq [...] y viértela en otros versos [...]. Luego enséñasela a todas las *yawārī* que aprenden música contigo. Difúndela y enséñasela también a todas las *yawārī* de Zubayda que te frecuentan y di: La he aprendido de una de las *'ayā'iz* de Medina.”⁹⁸⁵

Un argumento parecido encontramos en otro *jabar* sobre el cantante Mujāriq en el cual él también se aprovecha de la autoridad de la figura de las *'ayā'iz* con el objetivo de encubrir sus plagios:

“Mujāriq compuso una melodía sobre unos versos [...] copiando otra melodía de Ishāq al-Mawṣilī [...]. Y se la enseñó a una *'ayūz* de ‘Umayr al-Bāḍ ‘Īsā y le dijo:

– Si te preguntan sobre ella, di: La he aprendido de una *'ayūz* de Medina.”⁹⁸⁶

Concluyendo, se podría decir que las *'ayā'iz* constituyen un colectivo de suma importancia en la obra. El término aparece en numerosas ocasiones y representa la

⁹⁸⁴ K. *al-agānī*, t. I, pp. 169-170.

⁹⁸⁵ K. *al-agānī*, t. V, pp. 238-239.

⁹⁸⁶ K. *al-agānī*, t. XXII, pp. 218-219.

cantora veterana que desempeña, fundamentalmente, la función de portadora y transmisora de la tradición musical.

Mamlūka

El término “*mamlūka*” es el participio pasivo femenino del verbo “*malaka*”, que fundamentalmente significa “poseer” o “dominar”.⁹⁸⁷ Literalmente, por lo tanto, “*mamlūka*” significa “la que es propiedad de alguien”, lo que, por extensión, en términos legales llegó a designar a la esclava. En el *K. al-agānī* el término se utiliza sólo en tres *ajbār* relacionados con las esclavas cantoras. En el primero de ellos se cuenta que el cantante Daḥmān se encontró con una esclava que iba por la calle llorando, lo cual le hizo apreciar la calidad de su voz hasta el punto que decidió comprarla para formarla como cantora:

“Era Daḥmān camellero. Hacía negocio alquilando sus camellos y era un hombre honrado. Un día, después de alquilar [ciertos camellos] y cobrar su dinero, escuchó un gemido. Se levantó, siguió la voz y se encontró con una *yāriya* que estaba llorando; y le preguntó:

- ¿Eres esclava (*mamlūka*)?
- Sí, replicó ella.
- ¿Y a quién perteneces?, le dijo.
- A una mujer de los Qurayš, le contestó ella revelándole el nombre de la mujer.
- ¿Y te vende?, le preguntó.
- Sí, le contestó.

Tras ello, ella fue a ver a su dueña (*mawlā*) y le dijo:

- Este hombre quiere comprarme.
- Déjalo entrar, replicó la dueña.

El hombre entró y regateó con ella hasta que el precio se fijó en los doscientos dinares. Entonces pagó y se fue con la *yāriya*. Y el mismo Daḥmān contó:

«Ella pasó un tiempo conmigo. Le enseñé música y lo mismo hicieron Ma‘bad, Abŷar y otros cantantes de su entorno. Luego salí con ella camino de Siria, cuando ya se había convertido en una virtuosa.»⁹⁸⁸

El segundo *jabar* habla de Riyāḍ, una de las esclavas cantoras menos conocidas de la época abasí:

⁹⁸⁷ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1088, raíz “*ملك*”.

⁹⁸⁸ *K. al-agānī*, t. VI, p. 21.

“... Era este Abū Ḥammād uno de los gobernadores de Jurasán y uno de los hijos de los propagandistas (*du‘āt*)⁹⁸⁹. Se relacionaba con Ishāq [al-Mawṣilī]: lo honraba e intercambiaba con él regalos. Así que [la *yāriya* de Abū Ḥammād] Riyāḍ aprendió de él muchas canciones. Ella era cantora (*muḥsina*)⁹⁹⁰, tañedora (*dārība*) y narradora de numerosas historias (*kaṭīrat al-riwāya*). [...] Y murió esa Riyāḍ siendo todavía esclava (*mamlūka*) de ese mismo dueño, sin haberse alejado nunca de él. Nunca llegó a ser famosa y nada más se ha contado sobre ella.”⁹⁹¹

Entre los dos *ajbār* que se acaban de citar, en el primero parece que el término “*mamlūka*” significa claramente “esclava”, en el sentido más genérico de la palabra, mientras que en el segundo el término tiende a representar el hecho de la pertenencia en un momento concreto, como si la frase significara “murió perteneciendo todavía al mismo dueño”. En cuanto al tercer *jabar* en cuestión, en él el uso es más parecido al del primero:

“Arīb huyó de su dueño [al-Marākibī] para ir a vivir con Ibn Ḥāmid. Y no dejó de estar con él hasta que al-Ma‘mūn llegó a Bagdad. Allí al-Marākibī se quejó ante él de la injusticia cometida por Muḥammad b. Ḥāmid. Mandó entonces al-Ma‘mūn que éste se presentara ante él; y así se hizo. Le preguntó sobre lo ocurrido con ‘Arīb y él se lo negó, por lo que al-Ma‘mūn le dijo:

– Has mentido, pues a mí me han llegado sus noticias.

Y dio una orden al jefe de la policía para que lo llevara a las estancias policiales a desnudarlo y a azotarlo hasta que devolviera a la cantora. ‘Arīb, al enterarse de todo ello, montó en un burro alquilado y se presentó en ese lugar cuando ya lo habían desnudado para azotarlo. Llegó con el rostro descubierto y se puso a gritar:

– ¡Soy ‘Arīb! ¡Si soy esclava (*mamlūka*), que me venda! ¡Y si soy libre (*ḥurra*), él no tiene ningún derecho sobre mí!”⁹⁹²

Lo que se puede observar en estos escasos ejemplos es que el término tiende a utilizarse cuando en el contexto surge una necesidad de oponer el concepto de “esclava” al de “mujer libre”. En el primer ejemplo, lo que el interlocutor de la joven quiere saber

⁹⁸⁹ El término “*du‘āt*” (en singular: *dā‘ī*) aparece en los primeros años del islam haciendo referencia a los propagandistas o predicadores de ciertos grupos religiosos de orientación chií. Hodgson confirma la presencia de estas figuras en Jurasán durante la época abasí, información que esclarece el uso del término en este *jabar*. V. M. G. S. Hodgson. “Dā‘ī”. En *EP*, t. II, pp. 97-98.

⁹⁹⁰ El término “*muḥsina*” puede significar tanto “cantora” como “artista del ámbito de la música”, en general. V. justificación sobre esta traducción en pp. 350-354.

⁹⁹¹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 191.

⁹⁹² *K. al-agānī*, t. XXI, p. 52.

es si es esclava o libre, puesto que tiene la intención de comprarla. En el segundo se hace hincapié en el hecho de que Riyād no cambió de dueño hasta su muerte, pero tampoco se liberó: murió siendo esclava. Y en el tercero ese uso queda todavía más evidente: es la misma ‘Arīb que, con sus palabras, establece con absoluta claridad esa oposición de conceptos.

Mawlā (مولاة) (en plural: *mawlayāt*⁹⁹³)

Este término aparece en el *K. al-agānī* con mucha frecuencia, tanto en masculino, “*mawlā*” (en plural: “*mawālī*”), como en femenino, “*mawlā*”. Su análisis resulta un tanto complejo puesto que el término tiene muchas acepciones, algunas de las cuales se podrían considerar antónimas. A eso hay que añadir la particularidad del trato del término en las obras de referencia, donde el masculino “*mawlā*” y el femenino “*mawlā*” están tratados de manera distinta, aunque en el *K. al-agānī* los significados de ambos coinciden. Debido a esta particularidad, en el presente apartado se analizarán ambos géneros. El análisis empezará con una exploración semántica general de los términos y culminará con un estudio pormenorizado de éstos a través del *K. al-agānī*.

La palabra “*mawlā*” tiene sus raíces en el verbo “*waliya*”, que tiene un amplio espectro de acepciones como “ser vecino”, “confinar”, “ser amigo”, “estar al cargo de algo”, “gobernar”, etc.⁹⁹⁴ La esencia de esas nociones está volcada en el término “*mawlā*”, que gramaticalmente representa el sustantivo de lugar que deriva de este verbo (basado en la forma “*maf‘al*”). Este hecho resulta muy interesante desde el punto de vista lingüístico, puesto que el término “*mawlā*”, sea cual sea su acepción en cada contexto, representa siempre a personas y nunca a lugares u objetos.

Parece, por lo tanto, que cualquier persona a la que se atribuye el término “*mawlā*” representa, de alguna manera, un lugar simbólico donde encuentra cabida la esencia semántica de la raíz de la cual proviene. Las acepciones del término “*mawlā*” que recoge Cortés en su diccionario son: “señor”, “patrón”, “bienhechor”, “protector”,

⁹⁹³ En el *K. al-agānī* (en t. VIII, p. 159) aparece también el plural “*mawāliyyāt*”, que resulta un tanto sorprendente pues parece una combinación del plural masculino “*mawālī*” con el sufijo del plural sano femenino “*-āyāt*”. Como en la grafía árabe la diferencia entre los dos plurales (“*mawlayāt*” y “*mawāliyyāt*”) sería sólo un “*alif*” (“موليات”, “موليات”) se puede especular que se trata de una errata.

⁹⁹⁴ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, pp. 1284-1285, raíz “ولي”; Reinhart Dozy. *Supplément ...*, t. II, pp. 842-843; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1606.

“cliente”, “liberto”, “protegido”, “compañero” y “asociado”.⁹⁹⁵ Estas mismas acepciones las encontramos en distintas obras de referencia, entre las cuales podríamos destacar el diccionario de al-Bustānī por el interés que presenta una de sus definiciones: “*mawlā* es el dueño (*al-mālik*) y el esclavo (*al-‘abd*), el dueño que libera a un esclavo (*al-mu‘tiq*) y el esclavo liberado (*al-mu‘taq*)”.⁹⁹⁶

En el artículo sobre el término “*mawlā*” en la *EI* hay una visión global de su uso a través de los siglos. Allí se hace mención de varias de las acepciones que se acaban de citar, pero la mayor parte de ese estudio está dedicada a la condición social de los “*mawālī*”, los musulmanes no árabes que vivían entre los árabes, o bajo la protección de éstos, en los primeros siglos de la época islámica. Una de las definiciones más genéricas del término que aparecen en dicho artículo es: “una persona vinculada por *walā’* (proximidad) a otra persona”.⁹⁹⁷

El término “*walā’*” representa en este contexto la institución social del “patronazgo” o la “clientela”, entendiéndose aquí como cliente la “persona que está bajo la protección o tutela de otra”⁹⁹⁸, concepto que tiene sus raíces en el derecho romano.⁹⁹⁹ En el derecho islámico había fundamentalmente dos tipos de *walā’*: el primero es el denominado “*walā’ al-‘itq*” (literalmente: *walā’* de la manumisión), el que se establecía entre un patrón y un esclavo después de la liberación de este último. El segundo es el llamado “*walā’ al-muwālāt*” (literalmente: *walā’* de la amistad) y consistía en un vínculo que se establecía entre dos personas libres, normalmente entre un patrón árabe y un “cliente” musulmán no árabe.¹⁰⁰⁰ En términos generales, por lo tanto, se podría decir que, en el contexto de esta institución, un “*mawlā*” sería un “cliente” vinculado a un patrón, siendo las condiciones de la relación de ambos variables según el caso.

⁹⁹⁵ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1286, raíz “ولي”. Kazimirski recoge todas estas nociones más algunas referidas a vínculos familiares: “yerno”, “primo”, etc. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1609.

⁹⁹⁶ Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 986, raíz “ولي”.

⁹⁹⁷ V. A. J. Wensinck y P. Crone. “Mawlā”. En *EI*², t. VI, p. 874.

⁹⁹⁸ V. RAE. *Diccionario ...*, p. 385, “cliente”.

⁹⁹⁹ V. más sobre el concepto de “clientela” en la Roma antigua en: José Manuel Roldán Hervás. “La comunidad romana primitiva, la clientela y la plebe”. *Memorias de historia antigua*, 2 (1978), pp. 19-39. Patricia Crone, en su estudio sobre los orígenes de la institución del “patronazgo islámico”, sostiene que hay un vínculo entre ésta y el derecho romano. Cf. Patricia Crone. *Roman, Provincial and Islamic Law: The Origins of the Islamic Patronate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

¹⁰⁰⁰ V. A. J. Wensinck y P. Crone. *Op. cit.*, p. 882; Ulrike Mitter. “Origin and Development of the Islamic Patronate”. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Eds., Monique Bernards y John Nawas. Leiden y Boston: Brill, 2005, p. 70.

Todo lo expuesto hasta este punto demuestra la complejidad del término “*mawlà*” y lo dificultoso que puede resultar, en ocasiones, apreciar el estado social de cada “*mawlà*” o “*mawlā*” que aparece en las fuentes. En cuanto a la versión femenina del término, “*mawlā*”, se podría decir que en la mayoría de los estudios, de cualquier índole, la existencia de las *mawlayāt* está completamente silenciada.¹⁰⁰¹

En los diccionarios muchas veces el femenino “*mawlā*” no se menciona en absoluto, mientras que, en los demás casos, los lexicógrafos suelen apartarlo de ese amplio espectro de significados que le corresponde concediéndole sólo la acepción de “señora” o “dueña”.¹⁰⁰² Asimismo, en la mayoría de los estudios de corte académico, el término suele aparecer simplemente transcrito o traducido directamente como “liberta”.¹⁰⁰³

Sin embargo, en el *K. al-agānī* el uso del término no está tan restringido. Una vez, pues, explorado el amplio panorama semántico del término a través de las obras de referencia, se puede proceder al análisis de los términos basado en el *K. al-agānī* y, en concreto, en *ajbār* relacionados con las cantoras.¹⁰⁰⁴

El término “*mawlà*” en el *K. al-agānī*

Para el análisis de este término a través de la obra, no se puede dejar de tomar en cuenta todo el marco social y legal que se acaba de exponer en este apartado. Según esta información y según lo sugerido por la lectura del *K. al-agānī*, se puede concluir que el término “*mawlà*” suele tener dos significados en la obra:

¹⁰⁰¹ En la bibliografía consultada, el único estudio en el que se presta atención a las mujeres *mawlayāt* es el artículo de Kilpatrick sobre la figura de los *mawālī* en el ámbito de la música. V. Hilary Kilpatrick. “*Mawālī ...*”, pp. 326-348.

¹⁰⁰² Esta acepción aparece en: Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1286, raíz “*زلي*”; J. Milton Cowan, ed. *The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic*. 3ª edición. Urbana: Spoken Language Services, 1976, p. 1101; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1609. En los diccionarios de al-Bustānī, Dozy, Ibn Manẓūr y al-Zabīdī (v. bibliografía), al igual que en el artículo sobre los *mawālī* de la *EI*, no hay ninguna mención de las mujeres *mawlayāt*.

¹⁰⁰³ Farmer solía traducir directamente el término como “*freedman*” y “*freedwoman*” (en inglés, “liberto” y “liberta”) y Kilpatrick, curiosamente, hace lo propio en su excelente estudio sobre el *K. al-agānī*, a pesar de que ella misma en su artículo “*Mawālī and Music*” reconoce literalmente que las fuentes, la mayoría de las veces, no permiten averiguar si los “*mawālī*” que aparecen en ellas son libertos, aliados o simplemente personas no árabes convertidas al islam. Cf. Henry George Farmer. *A History ...*; Hilary Kilpatrick. *Making ...*; Hilary Kilpatrick. “*Mawālī ...*”, pp. 327-328.

¹⁰⁰⁴ Debido al gran número de noticias relevantes y al gran número de acepciones y matices del término, es imposible mencionar una gran cantidad de ejemplos para apoyar las hipótesis que aquí se defenderán. Por ello, por motivos metodológicos, se ha tenido que realizar una selección cuidadosa de fragmentos representativos, los que, a pesar de su escasez aritmética, son suficientes para apoyar dichas hipótesis.

- I. El primero de ellos es el de “señor” o “dueño”, con respecto a los esclavos. Cuando se habla de los dueños de las cantoras, este término se utiliza con mucha frecuencia. Un ejemplo muy locuaz representa una frase que ʿĀmīla le dirigió a ‘Abd Allāh b. ʿĀfar en una carta que le envió: “nosotros somos los esclavos y vosotros los señores (*naḥnu al-‘abīd wa-antum al-mawālī*)”.¹⁰⁰⁵ En otro *jabar*, Farīda utiliza el término como apelativo en segunda persona para dirigirse a su señor, el califa al-Wāṭiq, llamándolo: “mi dueño y mi señor (*yā mawlā-ya wa-yā sayyid-ī*)”.¹⁰⁰⁶ El término es también utilizado por Rayyiq y Šāriya para referirse a su dueño Ibrāhīm b. al-Mahdī: “Nuestro señor (*mawlā-nā*) estuvo un día en un *maylis* de Muḥammad al-Amīn en el que estuvieron también presentes los cantantes y cantó Yaḥyà al-Makkī.”¹⁰⁰⁷
- II. En cuanto al segundo significado del término “*mawlā*”, hay que volver a comentar que algunos estudiosos del *K. al-agānī*, sobre todo del ámbito anglosajón, toman a rajatabla su acepción de “liberto” y en sus estudios traducen de esta manera el término. Sin embargo, el estudio del funcionamiento de la institución del “*walā*” y el estudio pormenorizado del uso de esta voz en la obra conducen a la conclusión de que esta traducción resulta, la mayoría de las veces, imprecisa.

Si bien en términos generales los *mawālī* eran individuos no árabes, libres o libertos, que estaban vinculados a ciudadanos árabes, las fuentes hacen contemplar la posibilidad de que el término se utilizara también para designar a los esclavos, puesto que en muchas noticias ellos aparecen desempeñando tareas de servicio como cualquier esclavo de baja condición.¹⁰⁰⁸

En el *K. al-agānī* los siervos llamados “*mawālī*” aparecen muchas veces acompañando a sus dueños en su vida cotidiana compartiendo las tareas más humildes con los demás esclavos. En un *jabar* sobre ʿĀmīla se dice que, cuando ella hizo la peregrinación, la acompañaron unas cincuenta *qiyān*, las que, a su vez, iban acompañadas de sus propios *mawālī*, quienes les proveían lo necesario para el viaje y las transportaban sobre los camellos utilizando sillines y sombrillas.¹⁰⁰⁹ En esta historia,

¹⁰⁰⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 162.

¹⁰⁰⁶ *K. al-agānī*, t. IV, p. 93.

¹⁰⁰⁷ *K. al-agānī*, t. VI, p. 131.

¹⁰⁰⁸ Aquí convendría recordarse la acepción de “esclavo” recogida por al-Bustānī (v. p. 328), la cual apunta al hecho de que en la vida real el término adquiría, a veces, este matiz.

¹⁰⁰⁹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 149.

por ejemplo, si se tiene en cuenta que las *qiyān* eran por regla general esclavas, resulta difícil creer que podían ser, al mismo tiempo, patronas de tantas personas libres o libertas, o de tantos siervos libres.

Sin embargo, en otras ocasiones parece que ese séquito de “*mawālī*” que acompañaba a una persona no se identificaba con los esclavos de servicio denominados normalmente como “*gilmān*”, “*wuṣafā*”, “*judamā*” o bien por el nombre colectivo “*jadam*” (servidumbre).¹⁰¹⁰ En otra anécdota, también dedicada a Ŷamīla, se cuenta que el poeta al-‘Arġī¹⁰¹¹ salió en una ocasión a cazar acompañado de “sus *gilmān* y sus *mawālī*”. Después de un largo recorrido, llegó a Medina con la expectativa de alojarse en casa de la cantora, cosa que ella le negó mandándole a casa del poeta al-Aḥwaṣ.¹⁰¹²

Noticias como ésta indican que los *mawālī*, fuera cual fuera su posición social ante la ley, podrían a veces constituir una especie de “cuerpo de sirvientes de confianza” que difería del sirviente medio, y de ahí la necesidad de distinguir esos dos grupos a través del uso de dos términos diferentes en el *jabar* en cuestión. Otra interpretación podría ser, por supuesto, la que explicaría esa distinción entre los dos grupos como una alusión a su diferente condición social: los *gilmān* serían los esclavos y los *mawālī* los siervos libres o libertos.

Concluyendo, se podría decir que en el *K. al-agānī* el término “*mawlā*” puede referirse tanto a los dueños de los esclavos como a ciertos sirvientes, en el sentido etimológico de la palabra, en el sentido de “individuos que servían a otro individuo”, siendo la identidad legal y social de estos últimos variable según el caso.

El término “*mawlā*” y su relación con las cantoras en el *K. al-agānī*¹⁰¹³

Respecto a la versión femenina del término, convendría repetir la observación general que ya ha sido señalada anteriormente: los lexicógrafos suelen atribuir a este vocablo sólo el significado de “dueña” o “señora”, siempre en relación con los esclavos,

¹⁰¹⁰ Estos son los términos que más se utilizan en el *K. al-agānī* para designar a los hombres esclavos, mientras que el uso del término “*‘abīd*” (en singular: “*‘abd*”) escasea.

¹⁰¹¹ Poeta de *gazal* de la época omeya, descendiente directo del califa ‘Uṭmān. Por sus versos satíricos sobre el gobernador de Meca Muḥammad b. Hiṣām, tío materno del califa Hiṣām, fue encarcelado hasta el final de su vida. V. más en: Cl. Cahen. “Al-‘Arġī, ‘Abd Allāh b. ‘Umar”. En *EI*², t. I, pp. 626-627.

¹⁰¹² *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 163-164.

¹⁰¹³ Respecto a los cantantes y músicos denominados “*mawālī*”, v. Hilary Kilpatrick. “*Mawālī ...*”, pp. 326-348.

mientras que otros estudiosos lo suelen interpretar como “liberta”. Sin embargo, el estudio del uso del término en la obra demuestra que sus distintos significados coinciden con los del masculino “*mawlā*”. “*Mawlā*”, por lo tanto, puede significar:

- I. “Dueña” o “señora”, en relación con los esclavos. En el *K. al-agānī* hay cantoras que son denominadas así por ser ellas mismas dueñas de otros esclavos. Véase, como ejemplo, un *jabar* sobre el curioso inicio de la carrera musical del cantante Mujāriq, que fue esclavo de ‘Ātika bint Šuhda:

“Su padre fue un esclavo carnicero (*yazzār mamlūk*) y Mujāriq, cuando era pequeño, daba las voces anunciando los productos de carne que vendía su padre. Así fue, pues, cómo se hizo evidente la belleza de su voz y su dueña (*mawlā*) [‘Ātika bint Šuhda] le enseñó el canto.”¹⁰¹⁴

Asimismo, habría que señalar que en varios *ajbār* el calificativo en cuestión lo reciben dueñas de esclavas cantoras no relacionadas con el mundo de la música. Al igual que es habitual hablar del “*mawlā*” de una esclava cantora, en el sentido de “dueño”, también se da el caso de que ese papel sea asumido por una mujer. Aquí puede servir de ejemplo un *jabar* dedicado a una esclava cantora de la época abasí que estuvo por un tiempo visitando al poeta Ḥusayn b. al-Ḍahḥāk. Sobre esas visitas el poeta contó:

“Le gustaba a una cantora (*muganniya*) y venía a verme. Yo sentía cierta inclinación por ella y la encontraba graciosa. Se llamaba Fitan y venía con ella un sirviente (*jādim*) de su dueña (*mawlā*) para vigilarla.”¹⁰¹⁵

- II. Mujer que mantenía algún tipo de relación de dependencia o patronazgo con un individuo de alto rango. Este sería el segundo significado del término “*mawlā*”, según su uso en el *K. al-agānī*. El problema que aquí ocurre es que este gran abanico semántico abarca unos matices más específicos que no siempre son fáciles de averiguar o deducir a través de la información que aparece en cada uno de los *ajbār*. De hecho, se podría decir que la mayoría de las veces es imposible averiguar si las distintas *mawlayāt* que aparecen a lo largo de la obra eran libertas que seguían

¹⁰¹⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 244.

¹⁰¹⁵ *K. al-agānī*, t. VII, p. 134.

sirviendo de alguna manera a su dueño, personas libres vinculadas a otra persona de alto rango o simplemente esclavas llamadas así por un uso equivocado del término en la vida cotidiana.

Habiendo considerado pues, una vez más, la gran complejidad del término, en este punto se intentará crear un esquema con los diferentes matices específicos que sugiere la lectura de la obra, tomando en cuenta los detalles del funcionamiento de la institución del “*walā*”. Se podría especular entonces que dentro de este segundo campo semántico, el término “*mawlā*” podría representar:

- a. Esclavas liberadas que mantenían con su antiguo dueño, o su familia, esa relación regida por el “*walā’ al-‘itq*”, el vínculo que las unía con sus antiguos amos después de su manumisión. Es de suponer que los beneficios y obligaciones de ambas partes variarían según el caso.
- b. Mujeres no árabes que vivían entre los árabes y que podían mantener con personas de un cierto estatus social esa relación contractual que regía el “*walā’ al-muwālāt*”. En lo que a las cantoras se refiere, este caso resulta muy interesante, pues hace pensar que entre ellas podría haber personas que, a pesar de mantener ese vínculo de dependencia, serían libres según la ley.
- c. Esclavas no liberadas que se podrían denominar “*mawlayāt*” por una mera generalización terminológica o también por constituir un cuerpo de esclavas que gozaban de la confianza de su dueño y mantenían con él una cercanía especial, razón por la cual en las fuentes se las podría denominar “*mawlayāt*” para distinguirlas de las “*yawārī*” o “*imā*”. En el *K. al-agānī* muchas veces se da la impresión de que una “*mawlā*” podría ser una esclava de confianza pero también una esclava como todas las demás, hecho que da sentido a la definición de al-Bustānī que contempla la posibilidad de que “*mawlā*” pudiera significar también “esclavo”. En su artículo sobre los *mawālī*, Wensinck y Crone apuntan que, a pesar de que éstos gozaran prácticamente de los mismos privilegios sociales que los demás musulmanes, había muchos prejuicios sobre ellos, hasta el punto de que se les llegaba a igualar con los esclavos¹⁰¹⁶ Esa observación es muy importante, puesto que hace hincapié

¹⁰¹⁶ V. A. J. Wensinck y P. Crone. *Op. cit.*, p. 874.

precisamente en el hecho de que en la vida cotidiana la diferencia entre un *mawlà* y un esclavo común no siempre estaba clara. Por lo tanto, se podría pensar que esa confusión ocurriría también en el plano terminológico: parece que, en ocasiones, a un esclavo y a una esclava se les podría llegar a denominar, equivocadamente, “*mawlà*” y “*mawlā*”, puesto que esclavos y *mawālī* compartían, con mucha frecuencia, las mismas tareas.

En el *K. al-agānī* hay muchas cantoras que reciben este calificativo, pero no siempre es posible averiguar a qué acepción exactamente se refiere el término en cada uno de los casos. Un uso muy habitual es aquel que simplemente relaciona a una cantora con una persona o un clan mediante una construcción lacónica que no permite conjeturar sobre los detalles específicos de su condición.

Eso ocurre muchas veces en la información sobre los creadores de las canciones. Entre ellos encontramos cantoras célebres como Mutayyam, *mawlā* de ‘Alī b. Hišām¹⁰¹⁷, pero también cantoras desconocidas que figuran como creadoras de unas melodías sin que sepa nada más de ellas, como ocurre, por ejemplo, con: “‘Ammāra, *mawlā* de ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far”, “Šahiyya, *mawlā* de los ‘Abalāt”¹⁰¹⁸ y “Umm Ŷa‘far al-Madaniyya, *mawlā* de ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far b. Abī Ṭālib”¹⁰¹⁹.

Lejos de esos casos de expresión lacónica, se puede observar que aun cuando la información del contexto es abundante, no siempre resulta posible sacar conclusiones sobre los matices concretos del término. Sobre la famosa cantora Danānīr sabemos que fue esclava de la familia de los Barmakīes. En la obra es denominada tanto “*yāriya* de los Barmakīes” como “*mawlā* de los Barmakīes” o “*mawlā* de Yaḥyà b. Jālid al-Barmakī”. Se podría suponer, por lo tanto, que fue esclava y que luego fue liberada por ellos pero que seguía viviendo en su casa. Sin embargo, en la obra en ningún momento

¹⁰¹⁷ *K. al-agānī*, t. VII, p. 212.

¹⁰¹⁸ Según lo referido en el *Lisān al-‘Arab*, los ‘Abalāt eran un clan menor dentro de los Omeyas. V. Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. IX, p. 26, raíz “عبل”. En el *K. al-agānī* se cuenta que deben su nombre a una antepasada suya llamada ‘Abala. Cf. *K. al-agānī*, t. I, p. 147. A pesar de la notable presencia de este clan en las fuentes, en la *El* no hay información sobre él.

¹⁰¹⁹ *K. al-agānī*, t. I, p. 135; t. VI, p. 74; t. VI, p. 178; respectivamente.

se habla de su manumisión y, además, todas las anécdotas sobre su vida apuntan que vivió siempre en condiciones de esclavitud.¹⁰²⁰

Otro caso digno de mención es el de la legendaria cantora Ŷamīla. En el capítulo dedicado a su vida hay una serie de testimonios sobre los clanes a los que la cantora pudo estar vinculada. Entre ellos, hay un brevísimo *jabar* que resulta sumamente interesante para esta cuestión terminológica:

“Ésta es Ŷamīla, la *mawlā* de los Banū Sulaym y, posteriormente, *mawlā* de uno de los clanes de ellos llamado Banū Bahz. Tuvo un marido que pertenecía a los *mawālī* de los Banū l-Ḥārīt b. al-Jazraʿ¹⁰²¹. Ella les frecuentaba y así surgió la relación con su marido.”¹⁰²²

Este testimonio hace pensar que aquí el término “*mawlā*” difícilmente puede significar “liberta”, puesto que si Ŷamīla hubiera sido liberada por ese primer clan, tendría la obligación de mantener con ellos ese vínculo de “*walāʾ al-ʿitq*” de por vida y no podría pasar del dominio de un clan a otro, a menos que, en este caso concreto, aquello fuera posible debido a la estrecha relación de los dos clanes en cuestión.¹⁰²³

La verdad es que la información sobre la vida de esta cantora resulta bastante confusa. Al igual que ocurre con Danānīr, tampoco tenemos noticias de la liberación de Ŷamīla, aunque en su caso la información sobre su vida indica todo lo contrario. A Ŷamīla en ningún momento se la denomina “*ḡāriya*” o “*ama*” y, a pesar de que se desconozcan sus orígenes, la información que disponemos sobre ella indica que pasó toda o la mayor parte de su vida en libertad. Se puede, por lo tanto, especular que fue una *mawlā* libre que estuvo vinculada a distintos clanes pero sin servirles como esclava, hasta que se desvinculó completamente para pasar a vivir una vida independiente, la que conocemos a través de las fuentes: en su propia casa, rodeada de esclavos, visitada por

¹⁰²⁰ V. K. *al-agānī*, t. XVIII, pp. 47-52 (capítulo dedicado a Danānīr y al músico ʿAqīd). Farmer, como es habitual en su obra, interpreta la frase “*mawālī* Yaḥyā b. Jālid al-Barmakī” como signo de que la cantora fue liberada por Yaḥyā b. Jālid al-Barmakī cuando éste la compró. Cf. Henry George Farmer. *A History* ..., p. 135.

¹⁰²¹ Los Banū Bahz y los Banū l-Ḥārīt eran subdivisiones de la gran tribu de los Banū Sulaym del Ḥiḡāz. Cf. M. Lecker. “Sulaym”. En *EP*, t. IX, pp. 817-818.

¹⁰²² K. *al-agānī*, t. VIII, p. 134.

¹⁰²³ Farmer interpreta el término *a priori* como “liberta” (*freedwoman*) y considera que se casó después de su liberación. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, pp. 85-86.

la aristocracia artística y social, celebrando *mayālis* de alto nivel y dirigiendo su propia corte de esclavas cantoras.¹⁰²⁴

Entre las noticias sobre la vida de Ŷamīla, encontramos otro caso interesante. En la anécdota citada anteriormente según la cual la cantora le negó al poeta al-‘Arŷī que se hospedara en su casa, el poeta expresó su deseo de alojarse, alternativamente, en casa del poeta al-Aḥwaṣ, creyendo además oportuno que lo acompañara hasta allí algún enviado de la cantora. Ella respondió a su petición y “mandó con él hasta la casa de al-Aḥwaṣ a una de sus *mawlayāt*.”¹⁰²⁵

Este caso es interesante porque estas mujeres, por pertenecer a Ŷamīla, serían con toda probabilidad cantoras. Serían entonces unas cantoras “*mawlayāt*” vinculadas a otra cantora que, a su vez, en sus inicios fue también “*mawlā*” de otras personas. Aquí habría, por lo tanto, dos posibilidades sobre ese grupo llamado “*mawlayāt*”: 1. De que fueran mujeres libres o libertas que vivían en casa de Ŷamīla formando parte de su personal de servicio o su corte de cantoras. Este caso sería muy interesante porque anularía la regla de que el individuo de cuyo patronazgo dependía un *mawlā* o una *mawlā* tenía que ser un árabe de alto nivel social. Según esa regla, habiendo sido Ŷamīla *mawlā*, no podría llegar a tener *mawālī*¹⁰²⁶ ella misma por pertenecer a la casta de los no árabes. 2. Que fueran esclavas. En este caso nos encontraríamos una vez más ante el caso de que a las esclavas, algunas veces, se las pudiera denominar “*mawlayāt*”.

En ambos casos, sea cual sea el significado exacto del término en este *jabar*, el ejemplo indica que en la vida real las funciones de un grupo social concreto, al igual que los términos que las describían, no siempre se alineaban con las disposiciones de la ley o de las reglas sociales y lingüísticas establecidas. Este hecho, sumado a la distancia cronológica y cultural que nos separa del contexto del mundo árabe medieval, dificulta la tarea de sacar conclusiones tajantes sobre el uso de ciertos vocablos, como ocurre, por ejemplo, con el complejo caso del término “*mawlā*”. Los estudiosos contemporáneos, por lo tanto, si bien se ven obligados a asumir la labor de llenar el vacío que a veces dejan las obras de referencia, raras veces pueden superar los límites de la conjetura,

¹⁰²⁴ V. capítulo dedicado a la cantora en: *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 134-167.

¹⁰²⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 163-164.

¹⁰²⁶ Esclavos sí, pero no *mawālī*.

hecho que se tiene que tomar en consideración al leer las tesis planteadas en el presente apartado.

Mudabbara

V. análisis de este término *supra*, en el capítulo dedicado a “La manumisión”.¹⁰²⁷

Muwallada

El término “*muwallad*”, en masculino, tiene sus orígenes en el lenguaje de los ganaderos que antiguamente mezclaban distintas razas de animales produciendo nuevas especies híbridas que recibían este nombre genérico.¹⁰²⁸ Con el paso del tiempo, cuando la cuestión de la pureza de la raza árabe empezó a cobrar importancia, el término pasó a designar al individuo “nacido y criado entre los árabes, pero no de pura sangre árabe”.¹⁰²⁹ Dozy enriquece todavía más esta definición con un matiz cultural más acentuado: “[*muwallad*] es aquel que, sin ser de origen árabe, ha nacido entre los árabes y ha recibido una educación árabe.”¹⁰³⁰

Según una de las definiciones del *Lisān al-‘Arab*, una “*yāriya muwallada*” es aquella que “nace entre los árabes y crece junto a sus hijos”, aquella “a la que dan la misma comida y la misma educación que dan a sus hijos”.¹⁰³¹ A pesar de la importancia de esta obra lexicográfica, no se puede dejar de señalar que esta definición tiene un tono algo ingenuo. Si bien es verdad que las esclavas privilegiadas solían tener garantizados ciertos bienes, igualar sus condiciones de vida con las de los hijos de sus dueños parece una falta de precisión sociológica. Si en su infancia o juventud algunas esclavas recibían una formación de alto nivel y disfrutaban de unos bienes materiales muy considerables, ello no se debía a una intención de igualarlas con los demás miembros de la familia a la cual pertenecían sino al hecho de que se las preparaba, física e intelectualmente, para el servicio de sus dueños.

Al-Ṭabbūbī dedica también a las “*muwalladāt*” un breve capítulo de su monografía sobre las *qiyān* de la época abasí. En él recoge esta misma definición del

¹⁰²⁷ En pp. 82-84.

¹⁰²⁸ Cf. P. Chalmeta *et al.* “Muwallad”. En *EP*, t. VII, pp. 807-808.

¹⁰²⁹ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1283, raíz “ولد”.

¹⁰³⁰ V. Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 841, raíz “ولد”.

¹⁰³¹ Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. XV, p. 394, raíz “ولد”.

Lisān al-‘Arab y, a raíz de ella, comenta la importancia que tenía el hecho de dar a las esclavas extranjeras una educación árabe sólida con el objetivo de que éstas se desprendieran de todos los elementos relacionados con su propio origen étnico.¹⁰³² Esta tesis parece que carece de sentido si se toma a rajatabla la definición de que “*muwallada*” era estrictamente aquella mujer que “nacía entre los árabes”, puesto que, si nacía entre los árabes, no tendría la oportunidad de adquirir elementos foráneos.

Sin embargo, esa misma tesis cobra sentido si se piensa que, en muchas ocasiones, las esclavas de origen extranjero no nacían entre los árabes sino que se incorporaban en su entorno a una edad temprana en la que ya hablarían su propia lengua y tendrían sus propias costumbres. Lejos de la rigidez de las definiciones, parece que en este último caso las esclavas se denominarían también “*muwalladāt*” y parece que es precisamente esta idea la que da lugar al análisis de Al-Ṭabbūbī.

En el *K. al-agānī* el término figura, normalmente, al principio de los *ajbār* dedicados a las cantoras más celebres –entre los demás datos básicos que definen su personalidad– y suele utilizarse de manera idéntica, acompañado del nombre de la cantora y de la indicación geográfica de la “comunidad” de *muwalladāt* a la cual perteneció:

“Farīda al-Kubrā fue *muwallada* y creció en el Ḥiḡāz.”¹⁰³³

“Era Mutayyam de raza blanca y *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Basora. En ella creció, se educó y cantó.”¹⁰³⁴

“Era Sallāmat [al-Qass] *muwallada*. Pertenecía a las *muwalladāt* de Medina y fue allí donde creció.”¹⁰³⁵

“Era esta Baṣbaṣ *yāriya muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Medina.”¹⁰³⁶

“Era Šāriya *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Basora.”¹⁰³⁷

¹⁰³² Cf. Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān* ..., pp. 36-37.

¹⁰³³ *K. al-agānī*, t. IV, p. 90.

¹⁰³⁴ *K. al-agānī*, t. VII, p. 222.

¹⁰³⁵ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 240.

¹⁰³⁶ *K. al-agānī*, t. XV, p. 21.

¹⁰³⁷ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 5.

“Era Baḍl de raza blanca y *muwallada* y pertenecía a las *muwalladāt* de Medina.”¹⁰³⁸

“Era Danānīr *mawlā* de Yaḥyā b. Jālid al-Barmakī y era de raza blanca y *muwallada*.”¹⁰³⁹

Por último, habría que añadir que sólo en contadas ocasiones el término aparece en *ajbār* sobre otros personajes. En una anécdota sobre el poeta de Basora Abū l-Naḍīr¹⁰⁴⁰ se cuenta que tenía *yāwārī muwalladāt*.¹⁰⁴¹ Y en otra narración, ‘Alī b. Sulaymān al-Nawfalī¹⁰⁴² cuenta: “Mi padre se enamoró de una *yāriya muwallada muganniya* que se llamaba Maryam y pertenecía a una mujer de Medina”.¹⁰⁴³

Sea cual sea la tipología de las anécdotas, la observación general que se puede hacer es que en el *K. al-agānī* la información sobre el origen lejano de las *muwalladāt* escasea, quizá porque quienes transmitieron con sus propias palabras estas noticias raras veces dispondrían de esa información.

Ṣabiyya (en plural: *ṣabāyā*)

Este término significa fundamentalmente “niña”, “muchacha” o “mujer joven”.¹⁰⁴⁴ En el siguiente *jabar*, narrado por Yazīd b. Muḥammad al-Muhallabī, se puede apreciar esa acepción básica del término:

“Un día fui a ver a al-Wāṭiq, cuando era califa, y lo encontré con Rabāb [o Ziryāb] sentada en su regazo, cuando ella era todavía una muchacha (*ṣabiyya*). Él le estaba enseñando unos versos suyos [...], repitiéndoselos, y ella los iba cantando. ¡Y jamás había oído un canto más hermoso que el de aquellos dos juntos!”¹⁰⁴⁵

¹⁰³⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

¹⁰³⁹ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 47.

¹⁰⁴⁰ Abū l-Naḍīr fue uno de los poetas de vida disoluta de la época abasí. Estuvo vinculado a la familia de los Barmakíes. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XI, pp. 192-197.

¹⁰⁴¹ *K. al-agānī*, t. XI, p. 192.

¹⁰⁴² Al-Nawfalī era la *nisba* de una familia *hāšimī* en cuyo seno había muchos transmisores de *ajbār*, entre ellos los personajes que se mencionan en este *jabar*. V. más en: Ch. Pellat. “Al-Nawfalī”. En *EL*, t. VII, pp. 1045-1046.

¹⁰⁴³ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 109.

¹⁰⁴⁴ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 613, raíz “صبر”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 1309.

¹⁰⁴⁵ *K. al-agānī*, t. XX, pp. 32-33. Los editores de la edición utilizada para el presente estudio apuntan en una nota a pie de página que en otras ediciones el nombre de la cantora aparece como “Ziryāb” y no como Rabāb, información que parece plausible, pues es posible que se refiera a la esclava cantora del califa al-Wāṭiq “Ziryāb al-Wāṭiqiyya”.

Aparte de esta acepción principal, en las fuentes el término se utiliza como sinónimo de “*yāriya*”.¹⁰⁴⁶ En el *K. al-agānī*, en concreto, la palabra “*ṣabiyya*” se utiliza para designar a las esclavas jóvenes, muchas veces junto a otros sinónimos en un mismo *jabar*. En una anécdota, por ejemplo, sobre Ibrāhīm b. al-Mahdī, se dice que un día invitó a su barco (*ḥarrāqa*) a Abū Dulaf al-‘Iḡlī¹⁰⁴⁷ y a Ibrāhīm al-Mawṣilī. A su llegada Ibrāhīm los esperaba acompañado de “una *ṣabiyya* suya que se llamaba Gaḍḍa”. A partir de ese punto de la narración, en el *jabar* encontramos dos referencias más a esta esclava y en ambas se utiliza el término *yāriya* como sinónimo: se dice que Ibrāhīm b. al-Mahdī bebió de sus propias copas y luego también “cogió la copa que estaba en la mano de la *yāriya*” invitando a los otros dos hombres a beber y a comer. La historia culminó con una escena de canto en la cual cantó primero el anfitrión y luego los invitados, mientras que “la *yāriya* cantó después de ellos”.¹⁰⁴⁸

En otra anécdota, narrada por una sobrina de ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī, los dos términos que se utilizan como sinónimos para designar a la “esclava joven” son “*ṣabiyya*” y “*waṣīfa*”:

“‘Abd Allāh no podía nunca privarse de su bebida matutina (*ṣabūḥ*), salvo los viernes, en el mes de ramadán y en el tiempo de la peregrinación. Tenía una *waṣīfa* que se llamaba Haylāna, a quien había criado él y había enseñado el canto. Y lo recuerdo un día tomando su bebida matutina. Yo estaba sentada a su lado y él llevaba la copa en la mano derecha y le enseñaba a la *ṣabiyya* una canción. [...] Se la repetía y gesticulaba con todos sus miembros para hacerle entender la melodía, de manera que me daba a mí con la mano, ora en el hombro ora en la pierna. Y no llegó a darse cuenta hasta que me hizo daño. Y entonces yo le dije llorando:

– Me has hecho daño con esos golpes que me das. ¿Haylāna no aprende la canción y me pega a mí?

¹⁰⁴⁶ Al-Bustānī e Ibn Manẓūr recogen también en sus diccionarios esta acepción. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 498, raíz “صبو”; Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. XII, p. 283. Kazimirski recoge también este matiz pero sólo bajo la definición del término en masculino: “Por extensión [a la acepción de “muchacho”], hombre que está al servicio de alguien”. Cf. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 1309. Lo mismo hace Dozy, que define el término como “page, hombre joven que sirve a un príncipe”. En Dozy hay también una curiosidad digna de mención. El término “*ṣabiyya*”, en femenino, es también traducido como “prostituta” (*fille de joie*), acepción que no aparece en el *K. al-agānī*. Cf. Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. I, p. 817.

¹⁰⁴⁷ Abū Dulaf al-Qāsim b. ‘Īsā b. Idrīs, miembro de la tribu de los ‘Iḡl (motivo por el cual era conocido como “al-‘Iḡlī”), fue un personaje polifacético de la época abasí: militar, poeta, músico y autor de obras de diversa temática que no se han conservado. V. más en: J. E. Bencheikh. “Al-Qāsim b. ‘Īsā b. Idrīs, Abū Dulaf”. En *EP*, t. IV, pp. 718-719.

¹⁰⁴⁸ *K. al-agānī*, t. X, pp. 91-92. V. otra versión de este *jabar* en: *K. al-agānī*, t. X, p. 136.

Él encontró tan graciosas mis palabras que se puso a reír hasta que se echó al suelo. Y me regaló un vestido de brocado amarillo y tres dinares rutilantes.”¹⁰⁴⁹

El tema de la sinonimia entre los distintos términos que designan a las esclavas, como se manifiesta en todos los *ajbār* citados hasta este punto, es de un interés muy particular en el *K. al-agānī*. Sobre todo los cuatro términos “*ama*”, “*ṣabiyya*”, “*waṣīfa*” y “*ḡāriya*” se utilizan a veces en los mismos *ajbār* designando a las mismas mujeres, hecho que puede seguir apreciándose a través de los epígrafes restantes de este capítulo.

Waṣīfa (en plural: *waṣā’if*)

El término “*waṣīfa*” significa fundamentalmente “sirvienta” o “esclava de servicio”, como si fuera otro sinónimo más de “*ama*” o “*ḡāriya*”.¹⁰⁵⁰ Sin embargo, lejos de su significado genérico, con este vocablo ocurre lo mismo que con sus sinónimos: en la misma noción caben distintas funciones, desde los afanes domésticos hasta las tareas artísticas más refinadas. A eso habría que añadir que en ocasiones el término puede representar específicamente a las esclavas de temprana edad, matiz que recoge al-Bustānī entre sus definiciones: “*ḡāriya* adolescente”.¹⁰⁵¹

Este matiz se hace evidente en un *jabar* sobre el famoso comerciante de *qiyān* (*muqayyin*) de la época omeya Ibn Rāmīn, en el que un hombre llamado Sulaymān al-Jaššāb cuenta:

“Fui un día a casa de Ibn Rāmīn y vi a su *ḡāriya* [Sallāma] al-Zarqā’ cuando era todavía una muchacha (*waṣīfa*) y sus senos levantaban la ropa sobre su pecho”.¹⁰⁵²

Entre todas las definiciones consultadas en las obras de referencia, la más interesante para el presente estudio es, sin duda, la de Dozy: “esclava en general, pero

¹⁰⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 185-186.

¹⁰⁵⁰ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1255, raíz “وصف”: “sirvienta, dama de honor, camarera (de la reina, ...)”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1548: “sirvienta doméstica”; Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. XV, p. 316: “*waṣīf* se llama el esclavo (*‘abd*) y la esclava (*ama*) se llama *waṣīfa*”, “*waṣīf* es el sirviente (*jādim*), sea *gulām* o *ḡāriya*”.

¹⁰⁵¹ Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 982, raíz “وصف”. En la edición del *K. al-agānī* utilizada para el presente estudio los editores dan también en una ocasión una definición afín del término en una nota a pie de página: “*waṣīfa: ḡāriya šābba* (esclava joven)”. Cf. *K. al-agānī*, t. XI, p. 131, nota 1.

¹⁰⁵² *K. al-agānī*, t. XV, p. 47.

sobre todo esclava música o cantora: *waṣīfa mulhiya*”.¹⁰⁵³ Efectivamente, en el *K. al-agānī* el término “*waṣīfa*” se utiliza en algunas ocasiones para designar a las esclavas cantoras, sustituyendo el término más utilizado: “*yāriya*”. Dos claros ejemplos constituyen los siguientes *ajbār*, uno de la época omeya y otro de la época abasí.

En el primero se relata que ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Anbasa b. Sa‘īd b. al-‘Āṣī tenía una esclava cantora (*waṣīfa muganniya*) que se llamaba Būba y que la crió y educó para luego regalársela al califa Hišām b. ‘Abd al-Malik.¹⁰⁵⁴ En el segundo se dice que el califa Muḥammad al-Amīn estaba un día bebiendo con su tío Ibrāhīm b. al-Mahdī y tuvieron una fuerte discusión. Transcurridos unos días, Ibrāhīm le mandó disculpas pero al-Amīn no las aceptó. Para reconciliarse con él, entonces, Ibrāhīm empleó otra estrategia: le mandó una agraciada esclava cantora (*waṣīfa malīḥa muganniya*) para que le cantara de su parte una canción de contenido reconciliador, lo que fue motivo suficiente para que el califa hiciera las paces con él y volviera a solicitar su compañía.¹⁰⁵⁵

A pesar de que la palabra “*waṣīfa*” funcione como sinónimo absoluto de “*yāriya*”, hay que apuntar que no es de un uso tan extendido como lo es su sinónimo más célebre. Sin embargo, no deja de ser uno de los términos más destacados en las fuentes, no sólo para el tema de las cantoras sino para el tema de la esclavitud en general. Tanto el término “*waṣā’if*” como el término “*wuṣafā*” –que, a su vez, designa a los jóvenes esclavos– tienen una presencia muy notable en las fuentes, sin que nos permitan discernir unos matices diferentes de los de sus sinónimos.

Yāriya (en plural: *yawārī*)

El término “*yāriya*” suele ser interpretado por los lexicógrafos como “sirvienta” o “muchacha”, en general, no necesariamente esclava. Cortés lo define como “muchacha, esclava, criada”¹⁰⁵⁶, Kazimirski como “sirvienta (esclava o no)” y

¹⁰⁵³ Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 810, raíz “وصف”. El término “*mulhiya*” (literalmente: la que divierte) mencionado en esta entrada por Dozy no aparece en el *K. al-agānī*. En su obra *Scriptorum arabum loci de Abbadidis* (recopilación y traducción de textos al latín sobre la dinastía abadí), Dozy recoge en una nota a pie de página más ejemplos del uso de ambos términos (“*waṣīfa*” y “*mulhiya*”). V. Reinhart P. A. Dozy. *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*. 3 ts. Lugduni Batavorum [Leiden]: S. et. J. Luchtmans, 1846-1852, t. I, p. 275, nota 94. El término “*waṣā’if mulhiyāt*” es también mencionado por Manuela Marín como sinónimo de “*qayna*”. Cf. Manuela Marín. *Mujeres ...*, p. 42.

¹⁰⁵⁴ *K. al-agānī*, t. XI, p. 248.

¹⁰⁵⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 101.

¹⁰⁵⁶ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 168, raíz “جري”.

“muchacha (sinónimo de *ṣabiyya*)”¹⁰⁵⁷, mientras que al-Bustānī recoge todas estas acepciones aludiendo también al origen etimológico de la palabra: “La mujer joven, la sirvienta joven –sea esclava o libre–. Y se denomina así por su agilidad y por lo mucho que corre, a diferencia de la mujer mayor”.¹⁰⁵⁸

A pesar del contenido de estas definiciones, se puede afirmar que en el *K. al-agānī* el término se utiliza sólo para las esclavas, entre las cuales hay un gran número de cantoras. Por lo que respecta a estas últimas, los pormenores del uso del término se podrían resumir en los siguientes puntos:

1. El término “*yāriya*” se utiliza en muchas ocasiones solo, sin que lo complementen términos relacionados con la música como “*muganniya*” o “*muḥsina*”. En esos casos es el contexto que nos permite deducir si la esclava de la que se trata es cantora, como se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Un día echó de menos al-Rašīd a Ibrāhīm al-Mawṣilī. Montó entonces en un burro que se encontraba cerca, ordenó a unos sirvientes que lo acompañaran y salió de su casa para ir a ver a Ibrāhīm. Cuando llegó a la casa de éste, él lo recibió y le besó los pies. Al-Rašīd se sentó y vio que había mucha gente, la cual luego se fue. También observó que había dos laúdes y dijo:

– ¿Qué es eso, Ibrāhīm?

[Ibrāhīm] esquivó la respuesta y él insistió:

– ¡Ay de ti! Dime la verdad.

– De acuerdo, príncipe de los creyentes: se trata de dos *yawārī* a quienes estoy instruyendo, le contestó.

– Tráelas aquí, dijo al-Rašīd.

Ibrāhīm mandó salir a dos elegantes *yawārī* (*yāriyatān zarīfatān*) que pertenecían a ‘Ulayya bint al-Mahdī y a quienes ella misma le había mandado para que las instruyera.

Dijo entonces al-Rašīd a una de ellas:

– ¡Canta!

Y ella cantó.”¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁷ V. A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 285, raíz “حري”. Dozy, curiosamente, no recoge acepciones afines del término.

¹⁰⁵⁸ V. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 105, raíz “حري”. “*Yāriya*” es el participio activo del verbo “*yārā*”, que, entre otras cosas, significa “correr”. Literalmente, entonces, “*yāriya*” es “la que corre” y de ahí la explicación de al-Bustānī. Manuela Marín, en su estudio basado en las fuentes andalusíes, apunta también que la voz “*yāriya*” puede designar tanto a las esclavas, cantoras o no, como a las muchachas jóvenes de condición libre. Cf. Manuela Marín. *Mujeres ...*, pp. 41-42.

¹⁰⁵⁹ *K. al-agānī*, t. X, pp. 138-139.

2. En otros casos la palabra “*yāriya*” se utiliza en combinación con otros términos relacionados con la música, dejando desde el principio clara la identidad artística de la esclava, aunque en el argumento de las historias en cuestión no aparezcan más datos relacionados con la música, tal y como se ve en el siguiente *jabar*:

“Quería Yazīd b. al-Ḥakam al-Ṭaqafī¹⁰⁶⁰ a una *yāriya muganniya* pero ella no le correspondía. Él estaba locamente enamorado de ella. Luego vino un hombre de Kufa y la compró.”¹⁰⁶¹

La combinación de estos dos términos, “*yāriya muganniya*”, es la que más se utiliza en las fuentes. Sobre este binomio se podría decir que funciona como sinónimo de “*qayna*”, hecho que se refleja en el siguiente *jabar*:

“Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk tenía un amigo que estaba enamorado de una *yāriya muganniya* y competía por ella con un *gulām* imberbe de hermoso rostro que se depilaba todo lo que le salía en la barba. La juventud del muchacho atrajo a la *qayna* y el amigo de Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk le contó su pena pidiéndole que compusiera unos versos sobre ello.”¹⁰⁶²

Aparte de este binomio universalmente utilizado y conocido, en el *K. al-agānī* aparecen otros dos casos equivalentes, aunque menos importantes desde el punto de vista cuantitativo de su uso. El primero de ellos es “*yāriya muḥsina*” y aparece en un *jabar* narrado por Aḥmad b. al-Makkī¹⁰⁶³:

“Le canté un día a Ibrāhīm b. al-Mahdī una canción de Siyāṭ¹⁰⁶⁴ [...]; y le gustó mucho y me dijo:

– ¿De quién la has aprendido?

– De la *yāriya* de tu padre Qurašiyya al-Zabbā’, le contesté.

Y él dijo entonces:

– Me he enterado de que mi padre tenía tres *yawārī muḥsināt* que se llamaban todas Qurašiyya: Qurašiyya al-Zabbā’ [La Peluda], Qurašiyya al-Sawdā’ [La Negra] y

¹⁰⁶⁰ Poeta menor de la época omeya, descendiente de Abū l-‘Āṣ, compañero, este último, del Profeta Muḥammad. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XII, pp. 207-214.

¹⁰⁶¹ *K. al-agānī*, t. XII, pp. 211-212.

¹⁰⁶² *K. al-agānī*, t. VII, p. 142.

¹⁰⁶³ Hijo del célebre cantante Yaḥyā al-Makkī. V. más en el artículo dedicado a su padre en la *EI*: E. Neubauer. “Yaḥyā al-Makkī”. En *EP*, t. XI, p. 251.

¹⁰⁶⁴ Uno de los cantantes y músicos más destacados de la época abasí. Era natural de Meca pero triunfó en la corte califal en Bagdad. Fue maestro de Ibrāhīm al-Mawṣilī e Ibn Ŷāmi’, con cuya madre se casó. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. VI, pp. 109-114.

Qurašiyya al-Baydā' [La Blanca]. Entre ellas, la mejor en el canto era al-Zabbā', es decir, aquella de quien he aprendido esta canción y a quien oía tantas veces decir: «He escuchado a los cantantes (*mugannūn*), he aprendido de ellos y he ido descubriendo sus canciones; y jamás he visto entre ellos a nadie que se parezca a Siyāṭ.»¹⁰⁶⁵

El segundo caso es el de “*ḡāriya qayna*”, combinación que resulta un tanto redundante, puesto que la mayoría de las veces las *qiyān* eran esclavas. En el *jabar* que sigue, esta redundancia se hace notar todavía más, puesto que las *qiyān* en cuestión pertenecen a un comerciante de esclavos.

“Había en al-Karj un comerciante de esclavos (*najjās*) –cuya *kunya* era Abū ‘Umayr– que tenía *ḡawārī qiyān* refinadas y cultas. Y a ‘Abd Allāh b. Muḡammad al-Bawwāb¹⁰⁶⁶ le gustaba una de estas *ḡawārī* que se llamaba ‘Abbāda, de manera que frecuentaba la casa de Abū ‘Umayr por ella. Luego tuvo una fuerte racha de escasez económica y abandonó la costumbre; y aunque odiaba tener que renunciar a esa amable compañía, tuvo que hacerse a su escasez. Pero más tarde se le despertó el deseo de ir a verla y visitarla, cuando se le acabó la paciencia. Fue entonces a casa de Abū ‘Umayr y se encontró con aquellos que se relacionaban con las *ḡawārī*. Abū ‘Umayr, la *ḡāriya* y todos los congregados le dieron la bienvenida. Llevaban tiempo esperando su visita y le reprendieron por esa demora.”¹⁰⁶⁷

Concluyendo, se podría decir que, a pesar de la diversidad de su uso, el significado del término “*ḡāriya*” no genera ningún tipo de incógnitas. Las mujeres denominadas “*ḡawārī*” en el *K. al-agānī* son todas esclavas, sean cuales sean sus funciones dentro del ámbito social al que pertenecen. Indicios de casos donde el término pueda significar “muchacha” o “sirvienta”, sin que esté implicada en él la condición de esclavitud, no se han encontrado.

7.2. Términos relacionados con la música

Entre los términos relacionados con la música, los más utilizados en el *K. al-agānī* son “*qayna*”, “*muganniya*” y “*muḡsina*”, siendo este último el menos utilizado

¹⁰⁶⁵ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 112-113.

¹⁰⁶⁶ Este personaje, conocido como Ibn al-Bawwāb, era natural de la ciudad de Bujārā, hoy en Uzbekistán. Vivió entre las épocas omeya y abasí y sucedió a al-Faḡl b. al-Rabī‘, visir de los califas Hārūn al-Rašīd y al-Amīn, en sus funciones de chambelán de la corte, pero fue también poeta y *rāwī*. V. más en el capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 46-51. (No debe confundirse con el famoso calígrafo Ibn al-Bawwāb.)

¹⁰⁶⁷ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 47-48.

entre los tres. Aparte de ellos, hay una serie de términos menos conocidos y, sin embargo, dignos de consideración. El significado y el uso de cada uno de ellos se analizarán a continuación. En términos generales se podría decir que el estudio de las fuentes indica que las cantoras del mundo árabe medieval no eran unas meras intérpretes, sino que compaginaban diversas funciones implicadas en el arte de la música. A la vez que cantoras, solían ser también tañedoras de instrumentos, compositoras y teóricas de la música. La división que hoy en día conocemos entre los especialistas de cada una de estas labores parece que no existía en aquella época.

Esta es una realidad que tiene que tomarse en cuenta a la hora de valorar las funciones no indicadas de manera literal por los términos. Si bien, por ejemplo, ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya, como indica su nombre, fue conocida por ser una virtuosa del *ṭunbūr*, no hay que olvidar que fue también una gran cantora. Igualmente, el término “*muganniya*”, aunque signifique claramente “cantora”, no debe desvincularse del carácter polifacético de las cantoras en aquel contexto. Esta idea debe acompañar siempre a quien intente aproximarse a esta figura artística.

‘Azzāfa

Este término tiene sus raíces en el verbo “*‘azafa*”, que está asociado tanto al sonido que hace el viento en el desierto como al sonido que emiten los *yinn*, siendo el sustantivo afín de ambas acepciones “*‘azīf*”. En el contexto de la música el verbo significa “tocar un instrumento”, por lo que el término “*‘azzāfa*” en sí viene a significar “tañedora” o “tocadora” de instrumentos.¹⁰⁶⁸ Asimismo, debido al hecho de que el término proviene de la misma raíz que el instrumento “*mi‘zafa*” (o “*mi‘zaf*”), se podría contemplar la posibilidad de que pudiera designar a las tañedoras de este instrumento.¹⁰⁶⁹

En el *K. al-agānī* el término aparece en una sola ocasión, en unos versos de al-Walīd b. Yazīd que él mismo recitó cuando se enteró de la muerte de su tío Hišām b. ‘Abd al-Malik, de quien tomó las riendas del califato:

¹⁰⁶⁸ En algunos diccionarios encontramos, bajo la misma raíz, otro término con el mismo significado: se trata de la voz “*‘āzifa*”, que, a pesar de su presencia en los diccionarios, en el *K. al-agānī* no aparece. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 598, raíz “عزف”; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 735; Reinhart Dozy. *Supplément ...*, t. II, p. 125; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 244; Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. IX, pp. 189-190.

¹⁰⁶⁹ V. más sobre el instrumento en pp. 211-212.

“El día se me alegró y el vino me supo delicioso,
cuando un amigo me anunció esa muerte;
cuando el anuncio de la muerte de Hišām nos llegó con el correo,
estampado con el sello califal.
Y así, sin más, entre bebida y pubis, disfrutamos de la mañana
y nos divertimos con una *qayna* tañedora (*lahawnā bi-qayna ‘azzāfa*).”¹⁰⁷⁰

Los versos ilustran la vida disoluta de al-Walīd b. Yazīd, la cual fue el motivo principal de su enemistad con su tío Hišām. Este califa-poeta fue exponente del hedonismo que regía la vida cortesana de la época, el cual era imposible cultivarse sin la presencia de las esclavas cantoras y músicas, sea cual sea el término que las representa en cada texto.

Ḍāriba

El término “*ḍāriba*” es participio activo del verbo “*ḍaraba*”, que en el contexto de la música, igual que el verbo “*‘azafa*”, significa “tocar un instrumento”.¹⁰⁷¹ El término “*ḍāriba*”, por lo tanto, significa también “tañedora”. En el *K. al-agānī* aparece sólo en cuatro ocasiones, dos de las cuales corresponden a dos versiones idénticas del mismo *jabar*.

En el *jabar* del cual disponemos dos versiones, un enviado del califa al-Ma’mūn se encarga de preguntar a Ishāq al-Mawṣilī sobre la autoría de una canción. Según las palabras de este último, ésta fue la escena que tuvo lugar entre ellos:

- “... Me preguntó sobre una canción diciendo:
– ¿Acaso sabes de quién es?
– La escucharé y luego, si Dios quiere, informaré al príncipe de los creyentes, contesté. Dio entonces, desde detrás de la cortina (*sitāra*), una orden a una *yāriya*; y ella cantó y tocó a la antigua usanza. Yo dije entonces:
– Traed otro laúd (*ūd*) más para acompañarla y así me quedará más claro. Trajeron, pues, otro laúd, y luego dije:
– Oh, príncipe de los creyentes, esta canción es creación de una mujer tañedora (*imra’a ḍāriba*).
– ¿Y cómo lo sabes?, dijo el califa.

¹⁰⁷⁰ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 15-16.

¹⁰⁷¹ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 655, raíz “ضرب”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 7; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 18.

- Cuando la escuché, noté su delicadeza y me di cuenta de que se trata de la creación de una mujer. Cuando me encontré ante la excelencia de esas frases musicales (*maqāṭī*), supe que su creadora tenía que ser una tañedora (*dāriiba*), le contesté.”¹⁰⁷²

El segundo caso está relacionado con la famosa cantora Baḍl, sobre la cual se dice que fue “una tañedora distinguida (*dāriiba mutaqaaddima*)”.¹⁰⁷³ Y el tercero atañe a la esclava polifacética de la época abasí llamada Riyāḍ, que se relacionó por un tiempo con Ishāq al-Mawṣilī y aprendió de él canciones. En el *jabar* correspondiente se da información sobre ella y, entre los atributos que se le asignan, figura la condición de tañedora (*dāriiba*).¹⁰⁷⁴

Por último, hay que comentar que en los casos citados el término “*dāriiba*” se utiliza solo, sin referencia alguna a los instrumentos que tocaban las tañedoras de las que se trata, razón por la cual tiende a adquirir el matiz de “música”, en el sentido de “mujer que se dedica a la música”, término genérico que en la práctica podría implicar, a su vez, la noción de cantora.

Muganniya (en plural: *muganniyāt*)

El uso del término “*muganniya*” no presenta ningún tipo de dificultad desde el punto de vista semántico, puesto que sólo significa “cantora”.¹⁰⁷⁵ En el *K. al-agānī* el término se utiliza en numerosas ocasiones, unas veces acompañado de otros términos – relacionados con las destrezas artísticas de las cantoras o con su condición social– y otras solo. Cuando el término se utiliza solo, muchas veces la información que nos da la obra sobre una cantora es tan escasa que no nos permite averiguar con absoluta certeza su condición social:

¹⁰⁷² *K. al-agānī*, t. V, pp. 179-180. La otra versión del *jabar* se encuentra en: *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 43-44. En la narración de este *jabar* hay una notable laguna: al principio de la narración se dice que el enviado del califa visitó a Ishāq al-Mawṣilī a su casa y, a continuación, sin referencia alguna al cambio de espacio, Ishāq se encuentra ante el califa compartiendo con él la escena de música en cuestión.

¹⁰⁷³ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

¹⁰⁷⁴ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 191. V. traducción del fragmento correspondiente bajo el epígrafe dedicado al término “*mamlūka*”, p. 326.

¹⁰⁷⁵ Participio activo del verbo “*gannā*”, que significa cantar. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, pp. 815-816, raíz “*غنى*”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 230; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 513.

“Estuvieron un día ‘Ubayd Allāh b. Abī Gassān, Abū l-‘Atāhiya¹⁰⁷⁶ y Muḥammad b. ‘Amr al-Rūmī en casa de Ibn Abī Maryam¹⁰⁷⁷ en compañía de una cantora (*muganniya*) a la cual llamaban “Bint Iblīs”¹⁰⁷⁸. Y cantó ‘Ubayd Allāh b. Abī Gassān sobre una melodía de Mujāriq.”¹⁰⁷⁹

En otros casos, sin embargo, aunque el término se utilice solo, el resto de la información que aparece en la obra sobre la vida de una cantora nos permite averiguar su condición de esclava. Sobre Ŷawhar, por ejemplo, la cantora que aparece en el siguiente *jabar*, sabemos que era esclava de otra cantora llamada Barbar, dato que se nos comunica a través de otras noticias de la obra y no de ésta:

“Un día de primavera, se juntaron Ḥammād al-Rāwiya¹⁰⁸⁰, Muṭī‘ b. Iyās, Yahyà b. Ziyād [al-Ḥārītī] y Ḥakam al-Wādī en un jardín (*bustān*) en Kufa para beber, e invitaron también a Ŷawhar la cantora (*muganniya*).”¹⁰⁸¹

Otro ejemplo en el cual el término aparece sólo y sin embargo hace claramente alusión a las esclavas cantoras es el siguiente, narrado por el músico Ishāq al-Mawṣilī:

“Jamás había escuchado a nadie cantar estas dos canciones, así que se las enseñé a más de uno de los cantantes destacados (*mutaqaddimūn*), al igual que a las cantoras de los palacios (*muganniyāt al-quṣūr*), ya que ninguna de ellas las conocía.”¹⁰⁸²

Aquí la referencia a los palacios hace que la expresión “*muganniyāt al-quṣūr*” sea equivalente a “esclavas cantoras”, puesto que las cantoras de los palacios eran siempre de esta condición.

¹⁰⁷⁶ Abū l-‘Atāhiya (“Padre de la Locura”) es el apodo por el que se conocía Abū Ishāq Ismā‘īl b. al-Qāsim b. Suwayd b. Kaysān, poeta de la época abasí. Era natural de Kufa y cultivó fundamentalmente el género de *gazal*, siendo sus poemas más célebres de dicho género los que dedicó a su amada ‘Utba. V. más en: A. Guillaume. “Abū l-‘Atāhiya”. En *EP*, t. I, pp. 107-108. En cuanto a la vocalización de la palabra “*atāhiya*”, todos los estudios y diccionarios consultados vocalizan “*atāhiya*” (sin “*šadda*”), menos Cortés, que vocaliza “*atāhiyya*”. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 712, raíz “عته”.

¹⁰⁷⁷ Debe de tratarse de un personaje que desempeñaba el papel de bufón en la corte de Ḥārūn al-Raṣīd. V. Al-Ṭabarī. *The History ...*, t. XXX, pp. 308-312.

¹⁰⁷⁸ Es obvio que se trata de un apodo, pues estas dos palabras significan “hija del diablo”.

¹⁰⁷⁹ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 252-253.

¹⁰⁸⁰ Célebre recopilador y recitador de poesía árabe que vivió entre las épocas omeya y abasí. Estuvo vinculado a los círculos de vida libertina de su ciudad, Kufa. V. más en: J. W. Fück. “Ḥammād al-Rāwiya”. En *EP*, t. III, p. 136.

¹⁰⁸¹ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 226.

¹⁰⁸² *K. al-agānī*, t. IX, p. 47.

En cuanto al uso de la palabra “*muganniya*” junto a otros términos, hay que repetir que la combinación más habitual es “*yāriya muganniya*”, que viene a designar a la esclava cantora, como se puede apreciar en numerosos *ajbār* citados a lo largo del presente estudio.¹⁰⁸³ Como otro ejemplo más, se puede considerar también el que aparece en el siguiente *jabar*:

“Era Ḥarb b. ‘Amr al-Ṭaqafī comerciante de esclavos (*najjās*) y tenía una *yāriya muganniya* a la que frecuentaban los poetas, escribas y gente culta de Bagdad para escucharla. Gastaban en su casa grandes cantidades de dinero: lo trataban muy bien y le hacían regalos.”¹⁰⁸⁴

Los otros dos términos que en ciertas ocasiones aparecen junto a la palabra “*muganniya*” son “*muḥsina*” y “*muṭriba*”, lo que resulta muy interesante debido a la cercanía semántica que hay entre estas tres palabras. Los ejemplos correspondientes se expondrán y analizarán en los epígrafes dedicados a los términos “*muḥsina*” y “*muṭriba*” que aparecen a continuación.

Muḥsina (en plural: *muḥsināt*)

Este es el término al que menos atención han prestado siempre los lexicógrafos y los estudiosos de la música árabe o del tema de las *qiyān*, hecho que carece de explicación lógica ante quien averigua su gran importancia a través del estudio de las fuentes.¹⁰⁸⁵ Según su acepción principal, de corte etimológico, la palabra “*muḥsina*” significa “la que hace el bien”, “la que desempeña bien una labor”, “la bienhechora”.¹⁰⁸⁶

En los diccionarios de lengua árabe consultados para el presente estudio, tanto monolingües como bilingües, no constan las acepciones de este término relacionadas con la música, hecho que, sobre todo en el caso del *Lisān al-‘Arab* y el *Tāy al-‘Arūs*, resulta sorprendente, pues se trata de un término ampliamente utilizado en las fuentes. Entre los diccionarios consultados, sólo en el de Dozy aparece una definición que corresponde al uso de este término en el *K. al-agānī* y en otras fuentes de la época. Dozy

¹⁰⁸³ Sobre este tipo de combinaciones de términos, recuérdese lo referido en pp. 343-345.

¹⁰⁸⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 183.

¹⁰⁸⁵ Lo mismo ocurre con el masculino “*muḥsin*”.

¹⁰⁸⁶ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 238, raíz “حسَن”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 429.

define la palabra “*muḥsina*” como “cantora” (*chanteuse*), mientras que ignora completamente el significado de corte etimológico del masculino “*muḥsin*”.¹⁰⁸⁷

El estudio de las fuentes lleva a la conclusión de que, en el contexto de la música, las palabras “*muḥsina*” y “*muḥsin*” significan, generalmente, “artista que se dedica a la música”. Cuando el término se utiliza solo, su interpretación no presenta ninguna dificultad, pues indica precisamente este significado, como se puede apreciar en los siguientes *ajbār*:

“Fue Ḍa‘f una de las *muḥsināt*. Una de sus primeras composiciones y canciones importantes fue aquella por la que destacó y con la que fue presentada [¿ante al-Ma‘mūn?¹⁰⁸⁸] y elegida.”¹⁰⁸⁹

“Baḍl fue una de las *muḥsināt* más virtuosas (*mutaqaddimāt*), de aquellas que se mencionan en muchas historias. Sobre ella se cuenta que cantaba treinta mil canciones. [...] Fue una de las mejores voces de su época (*min aḥsan al-nās ginā^{an} fī dahri-hā*) y fue maestra de todo *muḥsin* y *muḥsina*.”¹⁰⁹⁰

En ocasiones este término sustituye la palabra “*muganniya*” en el célebre binomio “*yāriya muganniya*”, significando así “esclava cantora”. Sobre el cantante de la época abasí Sulaym b. Sallām¹⁰⁹¹, por ejemplo, se cuenta que un día invitó a unos amigos suyos a su casa y les sacó vino y treinta *yawārī muḥsināt* (... *talaṭīn yāriya muḥsina*), pero no comida.¹⁰⁹² En *otro jabar*, esta vez sobre el cantante Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar, se cuenta: “Tenía su padre, al-Ḥārīṭ b. Busjunnar, *yawārī muḥsināt* e Ishāq [al-Mawṣilī] les pedía a ellas que instruyeran a sus propias *yawārī*.”¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁷ Dozy apunta que toma esta acepción de un glosario del siglo XIX sobre la obra de Muslim b. al-Walīd, poeta de la época abasí. Cf. Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. I, p. 288, raíz “حسّن”.

¹⁰⁸⁸ A través del mismo *jabar* sabemos que Ḍa‘f fue esclava del califa al-Ma‘mūn, por lo que puede que la frase se refiera al momento en el cual fue presentada ante al-Ma‘mūn para que la viera y escuchara, como era habitual antes de la compra de las esclavas cantoras.

¹⁰⁸⁹ *K. al-agānī*, t. XII, p. 69.

¹⁰⁹⁰ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

¹⁰⁹¹ Según el *K. al-agānī*, este cantante de Kufa estudió música con Ibrāhīm al-Mawṣilī desde una edad muy temprana. A pesar de ello, en ciertos momentos de su vida fue objeto de sátira por parte de su hijo Ishāq al-Mawṣilī. Estuvo vinulado a la corte de Hārūn al-Raṣīd y a los músicos que servían en ella. A Sulaym se le conocía por su avaricia. Cf. *K. al-agānī*, t. VI, p. 117.

¹⁰⁹² *K. al-agānī*, t. VI, p. 119.

¹⁰⁹³ *K. al-agānī*, t. XII, p. 34. V. otro ejemplo más sobre esta combinación de términos bajo el epígrafe dedicado al término “*yāriya*”, en pp. 344-345.

Aparte del obvio significado del término en frases como las que se acaban de citar, hay que decir que en otros casos su uso plantea ciertas dudas, sobre todo cuando va acompañado de otros términos de contenido semántico semejante. Las combinaciones en cuestión serían: “*muganniya muḥsina*”, “*qayna muḥsina*” y “*muṭriba muḥsina*” (o sus respectivos plurales).

Entre ellas, la más recurrente es la primera. Muchas de las cantoras célebres reciben este calificativo en *ajbār* que describen sus cualidades. De ‘Arīb, por ejemplo, se dice que era “*muganniya muḥsina*”¹⁰⁹⁴, y lo mismo ocurre con Maḥbūba¹⁰⁹⁵ y Duqāq.¹⁰⁹⁶ Otros narradores añaden un detalle más para referirse no sólo a la cualidad sino también a la calidad artística de las cantoras, como ocurre con ‘Ātika bint Šuhda¹⁰⁹⁷ y Qalam al-Šālihiyya¹⁰⁹⁸, de quienes se cuenta que fueron dos de las “*muganniyāt muḥsināt* más virtuosas (*mutaqaddimāt*)”.

En otras ocasiones, los dos términos forman parte de una enumeración más amplia, como en el siguiente *jabar* narrado por ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz:

“Juzāmā, la *yāriya* del cantante al-Ḍabṭ (*al-Ḍabṭ al-mugannī*), solía tomar vino conmigo, cuando yo era todavía joven, y es que luego ya dejé de beber. Y era *muganniya* (cantora), *muḥsina*, *šā‘ira* (poetisa) y *zarīfa* (refinada).”¹⁰⁹⁹

En cuanto a la segunda combinación de términos entre las mencionadas (*qayna muḥsina*), hay que decir que aparece con menor frecuencia en la obra. Sobre el poeta Di‘bil¹¹⁰⁰ se cuenta, por ejemplo, que estuvo en una ocasión en Šahrazūr¹¹⁰¹ y un hombre lo invitó a su casa, donde le cantó una *qayna muḥsina* sobre un poema suyo.¹¹⁰² Sobre otro poeta, Sa‘īd b. Wahb¹¹⁰³, se relata que “se relacionaba con todo esclavo imberbe

¹⁰⁹⁴ *K. al-agānī*, t. XXI, p. 43.

¹⁰⁹⁵ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 142.

¹⁰⁹⁶ *K. al-agānī*, t. XII, p. 203.

¹⁰⁹⁷ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 244.

¹⁰⁹⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 244.

¹⁰⁹⁹ *K. al-agānī*, t. X, p. 223.

¹¹⁰⁰ Poeta de la era abasí. En el inicio de su trayectoria poética fue discípulo de otro poeta de la época, Muslim b. al-Walīd. Su ideología chíi y sus sátiras sobre varios personajes de su época le costaron muchas enemistades a lo largo de su vida. V. más en: L. Zolondek. “Di‘bil”. En *EI*², t. II, pp. 248-249.

¹¹⁰¹ Región en el Oeste de Kurdistán. Cf. A. Ben Abdesslem. “Šahrazūr”. En *EI*², t. IX, pp. 218-219.

¹¹⁰² *K. al-agānī*, t. XX, p. 64.

¹¹⁰³ Poeta de Basora de la época abasí. Estuvo vinculado a la familia de los Barmakies. Escribió poesía báquica (*jamriyyāt*) y amorosa (*gazal*). En esta última celebró el amor de las mujeres pero también el de los *gilmān*, los jóvenes esclavos. Cf. *K. al-agānī*, t. XX, p. 214.

(*gulām amrad*), todo joven refinado (*fatà zarīf*) y toda *qayna muḥsina*".¹¹⁰⁴ Por último, hay que decir que, entre las cantoras célebres, sólo una recibe este calificativo en toda la obra. Se trata de Sallāma al-Zarqā', de quien se dice que "fue una de las *qaynāt muḥsināt* (*ihdā al-qaynāt al-muḥsināt*)".¹¹⁰⁵

Respecto a la tercera combinación de términos, "*muṭribāt muḥsināt*", se puede observar que aparece en una sola ocasión a lo largo de la obra, en un *jabar* que trata de una escena de música en la cual el cantante 'Amr al-Gazzāl¹¹⁰⁶ canta para 'Ubayd Allāh b. Ŷa'far b. al-Manšūr¹¹⁰⁷ y un militar llamado al-Jiḍr b. Ŷibrīl. En dicho *jabar* se relata que los tres hombres estaban acompañados de unas *ḡawārī muṭribāt muḥsināt*. La referencia a las cantoras es absolutamente lacónica y el *jabar* no da ningún tipo de información adicional sobre ellas.¹¹⁰⁸

Los términos "*muganniya*", "*qayna*" y "*muṭriba*" son sinónimos entre sí, al igual que son, a la vez, sinónimos del término "*muḥsina*" en este contexto. Por lo tanto, un uso de éstos junto a la voz "*muḥsina*" genera dudas sobre esta última. Si con los primeros términos ya queda clara la identidad artística de una mujer, ¿a qué podría deberse la necesidad de añadir este último término? Desde la distancia cronológica y lingüística que nos separa de aquel remoto contexto, sólo podríamos especular que el término podría en ocasiones hacer hincapié en la índole polifacética de los artistas del ámbito de la música, los que no eran sólo cantantes, tañedores de instrumentos o compositores sino que compaginaban todas estas cualidades en el ejercicio de su arte.¹¹⁰⁹

Otra interpretación podría estar relacionada con el significado original de la palabra mencionado al inicio de este apartado. Si una "*muḥsina*" es en el fondo alguien que obra bien o que hace bien las cosas, se podría pensar que una cantora *muḥsina* podría ser una cantora virtuosa, razón por la cual el término llegó a adquirir los matices de

¹¹⁰⁴ K. *al-agānī*, t. XX, p. 216.

¹¹⁰⁵ K. *al-agānī*, t. XV, p. 39.

¹¹⁰⁶ Cantante de la corte de Hārūn al-Rašīd. Cf. H. G. Farmer. *A History ...*, p. 132; K. *al-agānī*, t. XXIII, pp. 124-126.

¹¹⁰⁷ Por la coincidencia del nombre y del contexto, se puede conjeturar que se trata del hermano de Zubayda bint Ŷa'far b. al-Manšūr, la célebre esposa y prima de Hārūn al-Rašīd. El *nasab* de Zubayda se puede confrontar en: Renate Jacobi. "Zubayda bt. Dja'far b. Abī Dja'far al-Manšūr". En *EP*, t. XI, pp. 547-548.

¹¹⁰⁸ K. *al-agānī*, t. XXIII, p. 126.

¹¹⁰⁹ Fuera de las facetas que atañen a la música y, en raras ocasiones, a la narración de historias, en las fuentes consultadas no hay información sobre otro tipo de actuaciones escénicas (teatro, danza, etc.).

“artista polifacético del ámbito de la música”, en general, siendo sus diversas aptitudes la mayor prueba sobre su virtuosismo.

Musmi ‘a (en plural: *musmi ‘āt*)

La palabra “*musmi ‘a*” es el participio activo del verbo “*asma ‘a*”, que significa “hacer oír”, “hacer escuchar”.¹¹¹⁰ Literalmente, por lo tanto, la palabra significa “la que hace escuchar”, significado que dio lugar a la acepción de “cantora”. En relación con esta última acepción, encontramos un dato sumamente interesante en el *K. al-agānī*: Al-Iṣfahānī recoge un panegírico que el poeta al-A‘šā escribió para la tribu de los Banū ‘Abd al-Madān al-Ḥārītīyyūn, rama de los Banū l-Ḥārīt b. Ka‘b. Entre los distintos versos dedicados a esta tribu, encontramos el siguiente:

“Nuestros testigos son la rosa, los jazmines, y las cantoras (*musmi ‘āt*) junto a las cuerdas de sus laúdes (*‘ūdān*).”¹¹¹¹

Además de la presencia del término en este verso, lo que da un interés particular a este caso es que al-Iṣfahānī ofrece, a continuación del poema en cuestión, unos apuntes filológicos que incluyen la definición de algunas de las palabras mencionadas en el mismo, hecho poco frecuente dentro de la obra. Entre ellas aparece el término “*musmi ‘āt*”, el cual es definido como “*qiyān*”.¹¹¹² Ésta sería la única vez en la obra en la cual el mismo autor da una explicación literal sobre uno de los términos relacionados con las cantoras.

Esta identificación del término “*qiyān*” con el término “*musmi ‘āt*” aparece en una ocasión más en la obra, en el siguiente *jabar*:

“Estuvo en una ocasión ‘Umar b. Abī Rabī‘a en Kufa y pasó por casa de ‘Abd Allāh b. Hilāl¹¹¹³, a quien llamaban “compañero del diablo” (*Ṣāhib Iblīs*). Éste tenía dos *qiyān*

¹¹¹⁰ V. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 532, raíz “سمع”.

¹¹¹¹ *K. al-agānī*, t. XI, p. 255.

¹¹¹² Asimismo, los editores de la edición utilizada para el presente estudio definen el término como “*muḥsina*”. Cf. *K. al-agānī*, t. I, p. 117, nota 2.

¹¹¹³ Célebre mago de Kufa de quien se creía que el diablo le había regalado un anillo con poderes mágicos por haberle defendido ante unos niños que le insultaban. Asimismo, otros creían que descendía directamente del diablo a través de su familia materna. V. más en: Ch. Pellat. “‘Abd Allāh b. Hilāl”. En *EP*, t. I, pp. 45-46.

virtuosas (*qaynatān ḥādiqatān*) a quien ‘Umar solía visitar para escucharlas, sobre lo cual dijo:

Gente de Babilonia, nada he envidiado de vuestra vida salvo tres cosas:
el agua del Éufrates, el aroma de la noche fresca y el canto de las dos cantoras (*ginā’ musmi ‘atayn*) de Ibn Hilāl.”¹¹¹⁴

Al-Ṭabbūbī, en su monografía sobre las *qiyān* en la época abasí, en el capítulo dedicado a los términos que designaban a las cantoras, presta especial atención a estas dos voces, “*qayna*” y “*musmi ‘a*”, citando varios versos de poetas de la época en los cuales aparecen. A raíz de su estudio particular, la autora observa que el término “*musmi ‘a*” es de un uso mucho más restringido que el término “*qayna*”, hecho que también es obvio en el *K. al-agānī*.¹¹¹⁵ En este último, el término aparece sólo en tres ocasiones y, curiosamente, sólo formando parte de unos versos, al igual que ocurre con las referencias citadas por al-Ṭabbūbī.

Los dos primeros casos en cuestión son, obviamente, aquellos que ya han sido citados al principio del presente epígrafe, mientras que el tercero y último caso lo encontramos en un lamento anónimo que un hombre compuso por la muerte de Ibrāhīm al-Mawṣilī:

“La diversión se sepultó bajo la tierra, en la morada de la gente más querida,
cuando al-Mawṣilī pereció y se extinguió la diversión gozada por hermanos y amigos.
Por él lloraron apenadas las cantoras (*musmi ‘āt*), por él lloraron el amor y el gusto de beber,
los instrumentos de las fiestas lo lloraron, hasta que el propio laúd se apiadó de tanta lágrima salida de los arcos.”¹¹¹⁶

A pesar de la evidencia de que la voz “*musmi ‘a*”, en el sentido de “cantora”, no se utilizaba con tanta frecuencia como otros términos, su presencia es muy notable en los diccionarios. En los diccionarios *Muḥīṭ al-muḥīṭ* y *Tāy al-‘Arūs* la palabra se define directamente como “cantora” (*muganniya*), y lo mismo ocurre en los diccionarios de Dozy y Kazimirski, aunque Dozy sólo menciona la versión masculina del término

¹¹¹⁴ *K. al-agānī*, t. I, p. 117.

¹¹¹⁵ Cf. Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān* ..., pp. 22-26.

¹¹¹⁶ *K. al-agānī*, t. V, p. 166. La palabra “arcos” aquí se refiere a los arcos de los instrumentos musicales.

(*musmi*'), la cual no aparece en las fuentes consultadas.¹¹¹⁷ Una vez más, por lo tanto, nos encontramos ante el fenómeno de las divergencias que ocurren entre las definiciones de las obras de referencia y el uso real de los términos en las fuentes. Con el término "*musmi 'a*" ocurre lo contrario de lo que hemos observado hasta ahora: aquí la presencia del término abunda en los diccionarios y escasea en las fuentes.

Muṭriba (en plural: *muṭribāt*)

Desde el punto de vista gramatical, la palabra "*muṭriba*" es participio activo del verbo "*aṭraba*", que significa "conmover", "emocionar" o "provocar el éxtasis" a través de la música.¹¹¹⁸ Como adjetivo, por lo tanto, "*muṭriba*" es la que produce esos sentimientos, mientras que como sustantivo la palabra ha llegado a significar "cantora" o "música".¹¹¹⁹ En el *K. al-agānī* el término "*muṭriba*" aparece sólo en dos ocasiones designando a ciertas cantoras, mientras que, en otras, se utiliza en el sentido de "elemento musical emocionante" calificando así algunas melodías.

Uno de los dos *ajbār* en los cuales aparece la palabra "*muṭribāt*" ha sido ya citado anteriormente. Se trata de aquella referencia lacónica a unas *yāwārī muṭribāt muḥsināt* sobre quienes se dice que compartieron con el cantante 'Amr al-Gazzāl una reunión musical.¹¹²⁰ Aquí se puede apreciar una cierta redundancia, pues en términos generales, como ya se ha comentado antes, las voces "*muṭribāt*" y "*muḥsināt*" se pueden considerar sinónimas.

El segundo *jabar* en el que encontramos el término consiste en una sola frase atribuida a un personaje llamado al-Miswar b. 'Abd al-Malik:

¹¹¹⁷ Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 428, raíz "سمع"; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. I, p. 685; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 1141; Al-Zabīdī. *Tāy al-'arūs* ..., t. XXI, pp. 233-234.

¹¹¹⁸ Recuérdese que en el contexto de la música árabe esa emoción que produce la música se denomina "*ṭarab*". V. más sobre este concepto en pp. 269-284.

¹¹¹⁹ Lo propio ocurre con el término en masculino, "*muṭrib*". Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 546, raíz "طرب"; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 676; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 29; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 66.

¹¹²⁰ *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 126.

“Quien recita poemas de Kuṭayyir y Ŷamīl¹¹²¹, no necesita estar acompañado de un par de cantoras (*mā ḍarra man yarwī šī‘r Kuṭayyir wa-Ŷamīl allā takūn ‘inda-hu muganniyatān muṭribatān*).”¹¹²²

La frase original resulta un tanto difícil de descifrar, pero en líneas generales parece constituir una especie de cumplido hacia las creaciones poéticas de Kuṭayyir y Ŷamīl, significando que tenían tanto valor y musicalidad en sí que no necesitaban ser cantadas como era lo habitual en la época.

En cuanto al propio binomio “*muganniya muṭriba*”, llama de nuevo la atención el uso conjunto de dos términos aparentemente sinónimos. Por ello, se podría pensar que, en este caso, más que como un sustantivo, la palabra “*muṭriba*” funciona aquí como un adjetivo con el que se hace referencia al virtuosismo de las cantoras en cuestión y a su capacidad de emocionar con su arte. Sin embargo, aunque la palabra tenga aquí función de adjetivo, no deja al mismo tiempo de indicar que se trata de unas cantoras, pues el término “*muṭriba*” ha de hacer siempre referencia a una cantora que emociona con su arte: una mujer fuera del ámbito de la música no podría recibir esta calificación.

Nā’iḥa (en plural: *nawā’ih, nā’ihāt*)

“*Nā’iḥa*” es el participio activo femenino del verbo “*nāḥa*”, que significa “llorar a un muerto” o “pronunciar o cantar un lamento fúnebre (*nawḥ*)”. La palabra “*nā’iḥa*” en sí, por lo tanto, significa “plañidera”, y en el *K. al-agānī* representa el único término que designa a esa función social y artística.¹¹²³

La plañidera es una figura que encontramos en diversos contextos históricos y culturales, debido a la eterna necesidad emocional y social de individuos, familias y pueblos de llorar a sus muertos y honrarlos. En el caso del mundo árabe medieval, se puede pensar que habría distintas clases de plañideras: desde mujeres sin formación musical que simplemente acudían a los funerales para llorar a los muertos hasta cantoras

¹¹²¹ Kuṭayyir y Ŷamīl fueron exponentes de la poesía ‘*udrī*’ de la época omeya. Son célebres los poemas que escribieron sobre sus respectivas amadas ‘Azza y Buṭayna. V. más en: F. Gabrieli. “Djamīl, b. ‘Abd Allāh b. Ma‘mar al-‘Uḍrī”. En *EP*, t. II, pp. 427-428; y en la nota 174 del presente estudio.

¹¹²² *K. al-agānī*, t. IX, p. 7. La frase ha sido traducida libremente, pues una traducción literal la haría carecer de sentido en castellano.

¹¹²³ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 1182, raíz “نوح”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, pp. 733-734; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 1363; Edward William Lane. *Op. cit.*, t. VIII, p. 2864. En los diccionarios se menciona también el término “*nawwāḥa*” –de la misma raíz– como sinónimo de “*nā’iḥa*”, pero en el *K. al-agānī* sólo aparece este último.

profesionales que se ocupaban específicamente de esa tarea. De todas maneras, parece que las plañideras eran remuneradas por ese trabajo, como indica una noticia sobre el poeta Baššār b. Burd:

“... no había en Basora amado ni amada que no recitara poesías de Baššār; ni tampoco plañidera (*nā'ihā*) ni cantora (*muganniya*) que no ganara dinero con ellas; ni hombre honrado que no lo respetara y no temiera las deshonras que venían de su lengua.”¹¹²⁴

La investigadora Nadia Maria El-Cheikh, que ha estudiado en profundidad el tema de las plañideras, ilustra en un artículo afín la continuación de esta figura desde la *yāhiliyya* hasta la época islámica. En dicho artículo la autora arroja luz sobre el hecho de que las plañideras sufrían, de alguna manera, la marginalización, pues eran vistas como unos seres cuyo sueldo dependía de la muerte de otras personas. Además, según la religión musulmana, sus expresiones hiperbólicas representaban una injuria contra la voluntad de Dios.

Asimismo, El-Cheikh pone énfasis en el hecho de que la “*niyāha*”, la lamentación fúnebre, era practicada fundamentalmente por mujeres, aunque había excepciones de cantores que destacaron en esa labor, como fueron Ibn Surayy y al-Garīd. Respecto a la relación de las *qiyān* con las *nā'ihāt*, la autora apunta:

“Algunas esclavas cantoras, *qiyān*, eran famosas por sus destrezas en la *niyāha*. Estas dos profesiones diferentes compartían, a veces, el mismo material humano, puesto que parece que combinar ambos menesteres aumentaba el nivel y el valor de la *yāriya*.”¹¹²⁵

Esta observación es sumamente importante, pues aclara que las cantoras constituían, en realidad, un colectivo diferente y que sólo en ocasiones excepcionales cultivaban el lamento fúnebre entre sus destrezas, sin que ello se considerara suficiente motivo para incluirlas en las “*nā'ihāt*”. Guthrie señala que no era habitual que las *qiyān* cantaran los lamentos fúnebres, lo que atribuye al hecho de que éstas eran consideradas

¹¹²⁴ K. *al-agānī*, t. III, p. 103.

¹¹²⁵ Cf. Nadia Maria El-Cheikh. “Mourning and the Role of the *Nā'ihā*”. *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII: Identidades Marginales*. Ed., Cristina de la Puente. Madrid: CSIC, 2003, pp. 395-412.

“moralmente sospechosas”, por lo que es posible que la gente no quisiera que sus muertos fueran llorados por unas mujeres de esa condición.¹¹²⁶

En el *K. al-agānī* encontramos un reducido número de referencias a plañideras anónimas, mientras que las cantoras de nombre conocido que reciben este apelativo en la obra son solamente cuatro, a saber: Šuhda, esclava cantora de al-Walīd b. Yazīd y madre de la también cantora ‘Ātika bint Šuhda;¹¹²⁷ Ḥawrā’ y Bagūm, dos *yāwārī* plañideras (*yāriyatān nā’ihatān*) a las cuales se apegó al-Garīd cuando se desvinculó de Ibn Surayy, precisamente porque este último sintió envidia por lo bien que cantaba al-Garīd los lamentos fúnebres;¹¹²⁸ y, por último, Su‘dā, una *nā’iha* de Ḥīra de quien se enamoró el poeta Abū l-‘Atāhiya.¹¹²⁹ Por último, habría que decir que en el *K. al-agānī* constan ciertos casos de cantoras que cantan lamentos fúnebres de manera puntual sin ser consideradas plañideras.¹¹³⁰

Qayna (en plural: *qiyān*, *qaynāt*)

Precisar el origen del término “*qayna*” y el proceso lingüístico a través del cual llegó a adquirir su significado de “esclava” o “esclava cantora” resulta difícil desde la perspectiva actual. Los estudiosos que han investigado esta cuestión en profundidad son al-Asad y al-Ṭabbūbī, en sus respectivas monografías sobre las *qiyān*. Los dos autores realizan un recorrido lexicográfico recogiendo definiciones significativas, a la vez que ofrecen sus propias conjeturas sobre el origen del término.¹¹³¹ Según las definiciones de los diccionarios y lo referido por estos autores, ésta sería la información más destacada sobre las raíces del término:

- I. En sus orígenes el término “*qayn*”, en masculino, significaba “obrero” o “artesano” (*ṣāni’*) y, en ocasiones, específicamente “herrero” (*ḥaddād*). “*Qayna*”, por consiguiente, era la trabajadora de cualquier índole. Por motivos

¹¹²⁶ Cf. Shirley Guthrie. *Arab Social Life in the Middle Ages*. Londres: Saqi Books, 1995, p. 132.

¹¹²⁷ *K. al-agānī*, t. VI, p. 185.

¹¹²⁸ *K. al-agānī*, t. II, p. 236.

¹¹²⁹ *K. al-agānī*, t. IV, pp. 20-21.

¹¹³⁰ Sobre la relación de las esclavas cantoras y las esclavas poetisas con los lamentos fúnebres, v. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 178-180. Sobre los lamentos fúnebres compuestos por mujeres, v. la recopilación del Padre Cheikho: Louis Cheikho. *Riyāḍ al-adab fī marāṭī šawā’ir al-‘Arab*. Beirut: Al-Maṭba‘a al-Kāṭilīkiyya, 1897.

¹¹³¹ Entre las dos obras, el estudio más importante en cuanto a esta cuestión es el de al-Asad. La obra de al-Ṭabbūbī es posterior y, aunque tenga valor propio, remite, inevitablemente, a al-Asad. Lo mismo ocurre con el artículo sobre las *qiyān* de la *El*. Cf. Ch. Pellat. “*Qayna*”, p. 820.

sociales, como las distintas tareas de servicio las realizaban esclavos, el término llegó a significar también “esclavo” (*‘abd*) y “esclava” (*ama*). Se puede pensar, por lo tanto, que este último caso dio lugar a la acepción de “esclava cantora” (*ama* o *ŷāriya muganniya*).

- II. El verbo “*qayyana*” –de la misma raíz que “*qayna*” (قَيْن)– significa “arreglar” o “acicalar” una cosa o a una persona, vistiéndola y peinándola. La sirvienta que antiguamente desempeñaba esta labor de acicalar a su dueña se llamaba “*muqayyina*” pero también “*qayna*”. La relación de esta acepción con aquella de la “esclava cantora” parece, de nuevo, que surge a través de la noción de “sirvienta” o “esclava”.¹¹³²

Curiosamente, el masculino “*muqayyin*” no aparece en los diccionarios. Como ya se ha dicho anteriormente, este término designa al comerciante de *qiyān*. Asimismo, otro término que no consta en los diccionarios y, sin embargo en el *K. al-agānī* sí aparece, aunque sea en una sola ocasión, es el verbo “*taqāyana*”, que viene a significar “frecuentar a las *qiyān*”.¹¹³³

El uso de ambos términos se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Cuando ‘Alī b. al-Ŷahm¹¹³⁴ salió de la cárcel y regresó del destierro, empezó a frecuentar a un grupo de jóvenes de Bagdad y entre todos se dedicaban a visitar a las *qiyān* de la ciudad (*kānū yataqāyanūn bi-Bagdād*). Solían alojarse en casa de un comerciante de *qiyān* (*muqayyin*) que se llamaba Mufaḍḍal y vivía en al-Karj.”¹¹³⁵

¹¹³² V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān ...*, pp. 15-24; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Op. cit.*, pp. 19-22; Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 766, raíz “قَيْن”; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 950; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, pp. 848-849; Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. XI, pp. 376-377; Al-Zabīdī. *Op. cit.*, t. XXXVI, pp. 29-35. Hay que decir que al-Asad formula, en el capítulo citado, una serie de conjeturas sobre el origen de la raíz del término en otros idiomas, semíticos e indoeuropeos, pero en el presente estudio no se ha creado oportuno enumerarlas.

¹¹³³ Esta definición aparece en una nota a pie de página en la edición utilizada para el presente estudio. Cf. *K. al-agānī*, t. X, p. 174, nota 4.

¹¹³⁴ Poeta de la época abasí, vinculado a la corte de varios califas. Durante el reinado de al-Mutawakkil, a pesar de ser uno de sus *nudamā’* (compañeros de beber), fue encarcelado, quizá a causa de su excesiva libertad de expresión o a las calumnias de sus enemigos. Después de pasar un año en prisión, fue desterrado por un tiempo a Jurasán y posteriormente perdonado, tras lo cual regresó a Bagdad. V. más en: H. A. R. Gibb. “‘Alī b. al-Djahm”. En *EI*², t. I, p. 386.

¹¹³⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 174.

En cuanto a la acepción que incumbe al presente estudio, los diccionarios citados dan todos la misma definición: “*muganniya*” (cantora) o “*ama muganniya*” (esclava cantora). De las demás acepciones recogidas por los lexicógrafos, incluida la de la “esclava”, ninguna aparece en las fuentes consultadas. En el *K. al-agānī*, en concreto, las mujeres denominadas “*qiyān*” son siempre cantoras y músicas, algunas de las cuales destacaron también como poetisas. Ese último detalle da lugar a una interpretación genérica del término por parte de algunos estudiosos. Como algunas de las cantoras y músicas fueron también poetisas, en ocasiones se tiende a incluir a ciertas figuras de esclavas que fueron exclusivamente poetisas en estudios sobre las *qiyān*, interpretando el término como “esclavas altamente cualificadas”, en general, trátase de cantoras o de poetisas.

Caswell, por ejemplo, en su estudio sobre las esclavas de la época abasí, utiliza el término “*qiyān*” para referirse a todo el colectivo de las esclavas que disponían de cierta preparación intelectual, justificando así su posición:

“Los términos *imā’ šawā’ir* [esclavas poetisas] y *qiyān muganniyat* [*qiyān* cantoras] se utilizan para referirse específicamente a las esclavas respecto a su función de poetisas y cantoras, respectivamente. Al mismo tiempo, el término *qiyān* es comúnmente utilizado para designar, de manera colectiva, a ambas clases.”¹¹³⁶

Caswell apoya su opinión en la siguiente afirmación de Mernissi: “*qayna* es sinónimo de *yāriya* y las dos palabras se utilizan, además, de forma intercambiable”. Dicha afirmación está, a su vez, apoyada en la acepción genérica de “esclava” que aparece, entre otras, en el *Lisān al-‘Arab*.¹¹³⁷

Esta visión podría deberse, en parte, a la impresión que deja entre los estudiosos el título y contenido de la obra de al-Iṣfahānī *Al-imā’ al-šawā’ir* (*Las esclavas poetisas*)¹¹³⁸, en la cual el autor enumera una serie de biografías de poetisas acompañadas de poemas. Algunas de ellas eran también cantoras y otras no. Las que no lo eran no reciben el calificativo de “*qayna*” sino sólo el de “*šā’ira*” (poetisa), al igual que en las demás fuentes consultadas. Sin embargo, como las dos cualidades de “poetisa” y

¹¹³⁶ Fuad Matthew Caswell. *Op. cit.*, p. 1.

¹¹³⁷ Fatima Mernissi. *Women’s Rebellion and Islamic Memory*. Londres y Atlantic Highlands: Zed Books, 1996, p. 84. *Apud* Fuad Matthew Caswell. *Op. cit.*, pp. 1-2.

¹¹³⁸ La obra en cuestión es una de las fuentes principales que utiliza Caswell para su estudio.

“cantora” coexisten en algunas figuras que aparecen en esta obra, la lectura de ésta puede crear la impresión de que la palabra “*qayna*” puede designar a veces a las poetisas no cantoras, hecho que el estudio minucioso de los términos no nos permite admitir.

A pesar del gran valor de las obras tanto de Caswell como de Mernissi, en el presente estudio se mantendrá cierta distancia de sus respectivas opiniones por la siguiente razón: Como ya se ha dicho, en el *K. al-agānī* y demás fuentes consultadas todas las mujeres llamadas “*qiyān*” son cantoras y, en ocasiones, también poetisas, al mismo tiempo, mientras que las esclavas poetisas no relacionadas con la música no reciben el calificativo de “*qiyān*”.

En relación con la equivalencia que establece Mernissi entre las palabras “*qayna*” y “*ḡāriya*”, hay que decir que ésta sólo es válida cuando se trata de esclavas cantoras. Para una *ḡāriya* en el sentido de “esclava de servicio”, jamás se utilizaría el término “*qayna*” como sinónimo dentro del mismo *jabar*.

En cuanto al binomio “*qiyān muganniyāt*” mencionado por Caswell, hay que decir que no aparece en absoluto en las fuentes de importancia, por lo que parece tratarse de una apreciación equivocada del autor. En cambio, el término que sí puede aparecer junto a la voz “*qayna*” es “*ḡāriya*”. En el *K. al-agānī* hay un giro sintáctico, ampliamente utilizado, en el cual aparecen ambos términos. Se trata de la frase “*ḡawārī al-qiyān*”, la que viene a especificar que se habla de unas esclavas cantoras y no de unas esclavas de servicio.

En principio, la función de la *idāfa* (estado constructo) en la frase hace pensar que ésta podría significar “las esclavas de las *qiyān*”, que podrían ser cantoras o no. Sin embargo, el estudio del término a través de la obra indica que significa claramente “las esclavas cantoras”, de manera que la frase “*ḡāriya min ḡawārī al-qiyān*” significa en realidad “esclava cantora” en oposición al genérico “esclava”. El *jabar* que sigue constituye un clarísimo ejemplo de ello, pues a continuación del giro en cuestión aparece la palabra “*qayna*” como un equivalente semántico:

“Estaba Abū Muḡammad al-Taymī¹¹³⁹ enamorado de un joven esclavo (*gulām*), pero éste estaba, a su vez, enamorado de una de las esclavas cantoras (*ḡāriya min ḡawārī al-*

¹¹³⁹ Poeta de Kufā de la época abasí. Al-Taymī fue *mawlā* de los Banū Taym y a ello se debe el nombre por el cual se le conocía como poeta, siendo su nombre real ‘Abd Allāh b. Ayyūb. Fue amigo de Ibrāhīm

qiyān), lo que a él le suponía un obstáculo ante el muchacho, ya que la *qayna* estaba también enamorada del joven y no se apartaba de él.”¹¹⁴⁰

El término “*qayna*” aparece con mucha frecuencia en la obra designando a cantoras de todas las clases y todas las épocas, desde las esclavas cantoras de la época preislámica hasta las grandes figuras de las épocas omeya y abasí. “*Qiyān*” se llamaban desde la *ŷāhiliyya* y los primeros años del islam las cantoras que acompañaban a sus dueños a las ferias y a cualquier travesía por el desierto, como, por ejemplo, las *qiyān* que encontramos cantando para Abū Ŷahl¹¹⁴¹ en la feria de Badr¹¹⁴², o las *qiyān* del poeta preislámico Imru’ al-Qays que estuvieron acompañándolo durante la larga travesía que emprendió por la Península Arábiga cuando su padre renegó de él por hacerse poeta.¹¹⁴³

Asimismo, “*qiyān*” siguieron llamándose las cantoras de la época de esplendor de la música árabe, desde las esclavas anónimas que actuaban en las casas de los *muqayyinūn*¹¹⁴⁴, esperando a ser vendidas, hasta las cantoras de gran renombre, muchas de las cuales provenían precisamente de ese mismo ambiente, como indica el siguiente *jabar*:

“Había en Kufa un dueño de *qiyān* (*ṣāhib qiyān*) que se llamaba Ibn Rāmīn y había llegado desde el Hīŷāz; y aquellos que gustaban de la música y el vino lo visitaban y se alojaban en su casa. [...] Tenía Ibn Rāmīn unas *ŷawārī* que se llamaban Sallāma al-Zarqā’, Sa’da y Rubayḥa y eran unas de las cantoras más destacadas.”¹¹⁴⁵

Concluyendo, se podría decir que el término “*qiyān*” designa claramente a las cantoras y que sus sinónimos en las fuentes son los siguientes: “*muganniya*”, “*ŷāriya muganniya*”¹¹⁴⁶, “*muḥsina*”, “*musmi’a*” y “*muṭriba*”, siendo los dos últimos de un uso

al-Mawṣilī y su hijo Ishāq y panegirista de los Barmakīes. Al-Taymī tenía un hermano que se llamaba Abū l-Tayyāhān y era también poeta. Cf. *K. al-agānī*, t. XX, p. 5.

¹¹⁴⁰ *K. al-agānī*, t. XX, p. 15.

¹¹⁴¹ Contrincante del Profeta Muḥammad a quien se atribuyen varias persecuciones de los primeros musulmanes, al igual que un intento de asesinar a Muḥammad antes de la Hégira. V. más en: W. Montgomery Watt. “Abū Ḑjahl”. En *EI*², t. I, p. 134.

¹¹⁴² *K. al-agānī*, t. IV, p. 134.

¹¹⁴³ *K. al-agānī*, t. IX, pp. 65-66.

¹¹⁴⁴ Esta clase de *qiyān* es la que se trata en la famosa epístola sobre las esclavas cantoras de al-Ŷāhiz, que se titula, precisamente, *Risālat al-qiyān* (o *Kitāb al-qiyān*).

¹¹⁴⁵ *K. al-agānī*, t. XI, p. 245.

¹¹⁴⁶ El término “*ama muganniya*” no consta en las fuentes consultadas. Sólo aparece en la bibliografía árabe y en una sola ocasión en el *Lisān al-‘Arab*, entre las distintas definiciones del término “*qayna*”. Cf. Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. XI, pp. 376-377, raíz “قَيْن”.

sumamente escaso. En cuanto al término “*yāriya*”, habría que repetir que no puede constituir un sinónimo de *qayna* en sí, salvo en los casos en los cuales el contexto indica claramente que la esclava en cuestión es cantora.

Ṣannāyā (en plural: *ṣannāyāt*)

El término “*ṣannāyā*” significa “cimbalista”, “tañedora de címbalo (*ṣanẏ* o *ṣinẏ*)” y, también, “címbalo”.¹¹⁴⁷ En el *K. al-agānī* el término aparece sólo en cuatro ocasiones, en tres de ellas haciendo referencia a las tañedoras de címbalo, y en la restante, en su acepción de “címbalo”. De la poca información que se nos da, se puede pensar que las *ṣannāyāt* eran músicas –y, en ocasiones, también cantoras– que vivían y actuaban igual que el resto de sus artistas coetáneas. El único rasgo que las diferenciaría sería su destreza particular de tocar el címbalo.

En este punto, habría que insistir en el hecho de que las fuentes dan a entender que las virtuosas de los distintos instrumentos de la época eran también cantoras, a pesar de que, en ocasiones, se las pudiera identificar por el título relacionado con el instrumento que tocaban, como era el caso de la famosa ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya. La breve anécdota que aparece a continuación es muy ilustrativa respecto a esta cuestión:

“Compró ‘Abd Allāh b. ‘Āmir¹¹⁴⁸ unas esclavas cimbalistas (*imā’ ṣannāyāt*) y se fue con ellas a Medina. Allí tocaban una vez a la semana y la gente las escuchaba y aprendía de ellas.”¹¹⁴⁹

Lo que se da a entender sobre esas esclavas cimbalistas es que, durante sus actuaciones, la gente aprendía las canciones que tocaban. Este hecho indica que no sólo tocaban música sino que también cantaban, puesto que en el caso contrario suena poco probable que la gente de la calle aprendiera de una actuación puramente instrumental. Otro elemento que se puede observar aquí es la condición de esclavas de las *ṣannāyāt*

¹¹⁴⁷ Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 520; Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 639; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 1374. El término “*ṣanẏ*” en sí puede referirse a dos instrumentos distintos, uno de percusión y otro de cuerda. V. más en pp. 214-215. También, habría que comentar que, por ser de origen persa, la palabra “*ṣanẏ*” no está vinculada a ninguna de las raíces verbales de los diccionarios sino que está recogida por su orden alfabético absoluto.

¹¹⁴⁸ Gobernador de Basora de la época de los Califas Ortodoxos, conocido por sus aptitudes como militar y por su generosidad. Bajo su mandato se llevaron a cabo varias obras públicas. Cf. H. A. R. Gibb. “‘Abd Allāh b. ‘Āmir”. En *EP*², t. I, p. 43.

¹¹⁴⁹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 230.

en cuestión, característica que también comparten las otras dos cimbalistas que encontramos en la obra.

Una de ellas se menciona en una anécdota sobre Ishāq al-Mawṣilī en la cual se cuenta que tenía una cimbalista (*ṣannāyā*) de quien estaba muy orgulloso. Como la muchacha le gustaba a al-Mu‘taṣim, antes de que fuera califa, Ishāq tenía miedo de que podría quitársela. Un día se presentó en su casa un enviado del califa –que en aquel momento era al-Ma’mūn, hermano de al-Mu‘taṣim– e Ishāq se asustó pensando que había venido por la muchacha. A partir de ese punto, la cimbalista no se vuelve a mencionar, puesto que se demostró que el califa no buscó a Ishāq por ello sino por pedirle información sobre los creadores de una canción.¹¹⁵⁰

La tercera referencia afín la encontramos en otro *jabar* sobre Ishāq al-Mawṣilī en el cual la narradora es una *ṣannāyā* llamada Šahawāt.¹¹⁵¹ Sobre ella se cuenta que fue “aquella a quien Ishāq regaló a al-Wāṭiq”. La cimbalista no aparece como personaje dentro de la narración principal del *jabar*, al igual que no aparece en ninguna otra ocasión a lo largo de la obra, pero esa información lacónica que se nos da sobre ella es suficiente para saber que fue esclava del músico Ishāq al-Mawṣilī.¹¹⁵²

Por último, cabe mencionar, por motivos anecdóticos, la cuarta y última referencia al término “*ṣannāyā*” que aparece en la obra. Se trata del apodo del poeta preislámico al-A‘šā, a quien llamaban “*Ṣannāyāt al-‘Arab*”.¹¹⁵³ Farmer, en su artículo sobre el instrumento en cuestión en la *EI*, menciona también otros casos similares, como el del músico Ibn Muḥriz, a quien llamaban “*ṣannāy al-‘Arab*”. Farmer opina que es difícil averiguar si se trata de una mera referencia al instrumento o de algún tipo de simbolismo con connotaciones concretas. De todas maneras, como el término “*ṣannāy*” no sólo designa al tañedor de címbalo sino también al instrumento, Farmer señala que el

¹¹⁵⁰ V. dos versiones idénticas de esta misma anécdota en: *K. al-agānī*, t. V, pp. 179-180; t. XXI, pp. 43-44. La traducción del resto del *jabar* se puede leer en pp. 347-348, bajo el epígrafe dedicado al término “*dārība*” (fragmento en el cual ya no hay más información sobre la *ṣannāyā* en cuestión).

¹¹⁵¹ Hay que comentar que en las fuentes de la época y, en particular, en el *K. al-agānī*, los casos en los cuales contamos con una mujer en la cadena de transmisión (*isnād*) de un *jabar* son escasos. Aquí, por lo tanto, llama la atención el hecho de que la cimbalista en cuestión no sólo forma parte de la cadena de transmisión sino que es la última de esa cadena, es aquella que emitió la narración original.

¹¹⁵² *K. al-agānī*, t. V, p. 239.

¹¹⁵³ *K. al-agānī*, t. IX, p. 93.

uso del sufijo femenino en la palabra “*ṣannāya*” aquí podría corresponder simplemente a un valor enfático del mismo.¹¹⁵⁴

Este último caso llevaría a traducir la palabra como “címbaro”, lo que es seguido por la mayoría de los estudiosos, de manera que el poeta al-A‘šà se conoce como “el cimbalo de los árabes”. Asociar a un poeta con el término “*ṣannāya*” resulta un tanto difícil de explicar desde la perspectiva actual, pues se desconocen las connotaciones que la palabra podría tener en aquella época. En el diccionario de al-Bustānī el uso de este apodo se atribuye a “lo mucho que se cantaron sus poesías”, a “la elegancia de su lenguaje (*faṣāḥa*)” o a la “delicadeza de su poesía”, mientras que en el *Lisān al-‘Arab* el apodo se atribuye a “la calidad de su poesía”.¹¹⁵⁵

Ṭunbūriyya (en plural: *ṭunbūriyyāt*)

Este término significa “tañedora de *ṭunbūr*¹¹⁵⁶” y en el *K. al-agānī* sólo lo encontramos en el capítulo dedicado a la virtuosa de la época abasí ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya.¹¹⁵⁷ Sobre ella contó el célebre cantante y tañedor de *ṭunbūr* Ŷaḥḥa en su libro sobre los *ṭunbūriyyūn* y *ṭunbūriyyāt*, los tañedores y tañedoras de *ṭunbūr*: “No se ha conocido en el mundo mujer más sobresaliente que ella en el toque del *ṭunbūr*.”¹¹⁵⁸

De ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya sabemos que era también una excelente cantora. El estudio de la personalidad de esta cantora y música nos permite averiguar, una vez más, que en la práctica casi todas las instrumentistas eran también cantoras, a pesar de que en algunas ocasiones como ésta tuviera tanto peso su “título” relacionado con los instrumentos que tocaban.

¹¹⁵⁴ Cf. H. G. Farmer. “*Ṣandj*”. En *EP*, t. IX, p. 9.

¹¹⁵⁵ Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 520, raíz “*صنج*”; Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. VII, p. 418.

¹¹⁵⁶ V. más sobre este instrumento en pp. 217-218.

¹¹⁵⁷ En el *K. al-agānī* este es el único término que encontramos referido a los tañedores del instrumento en cuestión (“*ṭunbūrī*” y “*ṭunbūriyya*”, en masculino y femenino, respectivamente). Sin embargo, hay que decir que, entre los diccionarios consultados, esta voz sólo aparece en el de Cortés. Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 690, entrada “*ṭunbūr*”. (Por ser de origen persa y no estar vinculada a ninguna de las raíces verbales del diccionario, la palabra está recogida por su orden alfabético absoluto.) En los demás diccionarios encontramos otros términos diferentes: “*ṭanābirī*”, en Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. II, p. 63; “*ṭanbūrānī*”, en A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. II, p. 112; “*ṭunbūrānī*”, en Buṭrus al-Bustānī. *Op. cit.*, p. 557. En el *Lisān al-‘Arab* está recogido el nombre del instrumento pero no los términos que designan a los instrumentistas.

¹¹⁵⁸ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 144.

El respeto del cual gozaba esta *ṭunbūriyya* por excelencia dentro del círculo de sus compañeros de profesión se ve también en el siguiente *jabar*:

“Se juntaron un día los tañedores de *ṭunbūr* (*ṭunbūriyyūn*) en casa de Abū l-‘Abbās b. al-Rašīd¹¹⁵⁹ y entre ellos estaban al-Masūd¹¹⁶⁰ y ‘Ubayda. Y le dijeron a al-Masūd:

– Canta.

Y él contestó:

– No, por Dios, no antes de ‘Ubayda, que ella es la maestra.

Y no cantó hasta que cantó ella.”¹¹⁶¹

‘Ubayda al-Ṭunbūriyya era la mujer más destacada dentro del círculo de los *ṭunbūriyyūn*. Y en cuanto al uso del término “*ṭunbūriyya*” en sí, lo interesante es que está identificado con ‘Ubayda, pues llegó a constituir un sobrenombre que iba unido a su nombre confiriéndole una identidad única entre las demás mujeres de su profesión.

Zāmira

La palabra “*zāmira*” es participio activo del verbo “*zamara*”, que en el contexto de la música significa “tañer un instrumento de viento”. Por lo tanto, en general puede significar “tañedora de instrumentos de viento”, aunque también parece que el término designa a veces a las tañedoras de alguno de los instrumentos de viento cuyo nombre proviene de la misma raíz que “*zāmira*”. Éstos podrían ser los llamados “*mizmār*”, “*zamr*”, “*zummār*”, “*zummāra*” y “*zammāra*”.¹¹⁶² Asimismo, habría que decir que algunos lexicógrafos definen directamente el término como “*flautista*”, opción que puede resultar muy útil a la hora de traducir los fragmentos en los cuales aparece.¹¹⁶³

En el *K. al-agānī* el término “*zāmira*” aparece sólo en dos *ajbār*. En el primero, Hibat Allāh, el hijo de Ibrāhīm b. al-Mahdī, cuenta:

¹¹⁵⁹ Debe de tratarse del califa al-Ma’mūn, cuyo nombre completo era Abū l-‘Abbās ‘Abd Allāh b. Hārūn al-Rašīd. Cf. M. Rekaya “Al-Ma’mūn”. En *EP*, t. VI, pp. 331-339.

¹¹⁶⁰ Destacado cantante, compositor y tañedor de *ṭunbūr* de la época abasí. V. más en: H. G. Farmer. *Op. cit.*, pp. 158-159; y, también, en el breve capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XX, pp. 183-185.

¹¹⁶¹ *K. al-agānī*, t. XXII, p. 145.

¹¹⁶² El tema de los instrumentos de esta familia presenta algunas incógnitas, pues la falta de imágenes o descripciones detalladas de los mismos a veces dificulta su identificación, de manera que no siempre es posible saber si esos nombres se refieren a instrumentos semejantes pero distintos o si los mismos nombres designan a veces al mismo instrumento.

¹¹⁶³ Cf. Julio Cortés. *Op. cit.*, p. 471, raíz “زمر”; Reinhart Dozy. *Op. cit.*, t. I, p. 603; A. de Biberstein Kazimirski. *Op. cit.*, t. I, p. 1010; Ibn Manzūr. *Op. cit.*, t. VI, pp. 79-80.

“Le dije un día a al-Mu‘tašim:

- Tenía mi padre unas cosas que no las tenía nadie.
- ¿Y qué cosas eran esas?, me preguntó.
- Šāriya y su flautista (*zāmira*) Ma‘ma‘a, contesté yo.
- ¿En cuanto a Šāriya, la tenemos también nosotros. ¿Y qué pasó con la flautista (*zāmira*)?, dijo.
- Ya murió, le contesté.”¹¹⁶⁴

En la segunda anécdota, se relata que durante una conversación que Ishāq al-Mawṣilī tuvo en una ocasión con Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Mālik sobre los cantantes de su época, este último mencionó a otro hombre llamado Ibn Muqāmira, e Ishāq le preguntó: “¿Y quién es esa Muqāmira? ¿Una flautista, una plañidera o una cantora (*zāmira am nā’iḥa am muganniya*)?”, a lo que el hombre le contestó que no se trataba de nada de eso, que ella pertenecía a la gente corriente y no estaba relacionada con la música.¹¹⁶⁵

Junto al término “*zāmira*”, algunos diccionarios mencionan como sinónimo la voz “*zammāra*”, que en el *K. al-agānī* no aparece en ninguna ocasión. En el *Lisān al-‘Arab* se niega la validez de esta sinonimia con la siguiente afirmación: “A la mujer se la denomina *zāmira* y no *zammāra*, mientras que al hombre no se le denomina *zāmir*, pues él es llamado *zammār*”.¹¹⁶⁶

La tarea de sacar conclusiones sobre el uso de los términos a través de un gran número de fuentes es tan compleja que podría constituir una monografía en sí. En el presente apartado la atención ha recaído fundamentalmente sobre el *K. al-agānī*, por lo que éste podría tomarse como un punto de partida para futuras investigaciones específicamente dedicadas a las cuestiones terminológicas que atañen a las cantoras del mundo árabe medieval.

¹¹⁶⁴ *K. al-agānī*, t. X, p. 113.

¹¹⁶⁵ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 215.

¹¹⁶⁶ Cf. Ibn Manẓūr. *Op. cit.*, t. VI, pp. 79-80, raíz “زمر”.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente estudio se ha procurado construir una imagen, lo más detallada y fiel posible, de las cantoras del mundo árabe medieval, a través de una exploración profunda del *K. al-agānī*. Para ello se ha tomado debidamente en cuenta el contexto en el cual se desarrolló esta figura artística y humana. La evolución de las cantoras, desde la época preislámica hasta la era abasí, siguió el proceso de transformación de la sociedad que la rodeaba, la cual fue despojándose paulatinamente de sus rasgos arcaicos y endogámicos para adquirir un carácter más refinado y universal.

La mayoría de las noticias que atañen a las cantoras en el *K. al-agānī* se remontan a un período histórico en el cual éstas habían alcanzado ya su punto evolutivo más elevado. Dicho período incluye tanto la época omeya como la época abasí, aunque es en esta última donde realmente se sitúa el colofón de la época de oro del universo de las cantoras.

El elemento común entre la mayoría de las cantoras, desde la época preislámica hasta la época abasí, fue su condición de esclavas. Los casos de cantoras libres, libertas o *mawlayāt* constituyeron siempre una excepción. La cantora era, generalmente, vista como un instrumento que generaba deleites artísticos, intelectuales y sexuales, lo que la convertía en un objeto de deseo para los hombres y un elemento de compraventa sumamente rentable para los que se dedicaban al negocio de las *qiyān*.

No obstante, aun desde su condición de esclavas podían disfrutar de ciertos privilegios sociales y materiales. Las cantoras recibían una educación formal que incluía materias musicales, literarias, lingüísticas y filosóficas, en una época en la cual la mayoría de las mujeres eran analfabetas y vivían recluidas en el ámbito estrictamente familiar. Por muy contradictorio que parezca, la condición de esclavas de las cantoras era la que, en la mayoría de las veces, les permitía moverse con más libertad que las mujeres libres de su época. Como su función principal era amenizar la vida de los hombres de cierta categoría social, ellas eran las únicas mujeres que podían tener un contacto directo con ellos: en calidad de amantes en el ámbito de la intimidad, y en calidad de artistas y acompañantes en los *mayālis*.

Ambas facetas de su vida les permitían acumular ciertas pertenencias. La mayoría de ellas las conseguían en forma de remuneración o regalos por sus actuaciones o por su labor como maestras de música. Asimismo, las fuentes arrojan luz sobre el hecho de que algunas de ellas conseguían un provecho material a través de su relación

con sus amantes. Los bienes que poseían las cantoras eran, fundamentalmente, dinero, joyas, vestimentas y tejidos. A ellos debería sumarse el interesante caso de la posesión de esclavos, pues, cuando se trataba de esclavas cantoras, ellos estaban sujetos a una doble condición de esclavitud.

Dentro del mismo colectivo de las cantoras había distintas clases, que dependían de su categoría artística pero también de su nivel social, el cual en el caso de las esclavas se identificaba con el nivel social de su dueño. Asimismo, se debe señalar que lo que también influía de manera considerable en la categoría que alcanzaba una cantora era la predilección que podía mostrar su dueño por ella desde el punto de vista sentimental.

En cuanto a la imagen de las cantoras procedentes de los ambientes puramente populares, habría que decir que en el *K. al-agānī* ésta es, prácticamente, inexistente. La mayoría de las noticias que nos brinda la obra remiten: 1. A un tipo de cantora media que disponía de una formación considerable. 2. A los distintos casos de las figuras legendarias como ‘Azza al-Maylā’, Ŷamīla, Ḥabāba, Maḥbūba, ‘Arīb, Danānīr, ‘Ulayya bint al-Mahdī, etc.

Según el *K. al-agānī*, los ambientes en los que vivían y actuaban las cantoras eran, fundamentalmente, los siguientes:

1. Las casas de los *muqayyinūn* (los comerciantes de *qiyān*). Allí vivían y ofrecían sus actuaciones las esclavas que pertenecían a los comerciantes especializados en el particular comercio de las *qiyān*. A esas casas acudían los hombres para escuchar a las esclavas cantoras, tomar vino, negociar la compra de alguna de ellas y, según insinúan ciertas noticias, también para tener relaciones sexuales con ellas. Las casas de los *muqayyinūn*, a pesar de su aire de prostíbulos enmascarados, no pueden considerarse como parte de los ambientes populares, pues parece que eran frecuentadas por hombres de una cierta categoría social. El motivo de ello es que sólo los hombres pudientes podían permitirse los altos precios de las cantoras a la hora de comprarlas, y los regalos y el dinero que estaban obligados a gastar allí sólo por el mero hecho de visitarlas, fuera cual fuera el contenido de esas visitas en cada ocasión.

2. Las casas y palacios de los personajes distinguidos, en las que quedan incluidas las casas de la baja o alta nobleza, de los altos cargos de la época califal, de los poetas y de los grandes músicos. Allí las esclavas cantoras vivían y actuaban en ambientes exclusivos para un limitado círculo social. Sus actuaciones tenían lugar en salones

destinados a los actos sociales pero también en lugares al aire libre como eran los jardines o terrazas de los palacios. Asimismo, habría que decir que en los ambientes refinados era muy habitual el intercambio de visitas, de manera que hasta los propios califas visitaban las casas de otros personajes para escuchar a sus cantoras; pero también las mismas cantoras se movían por distintas casas ofreciendo sus actuaciones a otros grupos de amigos lejos de los hombres vinculados a su dueño.

3. En relación con los ambientes refinados a los que se ha hecho referencia en el punto anterior, no se puede dejar de mencionar el caso de las reuniones musicales que tenían lugar en los barcos que recorrían el Tigris y el Éufrates por motivos recreativos.

4. Los campamentos en los que las esclavas cantoras se alojaban junto a sus dueños cuando los acompañaban a sus expediciones militares, una costumbre que arrancó en la época preislámica y siguió vigente hasta la época abasí.

5. Las casas de las cantoras, lo que atañe a los exiguos casos de cantoras libres, libertas o *mawlayāt*, e incluso, los casos excepcionales de esclavas cantoras cuyo rango les permitía vivir en una residencia particular. Entre ellas, el ejemplo por excelencia es el de la legendaria Ŷamīla –en la época omeya– en cuya casa se celebraban *mayālis* que duraban varios días y a los que acudían los personajes más distinguidos de su entorno. De esta observación general sobre la independencia de la que disfrutaban ciertas cantoras –entre las no sometidas a la condición de esclavas– queda exceptuado el caso de la princesa ‘Ulayya bint al-Mahdī, que, a diferencia de otras mujeres de su condición, nunca celebró *mayālis* propios, puesto que vivía recluida en las estancias palaciegas consumando su vida artística en el ámbito de la intimidad.

Por último, habría que señalar que en el *K. al-agānī* no aparece ningún tipo de información sobre las tabernas de los ambientes populares en los que las cantoras ofrecían deleites artísticos y sexuales a los asiduos, siendo éste un dato que ha sido descubierto sólo a través de la bibliografía y que genera un interrogante del que ocuparse en futuras investigaciones.

En referencia a los tipos de eventos en los que consta la presencia las cantoras, disponemos de ciertas noticias que indican que actuaban en diversos actos sociales como eran los banquetes celebrados por motivo de una boda, una circuncisión o un funeral. Sin embargo, el evento al que más se asocia la figura de las cantoras es el *maylis*, la reunión musical y/o literaria por excelencia de la época califal.

Los *mayālis* musicales tenían, normalmente, lugar en las casas de los hombres que disponían de esclavas cantoras, propias o contratadas. Éstos podían ser personajes de lo más alto de la cúspide social, como eran los califas, pero también hombres que eran relativamente pudientes sin pertenecer necesariamente a una clase social excesivamente alta. En ambos casos, los *mayālis* combinaban rasgos bastante contradictorios pues eran caracterizados, por un lado, por las normas más estrictas de refinamiento social, y por otro, de un libertinaje que, en ocasiones, rozaba la más absoluta vulgaridad.

Los personajes que componían el núcleo humano de los *mayālis* eran los anfitriones, los artistas (cantoras, músicos y poetas), los invitados (denominados, normalmente, “*yūlasā*” o “*nudamā*”), y las esclavas y esclavos de servicio. Los *mayālis* eran eventos regidos por un hedonismo particular, basado en los deleites generados por la música, los efectos del vino, los perfumes y hierbas aromáticas que se esparcían por el ambiente y, finalmente, por la presencia de los jóvenes esclavos, mujeres y hombres, que impregnaban con erotismo la atmósfera. La comida solía ofrecerse al principio de la reunión, y después se disponía un espacio de tiempo protagonizado exclusivamente por la música, la conversación, el consumo de bebidas espirituosas y el galanteo; aunque habría que decir que la importancia de este último elemento quedaba, a veces, reducida por la costumbre de ocultar a los artistas detrás de una cortina. En el caso contrario, las cantoras protagonizaban los *mayālis* con sus extraordinarias destrezas musicales, su don para la conversación y su agradable aspecto físico.

Respecto a las cualidades artísticas e intelectuales de las cantoras, habría que decir que eran fruto de una sólida formación que recibían en edades muy tempranas y que seguían desarrollando a lo largo de toda su vida. Aparte de la música, las cantoras bien formadas eran versadas en varias otras artes y ciencias, entre las cuales se podrían destacar la caligrafía, la astronomía, la gramática, la jurisprudencia islámica, la recitación de *El Corán* y la poesía, siendo ésta última el elemento constitutivo más importante de su formación después de la música. Por último, habría que comentar que, tanto en el *K. al-agānī* como en las demás fuentes consultadas, no hay ninguna referencia al arte de la danza.

Dentro de las cualidades musicales, había también diferentes destrezas. Las cantoras interpretaban creaciones de otros artistas cantando y tañendo instrumentos – entre los que habría que destacar el laúd– pero también componían canciones propias,

enseñaban música y transmitían las canciones que guardaban en su memoria, funcionando como auténticos registros de los saberes musicales de la época. Las noticias del *K. al-agānī* dejan entender que las cantoras recibían su formación en las casas de los grandes músicos o de otras cantoras veteranas. En la obra no hay ningún tipo de referencia a escuelas o conservatorios propiamente dichos.

En cuanto a las referencias a las cualidades artísticas e intelectuales de las cantoras que aparecen en la obra, se puede observar que son de un carácter encomiástico, mientras que aquellas que aluden a su condición ética y a su carácter presentan ciertos contrastes. En algunas noticias, las cantoras se presentan como mujeres interesadas, astutas y faltas de sentimiento, que actuaban pensando únicamente en los beneficios materiales que podía suponer para ellas una relación, amorosa o profesional. A esa imagen negativa se suman una serie de narraciones que hablan de una actitud despiadada y vulgar a la hora de gastar bromas a los personajes que las rodeaban. Por otro lado, en las antípodas de este tipo de narraciones, encontramos otras que crean una imagen etérea de unas mujeres refinadas, delicadas, fieles en el amor, generosas y con un gran sentido del compañerismo.

Otro rasgo destacado de su personalidad era su notable atractivo físico. La inmensa mayoría de las descripciones físicas de las cantoras hacen referencia a unas mujeres de destacada belleza, tanto de raza blanca como de raza negra. La belleza física era, junto al talento natural para la música, uno de los dos motivos principales por los cuales se elegían las jóvenes destinadas a ser cantoras. En el caso de las esclavas, esa característica aumentaba su valor, pues las hacía más atractivas como amantes. Además, un aspecto externo agradable mejoraba su presencia escénica, lo cual constituía una exigencia en el seno de esos ambientes tan interesados en el refinamiento estético.

La imagen agraciada de las cantoras se complementaba con trajes vistosos, joyas y adornos cuyo aspecto aludía a su condición artística. A través de las noticias afines, se puede deducir un gusto por los colores fuertes, los ropajes lujosos y los adornos rebuscados. El aspecto exuberante no sólo interesaba a las mismas cantoras sino también a sus dueños por motivos tanto estéticos como sociales, puesto que la imagen de las cantoras se consideraba como representativa del estatus de su dueño. Las cantoras competían en refinamiento con las mujeres nobles, de ahí que utilizaran, de igual manera que estas últimas, el velo, una costumbre poco extendida entre las esclavas.

Todos los encantos –artísticos, intelectuales y físicos– que componían la personalidad de las cantoras despertaban a su alrededor unas emociones y sentimientos hiperbólicos, relacionados con su música pero también con su presencia en su calidad de mujeres. Entre ellos, los dos elementos que acompañan en todo momento a su imagen son el *ṭarab* –la emoción que produce la música y la poesía– y el amor.

En las escenas de canto, las manifestaciones del *ṭarab* son muy diversas y de distintos grados de intensidad. En ocasiones, esa emoción queda reflejada en el discurso a través del mero uso del verbo “*ṭariba*”, de manera que se percibe una emoción un tanto reservada. Otras veces, son las palabras de los mismos personajes, y no las de los narradores de los *ajbār*, las que marcan los matices de la emoción experimentada. Se trata de unos cumplidos dirigidos a los artistas a través de los cuales los personajes materializan verbalmente su emoción. Las expresiones verbales están a veces acompañadas de ciertas manifestaciones físicas que, de manera casi esteotipada, se repiten en varias narraciones: Llorar, gritar, rasgarse las vestiduras, desmayarse y girar alrededor de uno mismo, son algunas de las más recurrentes. Las distintas manifestaciones del *ṭarab* son, en muchas escenas, potenciadas por los efectos del vino.

El hedonismo del contexto en el que vivían las cantoras se reflejaba también en su vida amorosa. La cantora media era un objeto de deseo continuamente expuesto ante la atención de los hombres, pues parece que la costumbre de separarlas con una cortina se cumplía sólo en casos excepcionales y dentro de los ambientes exclusivos de los palacios. La cantora media actuaba delante de los hombres y, muchas veces, recibía sus visitas por despertar en ellos un interés amoroso más que artístico. Son innumerables las historias en las que se cuenta que un hombre se enamoró de una cantora y estuvo rindiéndole visitas regularmente para verla y escucharla cantar. Incluso, en ciertas noticias, se va más allá de ello, pues se relata que alguno que otro aprendió a cantar por el mero hecho de mantener un contacto más estrecho con ellas.

Al igual que ocurre con las referencias a la ética de las cantoras, las noticias que las describen como amantes son sumamente variopintas. Unas veces se presentan como mujeres desalmadas que utilizan el amor como un medio para conseguir beneficios materiales, y otras, como damas románticas que guardan fidelidad a sus amados hasta la muerte. En todo caso, la conclusión general que se puede extraer de la totalidad de las noticias afines es que esas mujeres, esclavas en su mayoría, estaban obligadas a

compartir lecho con los hombres que las compraban, fueran de su gusto o no. Bajo esas condiciones, parece normal, desde el punto de vista humano, que siguieran buscando el amor fuera de esa relación forzada.

La misma observación se puede aplicar a su vida sexual. En las fuentes hay indicios suficientes para saber que las esclavas ignoraban las normas sociales y religiosas de su época teniendo relaciones con hombres que no eran ni su dueño ni su marido. Ciertos detalles sobre la vida íntima de algunas de ellas, y sobre su excesiva libertad de expresión en referencia a los asuntos sexuales, crean un aura de libertinaje a su alrededor. Sin embargo, ello no debería considerarse como una generalidad, pues no todas ellas disponían de aquel margen de libertad que se necesitaba para atreverse a ignorar las normas.

Por último, habría que añadir que en algunas noticias se insinúa que las esclavas cantoras nunca dejaron de ser prostitutas, a pesar de las prohibiciones de la religión musulmana al respecto. Tras la aparición del islam parece que su condición artística servía para encubrir las actividades ilícitas en las que estaban implicadas. De todos modos, aunque no fueran prostitutas, la manera en la cual se compraban y vendían para ser aprovechadas artística y sexualmente, poco difiere de lo que es, en su esencia, la prostitución.

El *K. al-agānī* nos aporta datos sobre varios aspectos de la vida íntima, social y artística de las cantoras. Asimismo, el ingente volumen de noticias que lo componen, nos permite sacar conclusiones sobre el uso y significado de los términos que definían su condición social y artística. Respecto a la primera, en la obra encontramos los términos “*ama*” (esclava), “*‘ayūz*” (mujer mayor y, en el caso, de las cantoras, esclava cantora veterana), “*mamlūka*” (esclava), “*mawlā*” (término polivalente que se presta a la confusión. Designa tanto a la dueñas de las esclavas como a las mujeres implicadas en un vínculo de *walā’*, es decir en una relación de dependencia con un individuo o una familia de destacada condición social. Ese vínculo podría, en ocasiones, ocurrir después de la liberación de una cantora, pero no por ello puede traducirse como “liberta”), “*mudabbara*” (esclava sujeta a un contrato que le garantiza la manumisión después de la muerte de su dueño), “*muwallada*” (extranjera educada entre los árabes), “*ṣabiyya*” (joven esclava), “*waṣīfa*” (joven esclava), “*yāriya*” (esclava o joven esclava).

Los términos relacionados con la condición artística de las cantoras se podrían dividir en dos categorías. La primera incluye los términos que aluden a sus destrezas como instrumentistas: “*‘azzāfa*” (tañedora de instrumentos y, quizá, tañedora de *mi‘zafa*), “*ḍārība*” (tañedora de instrumentos), “*ṣannāyā*” (cimbalista o tañedora de *ṣanŷ*), “*ṭunbūriyya*” (tañedora de *ṭunbūr*) y, por último, “*zāmira*” (tañedora de instrumentos de viento o tañedora de *mizmār*). La segunda categoría está compuesta por los términos que hacen alusión al canto: “*muganniya*” (cantora), “*muḥsina*” (probablemente, cantora y música virtuosa o polifacética), “*musmi‘a*” (cantora), “*muṭriba*” (cantora o, también, cantora que emociona con su canto), “*nā‘iḥa*” (plañidera), “*qayna*” (esclava cantora y, en raras ocasiones, esclava culta versada en otras artes sin ser cantora). Entre todos los términos mencionados, los más utilizados son “*ḡāriya*”, “*muganniya*”, “*ḡāriya muganniya*” y “*qayna*”.

Las cantoras desempeñaban funciones artísticas y sociales muy diversas, la mayoría de las veces desde su condición de esclavas: eran cantantes, instrumentistas, poetisas, maestras de música, conocedoras de varias artes y ciencias, transmisoras de las tradiciones musicales y literarias, amantes ocasionales o permanentes, compañeras de profesión o de vida de los hombres ilustres así como meretrices no declaradas.

Su vida era caracterizada por ciertos contrastes: una esclavitud opresora frente a otra llena de privilegios; una libertad vista como un bien deseado frente a otra que no prometía más que inseguridad; unas imágenes de mujeres fuertes e influyentes frente a otras de mujeres rebajadas a la condición de objeto, sometidas a la voluntad absoluta de los hombres; unos comportamientos éticos y sociales refinados y etéreos frente a otros que correspondían a la más ínfima condición humana.

El lado oscuro de la vida de las cantoras no debe ser ignorado en ningún momento, a pesar de que en las fuentes sea ora silenciado ora tratado con la más absoluta naturalidad. Sea cual sea el enfoque de las fuentes, la investigación actual tiene que cumplir con su deber simbólico de tomar en consideración las vidas menos brillantes, las voces silenciadas y el dolor callado entre líneas. Esta tarea imperativa debe acompañar siempre a las intenciones de quien investiga sobre la vida de las mujeres de otras épocas, con el objetivo de reivindicar, simbólica y póstumamente, su dignidad.

APÉNDICE:

RELACIÓN DE CANTORAS QUE APARECEN
EN EL *KITĀB AL-AGĀNĪ*

El estudio más completo y original en cuanto a la recopilación de nombres de cantoras del mundo árabe medieval ha sido siempre, y sigue siendo hoy en día, casi un siglo después de su publicación, la historia de la música árabe de Farmer, mientras que en la bibliografía árabe suelen mencionarse sólo las cantoras más célebres. El segundo estudio más importante realizado hasta la fecha es el recién publicado *The Slave Girls of Baghdad*, de Matthew Caswell, que bebe también directamente de las fuentes y que contiene un apéndice con nombres de *yāwārī* destacadas. Sin embargo, es menos completo que el de Farmer porque está enfocado sólo en la época abasí y, además, en su apéndice están recogidos nombres tanto de poetisas como de cantoras.

En el presente estudio se han recopilado todos los nombres de cantoras y músicas que aparecen en el *K. al-agānī*¹¹⁶⁷, algunos de los cuales no figuran ni en la obra de Farmer ni en la de Caswell. Por otro lado, hay que aclarar que aquellos nombres que aparecen en Farmer o Caswell y no en el presente apéndice proceden de otras fuentes o corresponden a poetisas y no a cantoras, lo que se puede comprobar consultando las obras en cuestión.

Por último, decir que en la obra de Farmer se han detectado ciertos lapsus. En esos casos, los nombres de mujeres que Farmer menciona como cantoras citando el *K. al-agānī* sin que en la obra haya indicio alguno de que sí lo fueron en realidad, irán acompañados de un asterisco y una breve explicación que apoya la falta de datos relevantes sobre esta identidad. Todo lo dicho sobre el estudio de Farmer atañe también a los datos que aparecen en la recopilación de María Dolores Guardiola, puesto que los nombres de cantoras que están recogidas en ella –desde la época preislámica hasta la época abasí– están extraídos del estudio de Farmer. El trabajo de Guardiola tiene un valor recopilatorio indiscutible, pero debe tratarse con mucha atención pues se han detectado en él ciertos lapsus.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁷ Junto a cada uno de los nombres se citará el lugar en el que éste aparece en el *K. al-agānī*. Sin embargo, cuando se trata de las cantoras a las cuales se dedica un capítulo entero en la obra, se citará fundamentalmente este capítulo y no las numerosas referencias que hay esparcidas a lo largo de la misma.

¹¹⁶⁸ V. Henry George Farmer. *A History ...*; Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*; María Dolores Guardiola. “La figure ...”.

A

***‘Afīra bint ‘Ifār:** ‘Afīra bint ‘Ifār y Hazīla (o Huzayla) son mencionadas por Farmer como cantoras de la tribu de los Banū Ŷadīs. Se trata de uno de los lapsus del autor. En los únicos *ajbār* en los que ellas aparecen en el *K. al-agānī* la información es lo suficientemente clara para saber que fueron simplemente dos mujeres de esa tribu. En los *ajbār* en cuestión se mencionan unos versos compuestos por ellas y eso pudo llevar a Farmer a la equivocación. También, sobre ‘Afīra bint ‘Ifār se relata que la llamaban Bint ‘Abbād o al-Šamūs y que fue desflorada por el legendario rey ‘Imlīq, en la época en la que éste ordenó que le llevaran a él las doncellas antes de su matrimonio para que les quitara la virginidad. Se relata que ella, antes de casarse, cuando la llevaban a ‘Imlīq para que se cumpliera tal propósito, iba acompañada de un grupo de *qiyān*. Se puede pensar que este último dato pudo también tener influencia en el lapsus de Farmer.¹¹⁶⁹

‘**Abbāda** (época abasí): Esclava cantora de un comerciante de *qiyān* de Bagdad que se conocía por la *kunya* de Abū ‘Umayr. ‘Abd Allāh b. Muḥammad al-Bawwāb –más conocido como Ibn al-Bawwāb–, chambelán de la corte abasí y poeta, se enamoró de ella y frecuentaba la casa de su dueño para verla.¹¹⁷⁰

***‘Afzā**¹¹⁷¹: Este nombre es mencionado por Farmer. Se supone que se trata del nombre de una cantora que fue enviada desde Oriente a al-Andalus, a ‘Abd al-Raḥmān I. Farmer cita el *K. al-agānī* y a al-Maqqarī. En el *K. al-agānī*, el único *jabar* en el cual se relata que una cantora fue enviada a al-Andalus es aquel que trata la historia de una anciana de aspecto desagradable que ganó el favor de unos oyentes que, al principio, despreciaron su físico. Más tarde, fue enviada a al-Andalus.¹¹⁷² El narrador del *jabar* la menciona al principio como “‘ayūz kalfā’ ‘ayfā” (anciana pecosa y flaca) y a lo largo de la narración la sigue mencionando, peyorativamente, como “al-‘ayfā” (la flaca), hasta que al final del *jabar* relata: “...luego ‘Abd al-Raḥmān b. Mu‘āwiya b. Hišām mandó un mensaje desde al-Andalus y le compraron la flaca y se la enviaron

¹¹⁶⁹ *K. al-agānī*, t. XI, pp. 112-115; Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 19. Los *ajbār* que aparecen en la obra *Murūy al-dahab* sobre estas dos mujeres tienen exactamente el mismo argumento que los del *K. al-agānī*. Cf. Al-Mas‘ūdī. *Murūy ...*, t. II, caps. 1150-1152, pp. 264-267.

¹¹⁷⁰ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 47-48.

¹¹⁷¹ Es obvio que la palabra corresponde al esquema “fa‘lā” y que se trata de uno de los habituales casos de grafía elíptica en los cuales se omite la “hamza” final.

¹¹⁷² V. traducción parcial de este *jabar* en p. 250.

(*tumma ba‘aṭa ‘Abd al-Raḥmān b. Mu‘āwiya b. Hišām min al-Andalus fa-ušturiyat la-hu al-‘aḥfā’ wa-ḥumilat ilay-hi*). Hay que decir que en los índices de Guidi no está recogida ninguna esclava llamada ‘Afzā pero sí una llamada ‘Aḥfā’.¹¹⁷³ Todo ello indica que tanto Guidi como Farmer –por prestar, probablemente, menos atención al resto del argumento del *jabar*–, percibieron el adjetivo de la última frase sobre la venta de la cantora como si fuera un nombre propio. También es obvio que, adicionalmente, Farmer tuvo un lapsus con el nombre y lo registró erróneamente como “‘Afzā”.¹¹⁷⁴

Amān (época abasí): Esclava cantora a la que formaron Ibrāhīm al-Mawṣilī y su hijo Ishāq por encargo del dueño de ésta, que se menciona como “uno de los comerciantes de esclavas” de la época sin que se cite su nombre.¹¹⁷⁵

‘Amīm (época abasí): Esclava cantora del cantante Mujāriq que formaba parte de su séquito musical en la época en la cual el califa al-Wāṭiq lo visitaba para disfrutar de sus actuaciones.¹¹⁷⁶

‘Ammāra (época de los Califas Ortodoxos y, probablemente, principios de la época omeya): *Mawlā* de ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far, sobrino del cuarto Califa Ortodoxo, ‘Alī. Aparece como autora de una melodía en la *nisba* de una canción.¹¹⁷⁷

Al-Arāka (época omeya): Esclava cantora de Ibn Mufarrig, poeta de Basora. La adquirió junto a otro esclavo llamado Burd y se encargó de la educación de ambos. Más tarde pasaron a manos del general omeya ‘Abbād b. Ziyād y, posteriormente, fueron vendidos a un hombre de Jurasán.¹¹⁷⁸

‘Arīb (época abasí): Una de las artistas más polifacéticas de la época abasí. Fue cantora, poetisa, tañedora de laúd, prolífica compositora de melodías y maestra de música. Además, disponía de una formación intelectual insólita. La información de la que disponemos sobre su vida es un tanto confusa. Según el *K. al-agānī*, fue hija de Ŷa‘far b. Yaḥyā al-Barmakī y una esclava llamada Fāṭima. Cuando su madre murió, su padre encomendó la tarea de criarla a una mujer cristiana. Después de la caída de los

¹¹⁷³ Ignazio Guidi. *Tables alphabétiques* ..., t. II, p. 477. Recuérdese que Guidi basó sus índices en la edición de Bulāq, que es la que utilizó también Farmer.

¹¹⁷⁴ *K. al-agānī*, t. XXIV, pp. 72-74; Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 136.

¹¹⁷⁵ *K. al-agānī*, t. V, pp. 111-112.

¹¹⁷⁶ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 255.

¹¹⁷⁷ *K. al-agānī*, t. I, p. 135.

¹¹⁷⁸ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 188-190.

Barmakíes, ésta la vendió a un comerciante de esclavos llamado Sinbis, quien, a su vez, la vendió a un hombre llamado ‘Abd Allāh b. Ismā‘īl al-Marākibī, administrador de la flota de al-Rašīd. En unas narraciones se relata que ‘Arīb abandonó a éste para ir a vivir con un *qā'id* de Jurasán llamado Muḥammad b. Ḥāmid, y en otras, que fue a vivir con otro *qā'id*, también de Jurasán, llamado Ḥātim b. ‘Adī. ‘Arīb se relacionó con varios califas a lo largo de su vida, en ocasiones manteniendo relaciones paralelas con otros amantes, incluido Muḥammad b. Ḥāmid.¹¹⁷⁹

‘**Asālīy**’ (época abasí): En el *K. al-agānī* se menciona como *yāriya* de la familia de Yaḥyà b. Mu‘ād, dato probablemente referido a Yaḥyà b. Mu‘ād b. Muslim, alto cargo de la corte abasí. En la obra aparece en una sola escena en la cual canta en una reunión en casa de Abū ‘Īsà b. al-Rašīd. Según el *jabar* en cuestión, el cantante y poeta ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī se enamoró de ella al verla y escucharla cantar.¹¹⁸⁰ V. más bajo el nombre de Maṣābīḥ.

‘Asmā’ (época omeya): Esclava cantora del poeta ‘Umar b. Abī Rabī‘a. En el *K. al-agānī* aparece sólo en una escena en la que canta junto a Bagūm, otra *yāriya* del poeta.¹¹⁸¹

‘**At‘at**’ (época abasí): Esclava cantora cuyo dueño no se menciona en el *K. al-agānī*. Se relata que uno de los *udabā’* del círculo del poeta Abū ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aṭawī se enamoró de ella y pidió la ayuda del poeta para verla.¹¹⁸²

‘**Ātika bint Šuhda**’ (época abasí): Cantora de la corte de Hārūn al-Rašīd, natural de Medina. Fue hija de la también cantora Šuhda, *yāriya* de al-Walīd b. Yazīd. Destacó como maestra de música. Sus discípulos más célebres fueron los cantantes Mujāriq e Ishāq al-Mawṣilī. Este último decía de ella que era la tañedora de laúd más hábil que conocía y lo mejor que había creado Dios para el canto. Asimismo, mantuvo una relación de interés artístico con el cantante Ibn Ŷāmi‘. Murió en Basora.¹¹⁸³

¹¹⁷⁹ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 43-70 (capítulo dedicado a ‘Arīb).

¹¹⁸⁰ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 172-173.

¹¹⁸¹ *K. al-agānī*, t. I, p. 124.

¹¹⁸² *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 118.

¹¹⁸³ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 184-186 (capítulo dedicado a ‘Ātika bint Šuhda).

Al-Awsiyya (época preislámica o/y primera época del islam¹¹⁸⁴): *Mawlā* de la tribu de los Aws. Fue una de las antiguas *qiyān* del Ḥiḡāz. En el *K. al-agānī* se menciona en una sola ocasión, entre los creadores de una canción.¹¹⁸⁵

‘**Azza al-Marzūqiyya** (época abasí): Esta mujer se menciona sólo en dos ocasiones en la obra, como autora de unas melodías. Su sobrenombre indica que pudo ser una esclava cantora que perteneció a Marzūq, un lautista sobre el cual no disponemos de muchos datos. Él, igual que ella, se menciona sólo en un par de ocasiones en la obra como autor de sendas melodías.¹¹⁸⁶

‘**Azza al-Maylā**’ (entre la época de los Califas Ortodoxos y la época omeya): Cantora medinesa, *mawlā* de la tribu de los Anṣār. Destacó como cantora pero también como maestra de música y tañedora de laúd, *mizhar* y *mi‘zafa*. Fue alumna de Rā’iqa, una de las antiguas *qiyān* del Ḥiḡāz, así como de Naṣīṭ y Sā’ib Jātīr, músicos que introdujeron en Medina los saberes musicales persas. Ella, a su vez, fue maestra de Ibn Muḡriz, Ḥabāba y Ṭuways. Perteneció al mismo círculo social y artístico que Ibn Surayy y Ŷamīla. La alta sociedad de Medina la frecuentaba y apreciaba por sus cualidades artísticas, su refinamiento, su carácter noble y su distinguida ética. Los aristócratas Ibn Abī ‘Atīq y ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far y el poeta ‘Umar b. Abī Rabī‘a eran tres de los asiduos más célebres de los *maḡālis* que celebraba en su casa, durante los cuales se dice que exigía con rigor la atención de sus oyentes. En términos físicos, ‘Azza se representa como una mujer hermosa que debió su sobrenombre “al-Maylā” a su particular manera de andar (*li-tamāyuli-hā fī maṣī-hā*).¹¹⁸⁷

B

Badl (época abasí): El caso de Badl es uno de los que más incógnitas y contradicciones implican, de manera que resulta difícil confirmar si hubo más cantoras con el mismo nombre y cuál fue exactamente la identidad de cada una de ellas. En el capítulo

¹¹⁸⁴ Las alusiones a las antiguas *qiyān* en el *K. al-agānī* incluyen tanto cantoras de la *yāhiliyya* como cantoras de la primera época del islam, de manera que, en este caso, a falta de otros datos, es imposible averiguar en qué época vivió la *qayna* en cuestión.

¹¹⁸⁵ *K. al-agānī*, t. X, p. 236.

¹¹⁸⁶ *K. al-agānī*, t. I, p. 170; t. XII, p. 108. A pesar de la escasa información de la que se dispone sobre esta cantora, como sus melodías atañen a creaciones de poetas de la época abasí, se puede deducir que vivió en dicha época.

¹¹⁸⁷ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 118-129 (capítulo sobre ‘Azza al-Maylā’).

dedicado exclusivamente a Baḍl ningún sobrenombre acompaña a su nombre. En cambio, en otras partes de la obra, el nombre de Baḍl aparece tanto solo como junto a los sobrenombres al-Kabīra, al-Kubrā, al-Ṣagīra, y al-Ṭāhiriyya. Por ello, por motivos metodológicos, se crearán epígrafes diferentes para cada uno de estos casos. Pero antes se ha considerado oportuno anticipar esta conjetura: Como los nombres de los distintos dueños de Baḍl que aparecen en diferentes *ajbār* esparcidos por la obra crean una línea cronológica perfecta¹¹⁸⁸, se puede pensar que la Baḍl más importante ha pertenecido, sucesivamente, a Ŷa‘far b. Mūsà (hijo de al-Hādī), al-Amīn, ‘Alī b. Hišām, al-Ma’mūn y, finalmente, a al-Mu‘tašim, y que, quizá, hubiera otra u otras cantoras de menor calibre con el mismo nombre cuyas noticias interfieren, a veces, en la transmisión de los *ajbār*.

El capítulo que se dedica exclusivamente a Baḍl en el *K. al-agānī* nos brinda, básicamente, esta información: Fue una de las *muwalladāt* de Medina, pero fue educada en Basora. Era cantora, instrumentista y prolífica compositora. Realizó, por encargo de ‘Alī b. Hišām, una extensa recopilación de canciones, algunas de las cuales eran suyas. Aprendió música con Abū Sa‘īd –*mawlā* de Fā‘id–, Daḥmān, Ibn Ŷāmi‘, Ibrāhīm al-Mawṣilī y otros cantantes allegados a este último. Ella fue, a su vez, maestra de muchos cantantes y cantoras. Perteneció a Ŷa‘far b. Mūsà, hijo del califa al-Hādī, hasta que pasó a manos de al-Amīn, con quien se quedó hasta que éste murió.¹¹⁸⁹

Baḍl al-Kabīra o al-Kubrā: El nombre Baḍl al-Kabīra o Baḍl al-Kubrā aparece en la *nisba* de cuatro canciones entre sus creadores. También, en otro *jabar*, se dice de ella y de los músicos y cantoras que la rodeaban que fueron entre quienes superaron el canto de Ibrāhīm b. al-Mahdī. Por último, aparece en un *jabar* hablando con ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī sobre otra cantora.¹¹⁹⁰

Baḍl al-Ṣagīra: Sobre la llamada Baḍl al-Ṣagīra se relata que fue esclava de ‘Alī b. Hišām y que cuando éste y al-Ma’mūn murieron, pasó a manos de al-Mu‘tašim, que

¹¹⁸⁸ Sucesión de los califas abasíes desde al-Hādī hasta al-Mu‘tašim: Al-Hādī, Hārūn al-Rašīd, al-Amīn, al-Ma’mūn, al-Mu‘tašim.

¹¹⁸⁹ *K. al-agānī*, t. XVII, pp. 58-62 (capítulo sobre Baḍl).

¹¹⁹⁰ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 85; t. IX, p. 132; t. X, pp. 58-59, 225; t. XIII, p. 255; t. XIX, pp. 172-173.

se casó con ella, mientras que a Baḍl al-Kabīra la sacaron de allí junto al resto de las esclavas.¹¹⁹¹

Baḍl al-Ṭāhiriyya: La Baḍl que lleva este sobrenombre aparece en una sola ocasión, en la *nisba* de una canción, como autora de una melodía.¹¹⁹²

Bagūm (época omeya): Esclava cantora del poeta ‘Umar b. Abī Rabī‘a. Su nombre es citado también junto con el de otra *yāriya*: Ḥawrā’. Ambas son mencionadas como dos excelentes plañideras (*nā’ihāt*). Se relacionaban artísticamente con el cantante al-Garīḍ y estaban vinculadas a la familia de un hombre mecano llamado Ibn ‘Āmir.¹¹⁹³

Bahār (época abasí): Esclava cantora de Zubayda, la legendaria esposa de Hārūn al-Rašīd. El cantante Mujāriq se enamoró de ella, provocando la ira de su dueña, que le prohibió volver a entrar en su casa. Sin embargo, Zubayda rompió pronto esa prohibición invitando al cantante a cantar junto a sus *qiyān*, entre las cuales estaba Bahār. Al final, esa actuación agradó tanto a la soberana que llegó a obsequiar a Mujāriq con el objeto de su deseo: Bahār.¹¹⁹⁴

Al-Bakriyya (época abasí): Esclava cantora que, a su vez, poseía otra esclava cantora llamada Nabṭ. En el *K. al-agānī* se menciona sólo en dos ocasiones de manera lacónica, en *ajbār* que atañen a su *yāriya* Nabṭ. El nombre de su dueño se desconoce.¹¹⁹⁵

Banān o Banāt (época abasí): Estos dos nombres aparecen en partes distintas de la obra referidos a dos esclavas cantoras supuestamente diferentes. Sin embargo, la coincidencia de los datos sobre su entorno y el parecido gráfico entre los dos nombres hacen pensar que se trata de la misma persona. Sobre Banān se relata que era esclava cantora de un *kātib* de la época abasí llamado Muḥammad b. Ḥammād pero que mantenía un estrecho vínculo con el también *kātib* y hombre de letras al-Ḥasan b. Wahb. De igual manera, en las noticias sobre Banāt se dan los mismos datos, sólo que allí las alusiones a su relación amorosa con al-Ḥasan b. Wahb son más claras.¹¹⁹⁶

¹¹⁹¹ *K. al-agānī*, t. VII, p. 225.

¹¹⁹² *K. al-agānī*, t. X, p. 179.

¹¹⁹³ *K. al-agānī*, t. I, pp. 123-124; t. II, p. 236.

¹¹⁹⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 267-269.

¹¹⁹⁵ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 114-115, 119-120.

¹¹⁹⁶ Como Banān aparece en: *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 256-257, 263; y como Banāt en: *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 95-109. El nombre de Banān se presta, a veces, a confusiones, puesto que en las fuentes aparecen otros personajes con el mismo nombre: 1. Un cantante de la corte abasí llamado Banān b. ‘Amr cuyo patronímico no siempre acompaña a su nombre. (Cf. *K. al-agānī*, t. IX, pp. 225-226.) 2. Un joven sirviente

Barāqīš (época abasí): Esclava cantora de al-Faḍl b. Yaḥyà al-Barmakī. Aparece en una escena en la cual el cantante Mujāriq visita a su dueño y le enseña a ella y a una compañera suya llamada Qaḍīb una canción. En otro *jabar*, ambas cantoras figuran entre los creadores de una canción.¹¹⁹⁷

Barbar (época abasí): Esclava cantora de Muḥammad b. Sulaymān, uno de los hijos del príncipe abasí Sulaymān b. ‘Alī. En cierto momento de su vida fue liberada. Barbar fue celebrada por el poeta Salama b. ‘Ayyāš en muchos poemas. Disponía de un séquito propio de esclavas cantoras, siendo Ŷawhar la única de ellas que se menciona en el *K. al-agānī*.¹¹⁹⁸

Barq al-Ufuq (época omeya): Esclava cantora de un hombre de Damasco, cuyo nombre no se menciona en la obra. Aparece en una sola escena en la cual el cantante Ibn Misṣāḥ, después de haber sido expulsado de Meca por orden del califa ‘Abd al-Malik b. Marwān, llega a Damasco y es invitado por varios jóvenes a casa de esta cantora para escucharla cantar.¹¹⁹⁹

Baṣbaṣ (época abasí): Fue una de las *muwalladāt* de Medina. En su primera juventud perteneció a un comerciante de *qiyān* de la ciudad que en el *K. al-agānī* aparece bajo los nombres de Ibn Nufays, Nufays b. Muḥammad y Yaḥyà b. Nufays. Siendo esclava de este hombre, recibía visitas en su casa, donde ofrecía sus actuaciones musicales.

de quien se enamoró la poetisa Faḍl, amor que ella confesó al califa al-Mutawakkil. (Cf. *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 215-223.) 3. Una poetisa llamada también Banān. En el único *jabar* en el que aparece esta poetisa, se relata que ella estuvo un día paseando por un jardín junto al califa al-Mutawakkil y a la poetisa Faḍl y todos recitaron unos versos. (Cf. *K. al-agānī*, t. XIX, p. 217; *Al-imā’ al-šawā’ir*, p. 129.) En este tercer caso hay una serie de casualidades que hacen pensar que esta poetisa llamada Banān nunca existió y que esta referencia se debe a alguna de las habituales confusiones que caracterizan los *ajbār* de la obra. Dichas casualidades son: el nombre de esta supuesta poetisa aparece sólo en este brevísimo *jabar*, el cual aparece en las mismas páginas que los *ajbār* que hablan de la historia de la poetisa Faḍl y su amante Banān, llamado igual que ella. La poetisa Faḍl aparece en otros *ajbār* de esas mismas páginas conversando con el califa al-Mutawakkil sobre su amor por el joven sirviente Banān, constituyendo ellos tres los protagonistas de esas noticias. Esos tres nombres –Banān, Faḍl y al-Mutawakkil– protagonizan también el *jabar* sobre la supuesta poetisa Banān, sólo que este nombre allí se atribuye a ella y no al sirviente, confusión que puede deberse a la identidad de Faḍl, que era también poetisa. Todo ello ha llevado a Farmer a incluir en su obra la errónea información de que Banān (en Farmer: Bunān) fue una cantora que cantó ante al-Mutawakkil. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 163. En el índice de Guidi sólo aparece el nombre de Banān –o Bunān– (بنان) referido tanto al músico como a la cantora (y no el de Banāt). Cf. Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. I, p. 252.

¹¹⁹⁷ *K. al-agānī*, t. V, p. 119; t. XI, p. 191. En la edición de Bulāq y, por ende, en los índices de Guidi, su nombre aparece como “Marāqīš”. En dichos índices el nombre Barāqīš no está registrado. Cf. Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. II, p. 617.

¹¹⁹⁸ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 218-221; t. XX, pp. 187-190.

¹¹⁹⁹ *K. al-agānī*, t. III, p. 198.

Luego fue comprada por al-Mahdī por diecisiete mil dinares cuando él era todavía príncipe, sin que su padre tuviera noticias de ello. Según cierto *jabar*, ella fue la madre de ‘Ulayya, aunque lo más probable es que la madre de ésta fuera Maknūna. El poeta y alto cargo de la corte abasí ‘Abd Allāh b. Muṣ‘ab la visitaba con frecuencia para disfrutar de su canto y la celebró en algunos poemas.¹²⁰⁰

Basbāsa bint Ma‘bad (época omeya): Probablemente, hija del famoso cantante de la época omeya Ma‘bad. En el *K. al-agānī* su nombre aparece sólo en tres ocasiones entre los creadores de sendas canciones, en la primera como Basbāsa bint Ma‘bad y en las dos restantes como Basbāsa.¹²⁰¹

Bid‘a (época abasí): *Ŷāriya* de la célebre cantora ‘Arīb. En las reuniones musicales cantaba junto a su dueña y al resto del séquito de esclavas cantoras del que ésta disponía, pero también ofrecía actuaciones particulares junto a su compañera Tuḥfa visitando a personajes de alto rango de la época como Ibrāhīm b. al-Mudabbir, poeta y *kātib* de la corte de al-Mutawakkil. Su nombre aparece también en la *nisba* de una canción acompañado del sobrenombre “al-Kabīra”.¹²⁰²

Bint ‘Afzar (época preislámica): En el *K. al-agānī* se menciona como “*qayna* de la gente de Ḥīra”. Aparece en una escena cantando para los poetas al-Ḥārīṭ b. Zālim y Jālid b. Ŷa‘far.¹²⁰³

Bint Iblīs (época abasí): Es mencionada como *muganniya*. Aparece en una sola escena cantando ante el poeta Abū l-‘Atāhiya y dos amigos suyos, en casa de Ibn Abī Maryam, probablemente el bufón de la corte de Hārūn al-Rašīd que recibía este mismo nombre.¹²⁰⁴

Bint Ibn Surayŷ (época omeya). Como indica su nombre, se trata de la hija del legendario cantante Ibn Surayŷ. En el *K. al-agānī* no se menciona su nombre ni se reconoce literalmente su identidad de cantora o música. Sin embargo, ésta queda revelada a través de un *jabar* en el cual se relata que ella le cantó a su padre algunas de sus canciones antes de morir y le prometió encargarse de la transmisión de su legado. Después de la muerte de su padre, enseñó sus canciones a su marido, Sa‘īd b.

¹²⁰⁰ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 21-27 (capítulo dedicado a Baṣbaṣ).

¹²⁰¹ *K. al-agānī*, t. IV, p. 208; t. IX, p. 184; t. XX, p. 197.

¹²⁰² *K. al-agānī*, t. XIV, pp. 136-137; t. XXI, pp. 44-47, 65-66; t. XXII, pp. 127-128.

¹²⁰³ *K. al-agānī*, t. XI, pp. 65-67.

¹²⁰⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 252-253.

Mas'ūd al-Hudālī, quien más tarde se atribuyó a sí mismo la autoría de algunas de ellas.¹²⁰⁵

Bint al-Karrā'a (época abasí): La única información de la que disponemos sobre esta cantora es que estuvo relacionada con el príncipe, poeta y músico abasí 'Abd Allāh b. al-Mu'tazz, quien gustaba de su compañía y disfrutaba de su canto.¹²⁰⁶

Būba (época omeya): Esclava cantora de 'Abd al-Raḥmān b. 'Anbasa b. Sa'īd b. al-'Āṣī. Éste la crió y educó, y luego se la regaló al califa Hišām b. 'Abd al-Malik. Ismā'īl b. 'Ammār escribió unos poemas sobre ella.¹²⁰⁷

Bulbula (entre la época de los Califas Ortodoxos y la época omeya): Una de las cantoras que acompañaron a Ŷamīla cuando hizo la peregrinación a la Meca. Aparece cantando en uno de los famosos *mayālis* de Ŷamīla junto a sus compañeras Far'a y Laḍdat al-'Ayš, pero no se puede saber si pertenecía a sus esclavas.¹²⁰⁸

Bunān: V. Banān.

Bustān (época abasí): Esclava cantora de Abū Ḥuḍayfa, *mawlā* de Ŷa'far b. Sulaymān, hijo del príncipe abasí Sulaymān b. 'Alī. El poeta Abū 'Uyayna b. Muḥammad b. Abī 'Uyayna se enamoró de ella y la visitaba para verla y escuchar su canto.¹²⁰⁹

D

Ḍa'f (época abasí): Esta cantora se menciona como esclava del califa al-Amīn y aparece en una escena cantando ante él y su tío Ibrāhīm b. al-Mahdī. En un segundo *jabar*, en cambio, se dice que era esclava del califa al-Ma'mūn, el hermano de al-Amīn.¹²¹⁰

Ḍāḥa (época abasí): Esclava cantora de la familia de al-Faḍl b. al-Rabī', uno de los visires más influyentes de la época abasí. Según la única noticia en la cual aparece esta cantora, cuando al-Ma'mūn enviaba a Egipto al poeta y militar de su ejército

¹²⁰⁵ K. *al-agānī*, t. I, p. 210; t. V, pp. 42-43, 45.

¹²⁰⁶ K. *al-agānī*, t. X, p. 223.

¹²⁰⁷ K. *al-agānī*, t. XI, pp. 248-249.

¹²⁰⁸ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150, 157.

¹²⁰⁹ K. *al-agānī*, t. XX, p. 49.

¹²¹⁰ K. *al-agānī*, t. V, pp. 99-100; t. XII, pp. 69-70. Farmer menciona una cantora llamada Ḍu'afā remitiendo a al-Mas'ūdī, a un *jabar* que tiene el mismo argumento que aquel en el que aparece Ḍa'f en el K. *al-agānī*. Además, en el *Murūy al-ḍahab* el nombre aparece también como Ḍa'f. Por lo tanto debe de tratarse de un lapsus de Farmer o de un error en la edición que utilizó. Cf. Al-Mas'ūdī. *Murūy* ..., t. IV, cap. 2632, p. 266; Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 95. En los índices de Guidi el nombre aparece también como Ḍa'f (ضعف). Cf. Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. II, p. 412.

‘Abd Allāh b. Tāhir, éste se llevaba a Dāḥa con él para que lo entretuviera con su música durante el viaje.¹²¹¹

Al-Dalfā’ (época omeya): Cantora de Medina. Se menciona solamente como *muganniya*, por lo que no podemos saber si fue esclava o no. Aparece en una escena cantando ante el poeta Abū Dahbal al-Ŷumaḥī y el noble *qurayšī* Abū l-Sā’ib al-Majzūmī. En un comentario sobre una canción que Ma‘bad y Ŷamīla cantaron juntos en una ocasión, se dice que la Dalfā’ mencionada en la canción es aquella de quien estuvo locamente enamorada la gente de Medina. Por la coincidencia del contexto, se puede pensar que el comentario atañe a la cantora.¹²¹²

Daman: V. Dimn.

Danānīr, esclava de Ibn Kunāsa (época abasí): Esclava cantora del poeta de Kufa Ibn Kunāsa. Era cantora y poetisa. Murió antes que su dueño y éste le dedicó un lamento fúnebre.¹²¹³

Danānīr al-Barmakiyya (época abasí): Esclava cantora de Yaḥyà b. Jālid al-Barmakī, que la compró de un hombre medinés. Fue una de las cantoras más distinguidas y una mujer culta y refinada. Al-Rašīd se enamoró de ella y estuvo un tiempo visitando la casa de su dueño, donde la veía, escuchaba y colmaba de regalos. En unas noticias se relata que fue formada por su primer dueño, y en otras, que fue alumna de Baḍl, Fulayḥ, Ibn Ŷāmi‘ e Ishāq e Ibrāhīm al-Mawṣilī y sus semejantes. Fue autora de un libro de canciones. Se enamoró de ella el músico ‘Aqīd, *mawlā* de Šāliḥ b. al-Rašīd, y le pedía la mano, pero ella lo rechazaba.¹²¹⁴

Ḍanīn (época abasí): Aparece en una sola ocasión entre los creadores de una canción junto a ‘Arīb. Se menciona como “*ŷāriya* de Jāqān b. Ḥāmid”. El nombre de este personaje forma parte de la enumeración de nombres de dueños de esclavas cantoras que aparece al principio de la *Risālat al-qiyān* de al-Ŷāḥiz.¹²¹⁵

Ḍāt al-Jāl: V. Junṭ “Ḍāt al-Jāl”.

¹²¹¹ *K. al-agānī*, t. XII, p. 75.

¹²¹² *K. al-agānī*, t. I, p. 194; t. II, p. 152; t. VIII, pp. 143-144.

¹²¹³ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 238-243.

¹²¹⁴ *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 47-52 (capítulo dedicado a Danānīr y, en menor medida, a ‘Aqīd).

¹²¹⁵ *K. al-agānī*, t. IX, p. 156.

Dimn (época abasí): Esclava cantora y favorita de Ishāq al-Mawṣilī. Gracias a su testimonio sabemos que Ishāq fue un maestro poco generoso.¹²¹⁶

Ḍiyāʿ, esclava de Hārūn al-Rašīd (época abasí): Se relata que el califa sentía especial predilección por Junṭ, por Siḥr y por ella y que les escribía poemas.¹²¹⁷

Ḍiyāʿ, esclava de Ibrāhīm al-Mawṣilī (época abasí): Se relata que el músico la liberó y se casó con ella, por lo que parece difícil que fuera la misma que la predilecta de al-Rašīd citada en la entrada anterior.¹²¹⁸

Ḍuʿafā. V. Ḍaʿf.

Dufāq: V. Duqāq.

Duqāq (época abasí): Esclava cantora de Yaḥyà b. al-Rabīʿ, con quien se casó y tuvo un hijo. Se relata que fue liberada, lo cual hay que imaginar que ocurrió antes de su matrimonio. Después de la muerte de Yaḥyà se casó con hombres distinguidos, a quienes heredaba cuando morían. Aprendió música al lado de los cantantes más importantes de la época abasí. Era conocida por su refinamiento pero también por su actitud libertina. Resulta interesante mencionar que a su hijo, que se llamaba Aḥmad b. Yaḥyà, se le conocía por el nombre de Ibn Duqāq. Estuvo vinculada con Ḥamdūna bint al-Rašīd.¹²¹⁹

Durra (época abasí): Esclava cantora de un hombre *hāšimī* cuyo nombre no se menciona en el *K. al-agānī*. El poeta Bakr b. al-Naṭṭāḥ se enamoró de ella y la celebró en sus poemas.¹²²⁰

Dūšār (época abasí): Cantora y tañedora de *duff* con la que se casó Ibrāhīm al-Mawṣilī. Según ciertos transmisores, ella fue la madre de su hijo Ishāq, y, según otros, eso no es cierto porque Dūšār tuvo sólo una hija con él.¹²²¹

¹²¹⁶ *K. al-agānī*, t. V, pp. 182-183; t. XXII, pp. 38-39. Farmer vocaliza Daman. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 136.

¹²¹⁷ *K. al-agānī*, t. V, p. 194; t. XVI, pp. 236-237.

¹²¹⁸ *K. al-agānī*, t. V, pp. 128-129.

¹²¹⁹ *K. al-agānī*, t. XII, pp. 203-206 (capítulo dedicado a Duqāq). En Farmer y en Guidi su nombre aparece como Dufāq. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 136; Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. I, pp. 334-335.

¹²²⁰ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 87-90.

¹²²¹ *K. al-agānī*, t. V, pp. 103-104, 175.

F

Far‘a (época omeya): Formó parte del grupo de cantoras que acompañaron a Ŷamīla en su famosa peregrinación. Aparece en una escena cantando bajo la batuta de Ŷamīla junto a sus compañeras Bulbula y Laḍḍat al-‘Ayš pero no sabemos si fue su esclava.¹²²²

Farīda, esclava cantora de al-Wāṭiq (época abasí): Se trata de la famosa Farīda de la época abasí. En sus inicios fue esclava de ‘Amr b. Bāna y fue él quien la formó. Más tarde, éste la regaló al califa al-Wāṭiq. Farīda se convirtió pronto en su favorita y pasó con él una gran parte de su vida. Luego pasó a manos de su hermano al-Mutawakkil, que, según cierto *jabar*, se casó con ella. Farīda fue una prolífica compositora. Ishāq al-Mawṣilī incluyó una creación suya en la selección de las mejores cien canciones que realizó para al-Wāṭiq.¹²²³

Farīda al-Kubrā (época abasí): En un *jabar* incluido en el capítulo dedicado a la famosa Farīda, la *yāriya* de al-Wāṭiq, se especifica que hubo otra cantora con el mismo nombre. Fue una de las *muwalladāt* del Ḥiṣṣāz. Perteneció a la familia de los Barmakíes y, cuando ellos cayeron y Ŷa‘far b. Yaḥyà murió, huyó. Al-Rašīd la buscó y no pudo encontrarla, hasta que más tarde regresó y pasó a manos de su hijo al-Amīn. A la muerte de éste, volvió a huir. Entonces se casó con Hayṭam b. Muslim y tuvo con él un hijo. Luego se quedó viuda y se casó con otro hombre llamado al-Sindī b. al-Ḥarašī. Murió antes que él.¹²²⁴

Fariha (época omeya): La única información de la que se dispone de esta cantora es que acompañó a Ŷamīla en su peregrinación a la Meca.¹²²⁵

Fāṭima (entre las época omeya y abasí): Esclava cantora de quien se enamoró el poeta Baššār b. Burd al escucharla cantar. El nombre de su dueño no se menciona.¹²²⁶

¹²²² K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150, 157. Farmer considera que Far‘a y Fariha son la misma cantora, pero el hecho de que ambas aparezcan en una misma enumeración de nombres –entre las cantoras que acompañaron a Ŷamīla en la peregrinación– hace poco plausible esta conjetura. Cf. K. *al-agānī*, t. VIII, p. 149; Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 75.

¹²²³ K. *al-agānī*, t. IV, pp. 90-95 (capítulo dedicado a Farīda). Como ocurre con todas las cantoras, el nombre de Farīda aparece en distintos *ajbār* esparcidos por la obra, sobre todo en la *nisba* de las canciones, donde aparece, con mucha frecuencia, como autora de la música. Hay que apuntar que en todos esos casos se trata de la famosa Farīda, la *yāriya* de al-Wāṭiq.

¹²²⁴ K. *al-agānī*, t. IV, p. 90.

¹²²⁵ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150.

¹²²⁶ K. *al-agānī*, t. III, pp. 118-119.

Fitan (época abasí): Esclava cantora que mantuvo una relación amorosa con el poeta Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk. Sólo se sabe que pertenecía a una mujer y que visitaba al poeta acompañada de unos sirvientes que se encargaban de vigilarla.¹²²⁷

G

Gadḍa (época abasí): Esclava cantora de Ibrāhīm b. al-Maḥdī. Aparece cantando para Abū Dulaf al-‘Iḥlī e Ibrāhīm al-Mawṣilī en una escena que tiene lugar en el barco de su dueño, al final de la cual éste la regala a Abū Dulaf al-‘Iḥlī.¹²²⁸

Gādir (época abasí): Esclava cantora a la que frecuentaba en la ciudad siria de Manbiḥ Ibrāhīm b. al-Mudabbir, *kātib* de al-Mutawakkil.¹²²⁹

H

Ḥabāba (época omeya): Fue una de las *muwalladāt* de Medina. Aparte de cantora, fue tañedora de laúd y *duff*. Su dueño era un hombre llamado Ibn Rummāna o Ibn Mīnā. Él fue quien se encargó de su formación. Aprendió música con Ibn Surayy, Ibn Muḥriz, Mālik, Ma‘bad, Ŷamīla, ‘Azza al-Maylā’ y, según cierta noticia, también con una cantora anciana que se llamaba Umm ‘Awf. En sus inicios se llamaba ‘Āliya. Luego la compró Yazīd b. ‘Abd al-Malik y la llamó Ḥabāba, aunque en otras noticias se relata que la compró su madre o su esposa Sa‘da al-‘Uṭmāniyya y se la regalaron. Su amor con Yazīd fue legendario. Se relata que cuando ella murió, Yazīd se hundió en la tristeza y murió unos días después. En muchos *ajbār* aparece junto a Sallāmat al-Qass, que fue también alumna de Ŷamīla y, posteriormente, esclava de Yazīd b. ‘Abd al-Malik.¹²³⁰

Ḥabīb (época abasí): Esclava cantora de Sulaymān b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir. Aparece en una escena, junto a otra compañera suya llamada Zābī, en la cual se les pide aprender y transmitir una canción a las *ḡawārī* de al-Mu‘taḍid.¹²³¹

¹²²⁷ K. *al-agānī*, t. VII, p. 134.

¹²²⁸ K. *al-agānī*, t. X, pp. 91-92.

¹²²⁹ K. *al-agānī*, t. XXII, p. 123.

¹²³⁰ K. *al-agānī*, t. XV, pp. 85-101 (capítulo dedicado a Ḥabāba).

¹²³¹ K. *al-agānī*, t. X, pp. 34-35.

- Ḥamdūna bint al-Rašīd** (época abasí): Hija de Hārūn al-Rašīd cuya actividad musical es revelada a través de la *nisba* de una canción cuya melodía fue creada por ella. Estuvo vinculada a la cantora Duqāq.¹²³²
- Ḥasana** (época abasí): En el único *jabar* en el que aparece esta cantora se menciona como *muḥsina*. Cantó en una ocasión ante el califa al-Mahdī cuando éste visitó la ciudad persa de Ḥulwān. La narración deja entender que bien podría ser una esclava suya que viajaba con ella o que era una cantora de esa ciudad.¹²³³
- Ḥawlā'** (época abasí): Esclava cantora del cantante Ibn Ŷāmi'. Aparece en una escena cantando una canción de su dueño.¹²³⁴
- Ḥawrā'** (época omeya): ella y su compañera Bagūm se mencionan como dos destacadas esclavas plañideras de Meca. El cantante al-Garīd, que también destacó por sus destrezas en el canto fúnebre, estuvo vinculado a ellas.¹²³⁵
- Haylāna** (época abasí): Esclava cantora del cantante y poeta 'Abd Allāh b. al-'Abbās al-Rabī'. Él mismo la crió y le enseñó música.¹²³⁶
- Hazār** (época abasí): Probablemente, esclava cantora del príncipe, músico y poeta 'Abd Allāh b. al-Mu'tazz.¹²³⁷
- ***Hazīla** (o Huzayla): V. 'Afīra bint 'Ifār.
- Hiba** (época abasí): Cantora de quien se enamoró el poeta y *kātib* Sa'īd b. Ḥumayd. Se menciona como *muganniya*, por lo que no sabemos con seguridad si fue esclava.¹²³⁸
- ***Hind bint 'Utba** (época preislámica): Hija de 'Utba b. Rabī'a, miembro destacado de la clase dirigente de los Qurayš. Farmer la menciona como poetisa y música pero su información no se basa directamente en las fuentes, como es habitual en su obra, sino en la breve historia de los árabes preislámicos de Caussin de Perceval.¹²³⁹ En el *K. al-agānī* Hind bint 'Utba aparece pronunciando unos lamentos fúnebres por la muerte de su padre, tío y hermano, pero esa información no es suficiente para suponer que, aparte de pronunciar esos lamentos en esa ocasión particular, era también cantora.¹²⁴⁰

¹²³² *K. al-agānī*, t. VIII, p. 87; t. XII, pp. 203-204.

¹²³³ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 233.

¹²³⁴ *K. al-agānī*, t. VI, pp. 207-209.

¹²³⁵ *K. al-agānī*, t. II, p. 236.

¹²³⁶ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 185-186.

¹²³⁷ *K. al-agānī*, t. X, pp. 220-221; t. XII, p. 106.

¹²³⁸ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 117.

¹²³⁹ Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, pp. 10, 19.

¹²⁴⁰ *K. al-agānī*, t. IV, pp. 150-152.

Ḥumayda (época omeya): Esclava cantora de quien se enamoró el poeta ‘Umar b. Abī Rabī‘a. Pertenecía a un hombre llamado Ibn Tuffāḥa.¹²⁴¹

Hurayra (época preislámica): Esclava cantora de raza negra de quien se enamoró el poeta al-A‘šā. Según cierto *jabar*, fue esclava de Ḥassān b. ‘Amr b. Marṭad y, según otro, ella y su hermana Julayda pertenecían al hermano de éste, Bišr b. ‘Amr b. Marṭad. El padre de ambos era primo del poeta mencionado.¹²⁴²

Ḥusn (época abasí): Cantora cuya casa visitaba asiduamente el poeta Muḥammad b. Yasīr. Se menciona simplemente como *muganniya*.¹²⁴³

I

Ibn Surayŷ, hija de: V. Bint Ibn Surayŷ.

***‘Inān** (época abasí): Esclava de un hombre llamado al-Nāṭifī. Parece que Farmer la menciona erróneamente como cantora.¹²⁴⁴ Según las obras *K. al-agānī* y *Al-imā’ al-šawā’ir*, ‘Inān fue exclusivamente poetisa.¹²⁴⁵

‘Inān bint Jūṭ (época abasí): Aparece en una sola ocasión entre los autores de las distintas melodías de una canción junto a Ibrāhīm al-Mawṣilī.¹²⁴⁶

‘Irfān (época abasí): Esclava cantora de ‘Arīb. Acompañaba a su ama en sus actuaciones musicales, junto a su compañera Bid‘a. En cierto *jabar* aparece otra cantora llamada también ‘Irfān que actúa detrás de una cortina en casa de Abū l-‘Anbas b. Ḥamdūn, músico de la corte de al-Mutawakkil, pero no hay indicios claros de que pueda tratarse de la misma.¹²⁴⁷

J

Jadīŷa bint al-Ma’mūn (época abasí): Esta princesa, hija del califa al-Ma’mūn tiene poca visibilidad en las fuentes. Su identidad artística es delatada a través de un *jabar* en el cual Šāriya canta una canción suya al califa al-Mutawakkil, mientras que Mulaḥ

¹²⁴¹ *K. al-agānī*, t. I, p. 125; t. 9, p. 58. No tiene que confundirse con Ḥumayda la poetisa, hija de al-Nu‘mān b. Bašīr, compañero del Profeta Muḥammad. Cf. *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 38-39.

¹²⁴² *K. al-agānī*, t. IX, p. 84.

¹²⁴³ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 26.

¹²⁴⁴ Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 136.

¹²⁴⁵ V. capítulos dedicados a ella en: *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 84-91; *Al-imā’ al-šawā’ir*, pp. 25-45. Y en la bibliografía, v. Fuad Matthew Caswell. *The Slave Girls ...*, pp. 56-81.

¹²⁴⁶ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 131.

¹²⁴⁷ *K. al-agānī*, t. XIV, pp. 136-137; t. XXII, pp. 226-227.

- al-‘Aṭṭāra, otra cantora, le revela que se trata de una canción que la hija de al-Ma’mūn Jadīya compuso para un sirviente de quien estaba enamorada.¹²⁴⁸
- Jalūb** (época abasí): Esclava cantora de ‘Ulayya bint al-Mahdī. Aparece en una escena cantando para los hermanos de su dueña Hārūn al-Rašīd y Manšūr.¹²⁴⁹
- *Al-Jansā’**, la poetisa (época preislámica): Al-Jansā fue fundamentalmente poetisa elegíaca y en el *K. al-agānī* no hay indicios claros de que cantara sus poemas, aunque Farmer lo indica así. De todas formas, parece que resulta un tanto impreciso incluirla en relaciones de cantoras propiamente dichas.¹²⁵⁰
- Jansā’**, la *qayna* (época abasí): Esclava de un hombre llamado Hāšim al-Naḥwī. Intercambiaba versos sarcásticos con el poeta Abū l-Šibl. Se menciona como una *qayna* que escribía poemas. No se puede saber con seguridad si cantaba o si se trata de uno de los casos excepcionales en los cuales la palabra “*qayna*” se refiere a una esclava que era sólo poetisa y no cantora.¹²⁵¹
- Jawla** (época preislámica y primera época del islam): Se menciona como una de las antiguas *qiyān* –anteriores o coetáneas de ‘Azza al-Maylā’– junto a al-Rabāb, Rā’iqā, Salmā, Sīrīn y Zirnab.¹²⁵²
- Jidā’** (época abasí): Esclava cantora de Ibrāhīm b. al-Mahdī. Mantuvo algún tipo de relación amorosa con el poeta y *kātib* Muḥammad b. Umayya hasta que fue vendida a otro hombre.¹²⁵³
- Jill** (época abasí): Esclava cantora. Se menciona como amiga de Farīda, la *yāriya* de al-Wāṭiq. En sus inicios, ambas fueron esclavas del cantante y poeta ‘Amr b. Bāna y recibieron juntas su formación.¹²⁵⁴
- Jimār** (época abasí): Esclava cantora de un hombre llamado ‘Abd Allāh b. al-Rabī’, natural de la ciudad afgana de Qunduhār. El padre de éste la compró a la tribu de Yaḥyā b. Mu‘āḍ por doscientos mil dírham cuando era una niña. En el *K. al-agānī*

¹²⁴⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 12-13.

¹²⁴⁹ *K. al-agānī*, t. X, pp. 135-136.

¹²⁵⁰ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 54-72 (capítulo dedicado a al-Jansā’); Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 19.

¹²⁵¹ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 130.

¹²⁵² *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

¹²⁵³ *K. al-agānī*, t. XII, pp. 101-102, 104-108.

¹²⁵⁴ *K. al-agānī*, t. IV, pp. 91-92.

se deja entender que estuvo vinculada a los músicos Ibrāhīm al-Mawṣilī e Ibn Ŷāmi.¹²⁵⁵

Jiṣf (época abasí): Esclava cantora del cantante ‘Allūyah que fue comprada por un comerciante de *qiyān* conocido como Zalbaha y vivió con él hasta el final de su vida. Un hombre llamado Ibrāhīm b. ‘Amr b. Nahbūn se enamoró de ella y ofreció a su dueño cuarenta mil dinares para comprarla pero él se negó.¹²⁵⁶

Jiṣf al-Wāḍiḥiyya (época abasí): Su sobrenombre indica que debió de pertenecer a algún hombre llamado Wāḍiḥ. Aparece en dos escenas parecidas discutiendo con sus compañeras sobre cuáles eran las mejores canciones de su época, siendo su interlocutora en la primera de ellas Rayyiq, y en la segunda, ‘Arīb. En el segundo caso, la discusión tuvo lugar en presencia del califa al-Mutawakkil, pero no hay indicios suficientes para saber si fue su esclava.¹²⁵⁷

Julayda (época preislámica): Según cierta noticia, ella y su hermana Hurayra eran *qiyān* de Biṣr b. ‘Amr b. Maṭṭad.¹²⁵⁸

Julayda al-Makkiyya o al-Šammāsiyya (época omeya): Esclava de un hombre llamado Ibn Šammās. Formaba parte del grupo de las tres cantoras conocidas como “las Šammāsiyyāt”, junto a Rubayḥa y ‘Uqayla. Sus maestros fueron Ibn Surayy, Ma‘bad, Mālik y Ŷamīla. A esta última la acompañaron en su peregrinación a la Meca junto a otras cantoras.¹²⁵⁹

Junt “Dāt al-Jāl” (época abasí): Esclava cantora de un comerciante de esclavas conocido como Qarīn o Abū l-Jaṭṭāb. Ibrāhīm al-Mawṣilī se enamoró de ella y la hizo famosa escribiendo canciones sobre ella. Su fama llegó hasta el califa al-Rašīd, que la compró por setenta mil dírham, pero cuando se enteró de que había tenido relaciones con Ibrāhīm al-Mawṣilī, se la regaló a un esclavo suyo. En otras noticias se relata que al-Rašīd sentía predilección por ella y él mismo la celebraba en poemas

¹²⁵⁵ K. *al-agānī*, t. V, pp. 116-117.

¹²⁵⁶ K. *al-agānī*, t. XI, pp. 237-238.

¹²⁵⁷ K. *al-agānī*, t. IV, p. 91; t. VI, p. 183; t. X, p. 38.

¹²⁵⁸ K. *al-agānī*, t. IX, p. 84.

¹²⁵⁹ K. *al-agānī*, t. III, p. 234; t. VIII, pp. 134, 156-157; t. XVI, pp. 126-127 (Capítulo dedicado a Julayda al-Makkiyya). Las noticias de las que disponemos sobre ella dejan claro que se conocía por ambos sobrenombres –“al-Makkiyya” y “al-Šammāsiyya”–, que corresponden, seguramente, a dos etapas distintas de su vida.

junto a sus compañeras Siḥr y Ɖiyā‘. Por último, habría que decir que en cierto *jabar* se menciona como *yāriya* de un hombre llamado Ŷaz’ b. Miġūl al-Mawṣilī.¹²⁶⁰

Juzāmà (época abasí): Esclava cantora de un cantante menor llamado al-Ɖabṭ. Era compañera de bebida del príncipe abasí ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz cuando éste era joven. Fue cantora y poetisa.¹²⁶¹

K

Kunayza (época abasí): Esclava cantora de Umm Ŷa‘far (Zubayda), esposa de Hārūn al-Rašīd. Cuando éste murió, Zubayda le encargó a Ishāq al-Mawṣilī componer un lamento fúnebre y enseñárselo a Kunayza.¹²⁶²

L

Laddat al-‘Ayš (época omeya): Otra de las cantoras que acompañaron a Ŷamīla en la peregrinación y que aparecen cantando en una escena de música en su casa (ella cantó junto a Far‘a y Bulbula).¹²⁶³

Lahab (época abasí): Esclava cantora de Jālid b. Yazīd b. Hubayra, que era vecino del poeta Abū l-Šibl. Jālid tenía la costumbre de visitar al poeta junto a su esclava. Durante sus visitas, tomaban vino e intercambiaban versos y comentarios sarcásticos.¹²⁶⁴

Lamīs (época abasí): Esclava cantora del poeta y militar ‘Abd Allāh b. Ṭāhir. Era maestra de música y la frecuentaban las *yawārī* de Zubayda. Algunas noticias indican que, en ocasiones, la gente confundía las canciones de Lamīs con las de su dueño, de manera que había cierta confusión respecto a la autoría de las creaciones de ambos.¹²⁶⁵

M

Maḥbūba (época abasí): Una de las *muwalladāt* de Basora. Fue fundamentalmente poetisa y, en menor medida, cantora. Se relata que ‘Abd Allāh b. Ṭāhir se la regaló a

¹²⁶⁰ K. *al-agānī*, t. XVI, pp. 234-242 (Capítulo dedicado a Junṭ “Dāt al-Jāl”).

¹²⁶¹ K. *al-agānī*, t. X, pp. 223-224.

¹²⁶² K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 250-251.

¹²⁶³ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150, 157.

¹²⁶⁴ K. *al-agānī*, t. XIV, p. 126.

¹²⁶⁵ K. *al-agānī*, t. V, pp. 238-239; t. VIII, p. 191; t. XXI, p. 10.

al-Mutawakkil cuando era todavía virgen, junto con un grupo de cuatrocientas esclavas, y desde ese momento se convirtió en su favorita. El amor de Maḥbūba y al-Mutawakkil fue legendario. Según el *K. al-agānī*, cuando él murió, Maḥbūba pasó a manos del militar Waṣīf, quien pensó matarla por negarse a cantar debido al profundo luto en el que estaba inmersa. Al final, se la regaló a su compañero Bugā, que se apiadó de ella y la liberó. Después de ello, ella salió para Bagdad y no se volvió a saber nada más de ella.¹²⁶⁶

Mahdiyya (época abasí): Esclava cantora de un hombre llamado Ya‘qūb b. al-Sāḥir. Aparece en una escena cantando una canción del cantante Mujāriq en su presencia.¹²⁶⁷

Mahraḡān o **Mihraḡān** (época abasí): Esclava cantora de Šāriya. Aparece en una narración según la cual, en cierta ocasión, su dueña la mandó junto a sus compañeras Muṭrib y Qumriyya a casa de ‘Alī b. al-Ḥusayn para cantar.¹²⁶⁸

Maknūna (época abasí): Esclava cantora del califa al-Mahdī y madre de la princesa ‘Ulayya. En su primera juventud perteneció a una cantora llamada Marwāniyya hasta que la compró al-Mahdī por cien mil dírham. Maknūna ganó el favor del califa provocando los celos de su esposa Jayzurān. Se describe como una de las *ḡawārī* más hermosas de Medina.¹²⁶⁹ Según cierta noticia, el poeta Muṭī‘ b. Iyās estuvo enamorado de una esclava cantora de Marwāniyya que se llamaba Maknūna, que, en principio, parece que pudo ser la madre de ‘Ulayya antes de ser comprada por al-Mahdī, aunque habría que tomar en cuenta que Muṭī‘ b. Iyās era de Kufa y Maknūna era medinesa y, más tarde, siendo esclava de al-Mahdī, debió de vivir en Bagdad.¹²⁷⁰

Maknūna, *qayna* de Bagdad (época abasí): Esta cantora aparece en una escena en la cual le pide al poeta Abū l-Naḡīr que le enseñe una canción. Los datos del *jabar* en cuestión no son suficientes para saber si se trata de Maknūna, la madre de ‘Ulayya.¹²⁷¹

Maktūma (época abasí): Esclava cantora que Ishāq al-Mawṣilī regaló a al-Mutawakkil cuando se hizo califa.¹²⁷²

¹²⁶⁶ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 140-143 (capítulo sobre Maḥbūba).

¹²⁶⁷ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 257.

¹²⁶⁸ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 11.

¹²⁶⁹ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 11.

¹²⁷⁰ *K. al-agānī*, t. X, p. 129; t. XIII, pp. 201, 219; t. XV, pp. 21-23.

¹²⁷¹ *K. al-agānī*, t. XI, p. 194.

¹²⁷² *K. al-agānī*, t. XVII, p. 171.

Malīḥa (época abasí): *Qayna* de Basora de quien se enamoró Abū l-Fayyāḍ Sawwār b. Abī Šurā‘a, hijo del poeta Abū Šurā‘a y poeta él mismo.¹²⁷³

Ma‘ma‘a (época abasí): Instrumentista (*zāmira*) que pertenecía a la cantora Šāriya.¹²⁷⁴

Manna (época abasí): Esclava cantora de los Barmakíes. Según cierto transmisor, perteneció a la corte de al-Mahdī, pero al-Iṣfahānī corrige la información indicando que vivió en la corte de Hārūn al-Rašīd.¹²⁷⁵

Manūsa (época abasí): Sobre esta esclava cantora se relata que perteneció a alguna de las hijas del califa al-Mahdī. Parece que mantenía algún tipo de relación amorosa con Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir.¹²⁷⁶

Maqāma (época abasí): Este nombre aparece una sola vez en toda la obra, en la *nisba* de una canción en la cual se dice que la melodía es del cantante y poeta ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī pero que Ḥabaš refirió que es de Maqāma (*Al-ginā’ li-‘Abd Allāh b. ‘Abbās al-Rabī‘ī jafī ramal wa-ḍakara Ḥabaš anna-hu li-Maqāma*).¹²⁷⁷

Marāqīš: V. Barāqīš.

Al-Marwāniyya (época abasí): La cantora a la que perteneció Maknūna, la madre de ‘Ulayya bint al-Mahdī.¹²⁷⁸

Maryam (época abasí): Una de las *muwalladāt* de Medina. Esclava cantora de una mujer cuyo nombre no se menciona en la obra. El transmisor de *ajbār* ‘Alī b. Sulaymān al-Nawfalī relató que su padre estaba enamorado de esta cantora y que llegó a llorar de tristeza cuando ella fue comprada por un hombre de Bagdad y se marchó con él.¹²⁷⁹

Mašābīḥ (época abasí): Esclava cantora de la familia de Yaḥyà b. Mu‘āḍ. Antes de ser adquirida por esta familia había sido esclava de un comerciante de *qiyān* llamado Aḥḍab. ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās se enamoró de ella y la celebró en un poema que cantó en su presencia. Por la coincidencia de los datos que hay sobre la vida de Mašābīḥ y la de ‘Asālīy y por el parecido gráfico que tienen sus nombres, se podría

¹²⁷³ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 43-44.

¹²⁷⁴ *K. al-agānī*, t. X, pp. 113-114.

¹²⁷⁵ *K. al-agānī*, t. IV, p. 232.

¹²⁷⁶ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 161-163.

¹²⁷⁷ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 235. A pesar de la terminación femenina del nombre, podría contemplarse la posibilidad de que se tratara del nombre o apodo de un hombre, el cual podría tener esta vocalización u otra. En todo caso, la sintaxis deja claro que se trata de un nombre propio, a pesar de la coincidencia léxica con el sustantivo “*maqāma*”, conocido en el sentido del género literario que representa.

¹²⁷⁸ *K. al-agānī*, t. X, p. 129.

¹²⁷⁹ *K. al-agānī*, t. XIV, p. 109.

conjeturar que se trata de la misma cantora y que su nombre se tergiversó en uno u otro caso. Guidi las recoge en dos entradas diferentes pero remitiendo una a otra, lo que indica que realizó la misma observación.¹²⁸⁰

Al-Maylā': V. 'Azza al-Maylā'.

Mayyāsa (época abasí): Aparece en una sola ocasión entre los creadores de una canción junto a Ibn Ŷāmi' y 'Arīb.¹²⁸¹

Mihraŷān: V. Mahraŷān.

Miṣbāḥ (época abasí): Se menciona como *qayna* sin que se especifique el nombre de su dueño. Aparece en una escena cantando para el poeta y *kātib* Abū 'Abd al-Raḥmān al-'Aṭawī y unos amigos suyos.¹²⁸²

Mujāriq (época abasí): Se menciona como *mawlā* de la familia de un hombre llamado Ishāq b. Ibrāhīm al-Ṭāhirī. Aparece en un *jabar* en el cual ella misma relata que su señor tenía un sirviente bizantino que le enseñó una canción griega, la cual ella reprodujo, por encargo de su señor, ante Ishāq al-Mawṣilī para poner a prueba sus conocimientos musicales.¹²⁸³

Mulaḥ al-'Aṭṭāra (época abasí): Se menciona como una de las cantoras más destacadas. Se relata que su sobrenombre se debe al hecho de que utilizaba muchos perfumes. Aparece en una escena cantando ante al-Mutawakkil junto a Šāriya y otras cantoras, pero sin que se pueda saber si fue su esclava.¹²⁸⁴

Mulāḥiz (época abasí): Cantora que aparece en una escena cantando ante 'Abd Allāh b. al-'Abbās al-Rabī'ī, Muḥammad b. al-Ḥārīt b. Busjunnar e Ishāq al-Mawṣilī.¹²⁸⁵

Mulayka (entre la época preislámica y la primera época del islam): *Qayna* del poeta Uḥayḥa b. al-Ŷulāḥ. Lo acompañó en una ocasión en una travesía por el desierto y le ayudó a salvarse la vida ante la amenaza de unos hombres que querían matarlo.¹²⁸⁶

¹²⁸⁰ K. *al-agānī*, t. XIX, pp. 174-175; Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. II, pp. 486, 629.

¹²⁸¹ K. *al-agānī*, t. IX, p. 146.

¹²⁸² K. *al-agānī*, t. XXIII, p. 117.

¹²⁸³ K. *al-agānī*, t. V, p. 180. Este es el único *jabar* de la obra en el que aparece esta cantora. Llama la atención de que tenga el mismo nombre que el célebre cantante Mujāriq. Las referencias al género femenino en el *jabar* en cuestión aseguran que se trata de una mujer.

¹²⁸⁴ K. *al-agānī*, t. XVI, pp. 12-13.

¹²⁸⁵ K. *al-agānī*, t. V, pp. 259-260.

¹²⁸⁶ K. *al-agānī*, t. XV, pp. 29-30.

***Mu'nisa** (época abasí): Se menciona como *yāriya* de al-Ma'mūn. Farmer la menciona como cantora pero en el *K. al-agānī* no hay ningún dato que verifique su identidad artística.¹²⁸⁷

Mutayyam (época abasí): Una de las *muwalladāt* de Basora. Se describe como una mujer hermosa y culta, y como una de las cantoras, compositoras y poetisas más distinguidas de su época. Aprendió el canto con Ishāq e Ibrāhīm al-Mawṣilī, al igual que con otros cantantes y cantoras de su entorno, pero lo que marcó su identidad artística fue lo que le enseñó Baḍl. En sus inicios perteneció a Bunāna bint 'Abd Allāh b. Ismā'īl al-Marākibī, una mujer de la familia de al-Marākibī, el dueño de 'Arīb, y luego fue comprada por 'Alī b. Hišām por veinte mil dírham. Se convirtió en su favorita y fue madre de sus hijos. Antes de tener hijos con 'Alī b. Hišām, al-Ma'mūn le pidió a éste que se la regalara pero él se negó y fue entonces cuando se empeñó en tener hijos con ella lo antes posible, para no perderla. Al-Ma'mūn y al-Mu'tašim la invitaban a sus palacios para escucharla cantar.¹²⁸⁸

Muṭrib (época abasí): Esclava cantora de Šāriya. Aparece en una narración cantando junto a sus compañeras Mahraḡān y Qumriyya, en casa de 'Alī b. al-Ḥusayn.¹²⁸⁹

N

Nabṭ (época abasí): Esclava cantora de otra cantora llamada al-Bakriyya. Solía cantar en casa de un noble a la que acudían a escucharla 'Alī b. Yaḡyā al-Munaŷŷim e Ibrāhīm b. al-Mudabbir. Este último se enamoró de ella y le dedicó algunos poemas.¹²⁹⁰

***Nā'ila bint al-Maylā'** (entre la época de los Califas Ortodoxos y la época omeya, en el caso de que fuera hija de la cantora 'Azza al-Maylā'): El nombre de esta mujer hace pensar que pudo ser hija de 'Azza al-Maylā'. En el *K. al-agānī* aparece en una sola ocasión en una nota sobre un verso en la cual se explica que la Nā'ila mencionada en el mismo es Nā'ila bint al-Maylā'. Curiosamente, Farmer la menciona lacónicamente como cantora citando el *K. al-agānī*.¹²⁹¹

¹²⁸⁷ *K. al-agānī*, t. VII, p. 231; t. XXIII, pp. 112-113.

¹²⁸⁸ *K. al-agānī*, t. VII, pp. 222-233 (capítulo dedicado a Mutayyam).

¹²⁸⁹ *K. al-agānī*, t. XVI, p. 11.

¹²⁹⁰ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 114-115, 119-120.

¹²⁹¹ *K. al-agānī*, t. VI, p. 73.

Namira (época abasí): Este nombre aparece en una sola ocasión, junto al de ‘Arīb, entre los creadores de la música de una canción.¹²⁹²

Nawār (época omeya): Esclava cantora del califa al-Walīd b. Yazīd que, en una ocasión, musicalizó un poema que le mandó Yazīd b. Abī Musāḥiq, consejero del califa.¹²⁹³

Nazm al-‘Amyā’ (época abasí): Esta cantora aparece en dos ocasiones entre los creadores de una canción, y en una tercera se relata que fue hermana de al-Zubaydī al-Ṭunbūrī, el músico que le enseñó a tocar el *ṭunbūr* a ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya.¹²⁹⁴

Nīrān (época abasí): Esclava cantora de alguno de los *najjāsūn* (comerciantes de esclavos) de Bagdad. Muḥammad b. Ŷa‘far b. Mūsā al-Hādī se enamoró de ella y Ṣāliḥ b. al-Rašīd la compró por tres mil dinares y se la regaló.¹²⁹⁵

Nu‘aym (época abasí): Esclava cantora de una mujer de los Hāšimiyyūn. El poeta ‘Ukkāša b. ‘Abd al-Šamad al-‘Ammī se enamoró de ella y experimentó una profunda pena cuando ella fue vendida a un hombre de Bagdad y tuvo que marcharse de Basora.¹²⁹⁶

Q

Qaḍīb (época abasí): Esclava cantora de al-Faḍl b. Yaḥyā al-Barmakī. Aparece en una narración según la cual el cantante Mujāriq les enseñó, en una ocasión, a ella y a su compañera Barāqīš, una canción. En otro *jabar*, las dos cantoras figuran entre los creadores de una canción.¹²⁹⁷

Qalam, ḡāriyya de Zubayda (época abasí): esclava cantora de Zubayda que aparece en una escena cantando para ‘Alī b. Hišām en casa de al-Ma’mūn.¹²⁹⁸

Qalam al-Ṣāliḥiyya (época abasí): Cantora e instrumentista virtuosa, autora de un corpus de veinte canciones. La mayoría de las noticias relatan que fue esclava de Ṣāliḥ b. ‘Abd al-Wahhāb, hermano de Aḥmad b. ‘Abd al-Wahhāb, escribano de Ṣāliḥ b. al-Rašīd, aunque, según otros transmisores, fue esclava del padre de Ṣāliḥ b. ‘Abd al-Wahhāb. Aprendió música con Ibrāhīm e Ishāq al-Mawṣilī, Yaḥyā al-Makkī y Zubayr

¹²⁹² K. *al-agānī*, t. VI, p. 227.

¹²⁹³ K. *al-agānī*, t. VII, pp. 54-55.

¹²⁹⁴ K. *al-agānī*, t. VI, p. 18; t. XIX, p. 254; t. XXII, pp. 146-147.

¹²⁹⁵ K. *al-agānī*, t. XX, pp. 30-33.

¹²⁹⁶ K. *al-agānī*, t. III, pp. 180-185.

¹²⁹⁷ K. *al-agānī*, t. V, p. 119; t. XI, p. 191.

¹²⁹⁸ K. *al-agānī*, t. VII, p. 227.

b. Daḥmān. En cierto momento Šāliḥ b. ‘Abd al-Waḥḥāb la vendió al califa al-Wāṭiq por diez mil dinares. Desde el punto de vista cronológico, resulta posible que se trate de la misma Qalam que perteneció a Zubayda, aunque no hay datos que lo puedan afirmar.¹²⁹⁹

Qumriyya, *yāriyya* de Šāriyya (época abasí): Aparece en un solo *jabar* cantando junto a sus compañeras Mahraḥyān y Muṭrib, en casa de ‘Alī b. al-Ḥusayn.¹³⁰⁰

Qumriyya al-‘Amriyya (época abasí): Esclava cantora y *umm walad* de ‘Amr b. Bāna. En cierta narración se menciona como una de las cantoras veteranas (*‘ayā’iz muganniyāt*) a las que Yaḥyà al-Makkī enseñó sus canciones.¹³⁰¹

Qumriyya al-Baktamuriyya (época abasí): Según su propio testimonio, fue esclava de un *kātib* que se conocía por el nombre de al-Ballūrī. Se relata que él tenía una *mawlā* que era cantora y fue ella quien instruyó a Qumriyya.¹³⁰²

Qurašiyya al-Bayḍā’, Qurašiyya al-Sawdā’ y Qurašiyya al-Zabbā’ (época abasí): Esclavas cantoras del califa al-Maḥdī.¹³⁰³

Qurašiyya al-Zarqā’ (posiblemente, época omeya): Esta cantora aparece en una sola ocasión como autora de la melodía de una canción con versos de al-Šimma al-Qušayrī.¹³⁰⁴

R

Al-Rabāb (época preislámica y primera época del islam): Una de las antiguas *qiyān*. Se menciona junto a sus compañeras Jawla, Rā’iqā, Salmā, Sīrīn y Zirnab.¹³⁰⁵

Rabāb, *yāriyya* de al-Wāṭiq (época abasí): La esclava que recibe este nombre aparece en una escena en la que canta para el califa al-Wāṭiq. Los autores de la edición de Dār Šādir apuntan en una nota que se trata de una errata y que la esclava que canta no es otra que Ziryāb al-Wāṭiqiyya, conocida esclava cantora de este califa.¹³⁰⁶

¹²⁹⁹ K. *al-agānī*, t. XIII, pp. 244-246 (capítulo dedicado a Qalam al-Šāliḥiyya).

¹³⁰⁰ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 11.

¹³⁰¹ K. *al-agānī*, t. VI, p. 125; t. XVI, p. 53.

¹³⁰² K. *al-agānī*, t. XIV, pp. 73-74. Se relata que la cantora que instruyó a Qumriyya estuvo enamorada del tañedor de *tunbūr* Ibn al-Qaṣṣār, uno de los músicos favoritos del califa al-Mu‘tazz, y esa información nos ayuda a ubicar a Qumriyya en la época abasí.

¹³⁰³ K. *al-agānī*, t. VI, pp. 112-113.

¹³⁰⁴ K. *al-agānī*, t. VI, p. 8. Nótese que el nombre “Qušayrī” aparece así en la obra: no se trata de una metátesis debida a una confusión (aplicada a la *nisba* “*qurayšī*”).

¹³⁰⁵ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 118.

¹³⁰⁶ K. *al-agānī*, t. XX, pp. 30-33.

Rāḥa (época abasí): Esclava cantora de ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās que estaba también vinculada, artísticamente, con Ibrāhīm al-Mawṣilī.¹³⁰⁷

Rā’iqa (época de los Califas Ortodoxos): Se menciona como una de las antiguas *qiyān*, junto a Jawla, al-Rabāb, Salmā, Sīrīn y Zirnab. Fue coetánea de ‘Azza al-Maylā’. Aparecen juntas cantando en un banquete ante Ḥassān b. Ṭābit.¹³⁰⁸

Raqtā’ al-Ḥabaṭiyya (época omeya): Coetánea de Ibn Surayy. Aparece cantando canciones suyas: en una escena, sola, y en otra, junto a otra cantora llamada Ṣafrā’ al-‘Alqamiyyīn.¹³⁰⁹

Rayyā (época omeya): Hermana de Sallāmat al-Qass. Se relata que ambas pertenecían al mismo hombre hasta que Sallāma fue comprada por Yazīd b. ‘Abd al-Malik. Después de ello, ya se le pierde la pista a Rayyā.¹³¹⁰

Rayyiq (época abasí): Esclava cantora de Ibrāhīm b. al-Mahdī. Ella y Šāriya fueron sus dos cantoras más destacadas y eran consideradas como representantes importantes de su “escuela” musical. Ibrāhīm b. al-Mahdī les atribuía, a veces, algunas de sus composiciones para evitar posibles críticas negativas hacia su persona. Rayyiq sabía de memoria todas las canciones de su dueño y maestro.¹³¹¹

Riyād (época abasí): Esclava cantora de Abū Ḥammād, uno de los gobernadores (*quwwād*) de Jurasán. Ishāq al-Mawṣilī era amigo de su dueño y así ella pudo aprender muchas canciones de él. Se relata que jamás se apartó de su dueño y murió siendo su esclava y sin haberse hecho famosa.¹³¹²

Rubayḥa, de Kufa (entre las épocas omeya y abasí): A Rubayḥa, Sallāma al-Zarqā’ y Sa‘da se las conoce, principalmente, como esclavas cantoras de Ibn Rāmīn, célebre *muqayyin* de Kufa. Se relata que hicieron la peregrinación con él. Aprendieron música con el *kātib*, cantante y poeta Muḥammad b. al-Aš‘at, que era amigo de Ibn Rāmīn. En cierto *jabar* se relata que fue comprada por Ŷa‘far b. Sulaymān por cien mil dírham, y en otro, que fue comprada por Muḥammad b. Sulaymān y se convirtió en su favorita.¹³¹³

¹³⁰⁷ K. *al-agānī*, t. XIX, p. 177.

¹³⁰⁸ K. *al-agānī*, t. XVII, pp. 118, 120-123.

¹³⁰⁹ K. *al-agānī*, t. I, pp. 192, 206-207.

¹³¹⁰ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 242-243, 245.

¹³¹¹ K. *al-agānī*, t. X, pp. 58-59, 79, 102.

¹³¹² K. *al-agānī*, t. IV, p. 91; t. VIII, p. 191.

¹³¹³ K. *al-agānī*, t. XI, pp. 245-246; t. XV, pp. 43-45, 50.

Rubayḥa al-Šammāsiyya, de Medina (época omeya): Una de las tres cantoras llamadas Šammāsiyyāt, junto a Julayda y ‘Uqayla.¹³¹⁴ V. más sobre ellas bajo el nombre de Julayda al-Makkiyya.

Ruḥāš o Rujāš (época abasí): Estos dos nombres aparecen en dos *ajbār* de argumento casi idéntico, de manera que es obvio que se trata de la misma cantora. En un *jabar* ella aparece cantando en casa del hijo de un cadí llamado Sawwār b. ‘Abd Allāh, que recibe la visita del poeta Ibrāhīm b. Sayāba, y en otro, el joven anfitrión se llama Ibrāhīm b. Sawwār b. Šadād b. Maymūn y es visitado por Sulaymān b. Wahb. En todo caso, la cantora no debió de pertenecer a este joven, fuera cual fuera su nombre, pues en cierto momento hay una referencia a “su casa”, que no era igual que la del joven.¹³¹⁵

S

Sa‘da (entre las épocas omeya y abasí): Fue esclava cantora del *muqayyin* de Kufa Ibn Rāmīn, hasta que fue comprada por Šālīḥ b. ‘Alī por noventa mil dírham. Se relata que, aparte de cantora, fue también *kātiba*.¹³¹⁶

Šafra‘ al-‘Alqamiyyīn (época omeya). Aparece en una sola escena cantando junto a Raḥā‘ al-Ḥabaṭiyya.¹³¹⁷

Šahawāt al-Šannāya (época abasí): Su sobrenombre indica que se trata de una cimbalista. Fue esclava de Ishāq al-Mawšilī hasta que él la regaló al califa a al-Wāṭiq.¹³¹⁸

Sahīqa (entre las épocas omeya y abasí): Esclava cantora de un hombre de Kufa llamado Zurayq b. Manīḥ, que era *mawlā* de ‘Īsā b. Mūsā. Muḥammad b. al-Aš‘aṭ escribió un poema sobre ella.¹³¹⁹

¹³¹⁴ *K. al-agānī*, t. II, p. 154; t. VIII, p. 134; t. XVI, pp. 126-127. Por los mismos motivos que se explican en la nota que acompaña al nombre de Sallāma al-Zarqā’, parece improbable que la Rubayḥa que perteneció a Ibn Rāmīn y la Rubayḥa al-Šammāsiyya, vinculada a Ŷamīla, fueran la misma cantora.

¹³¹⁵ *K. al-agānī*, t. XII, pp. 59-60; t. XXIII, p. 135. En el índice de Guidi los nombres aparecen por separado como Ruḥāš y Rujāš. Cf. Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. I, p. 346.

¹³¹⁶ *K. al-agānī*, t. XI, pp. 245-246; t. XV, pp. 43-45. En una escena de canto en casa de Ŷamīla aparecen dos cantoras llamadas Sa‘da y al-Zarqā’. En principio esta información resulta extraña, pero se puede pensar que vivieron en Medina antes de ser trasladadas a Kufa junto a Ibn Rāmīn, pues éste era también natural del Ḥiṣyāz. V. *K. al-agānī*, t. VIII, p. 157.

¹³¹⁷ *K. al-agānī*, t. I, pp. 206-207.

¹³¹⁸ *K. al-agānī*, t. V, p. 239.

¹³¹⁹ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 41-42.

Sāhir: V. Sāmir.

Šahiyya (época abasí): *mawlā* de la familia de los ‘Abalāt. Aparece entre los creadores de las melodías de una canción junto a Ishāq al-Mawṣilī.¹³²⁰

Sa‘īda: El contexto del único *jabar* en el cual aparece esta cantora indica que se trata de Sa‘da.¹³²¹ V. Sa‘da.

Šalifa (época abasí): Se menciona como esclava cantora que un personaje llamado Ziryāb vendió al califa al-Muqtadir. Entre la salida del famoso músico Ziryāb de Bagdad y el califato de al-Muqtadir hay más de un siglo de diferencia, de manera que es imposible que se trate de él. También por motivos cronológicos, resulta poco plausible que se trate de la cantora Ziryāb al-Wāṭiqiyya.¹³²²

Sallāma al-Zarqā’ (entre las épocas omeya y abasí): Esclava cantora de Ibn Rāmīn, *muqayyin* de Kufa. Era una mujer muy solicitada y, siendo esclava de Ibn Rāmīn, recibía numerosas visitas de sus admiradores, entre los cuales hay que mencionar al *kātib* Muḥammad b. Ŷamīl, que tuvo una relación amorosa con ella. La información sobre su vida posterior es contradictoria. En unas noticias se narra que fue comprada por Ŷa‘far b. Sulaymān b. ‘Alī, y en otras, por Ma‘n b. Zā’ida. Asimismo, también se relata que, en algún momento, pasó a manos del padre de Ibn Rāmīn y que, a partir de entonces, se conocía por el nombre de Umm ‘Uṭmān.¹³²³

Sallāmat al-Qass¹³²⁴ (época omeya): Fue tañedora de instrumentos, poetisa y cantora. Sobre Sallāmat al-Qass hay algunos datos contradictorios. Por un lado se menciona como una de las *muwalladāt* o de las *qiyān* de Medina. Sabemos que fue alumna de

¹³²⁰ *K. al-agānī*, t. VI, p. 74.

¹³²¹ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150.

¹³²² *K. al-agānī*, t. V, p. 144.

¹³²³ *K. al-agānī*, t. XV, pp. 40-51 (capítulo dedicado a Sallāma al-Zarqā’ y Muḥammad b. al-Aš‘at). Habría que apuntar que en ciertas noticias sobre Ŷamīla —en escenas de canto y en los *ajbār* sobre la peregrinación— aparecen los nombres “Sallāma” y “al-Zarqā’”, por separado. Cf. *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 134, 149-150, 156. Resulta difícil pensar que Sallāma al-Zarqā’ pudo vivir en Medina, en el círculo de Ŷamīla, y que luego fue trasladada a Kufa junto a Ibn Rāmīn. Según Farmer, Ŷamīla murió alrededor del año 720. Si las esclavas de Ibn Rāmīn estaban en su auge en la época de transición entre la época omeya y la época abasí, entre la muerte de Ŷamīla y dicha época hay tres décadas de diferencia, lo que hace poco plausible la conjetura expuesta más arriba. Lo más probable es que se trate de una confusión por parte de los transmisores, pues resulta extraño que en el capítulo dedicado a Sallāma al-Zarqā’ no aparezca ninguna mención a Ŷamīla. Otro dato que hace pensar que se trata de una confusión es que Ŷamīla tuvo otra alumna con el mismo nombre, Sallāmat al-Qass, y parece que fue ella la que hizo la peregrinación con Ŷamīla, mientras que al-Zarqā’ la hizo con su dueño Ibn Rāmīn y sus compañeras Rubayḥa y Sa‘da. El hecho de la peregrinación, elemento común en los respectivos *ajbār* de Ŷamīla e Ibn Rāmīn, pudo constituir otro motivo de confusión para los transmisores.

¹³²⁴ Sobre la vocalización del nombre “qass”, v. Julio Cortés. *Diccionario ...*, p. 901, raíz “قسس”.

Ŷamīla, Ma‘bad, Ibn ‘Ā’iša y Mālik. Pero en otras noticias se relata que perteneció a un hombre mecánico llamado Suhayl b. ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Awf (y, en cierto momento, también a su hijo Muṣ‘ab) y vivía en Meca, donde compartía veladas de poesía y música con los poetas. Fue en Meca donde se enamoró de ella un hombre piadoso apodado “Al-Qass” (El Sacerdote) y a eso debe su sobrenombre. Sallāmat al-Qass se menciona con mucha frecuencia junto a Ḥabāba. Ambas fueron alumnas de Ŷamīla, aunque pertenecieron a hombres diferentes, hasta que fueron compradas por Yazīd b. ‘Abd al-Malik. Según cierta noticia, quien vendió a Sallāma a Yazīd no fue el mecánico Suhayl ni su hijo sino alguien de la familia de los Rummāna, en Medina, por veinte mil dinares. Son famosos los lamentos fúnebres que cantó en los respectivos funerales de Yazīd y Ma‘bad.¹³²⁵

Salmā (época preislámica y primera época del islam): Una de las antiguas *qiyān*. Se menciona junto a sus compañeras Jawla, al-Rabāb, Rā’iqā, Sīrīn y Zirnab.¹³²⁶

Salsal (época abasí): En un mismo *jabar* se recogen opciones diferentes sobre su identidad. Según la primera, fue *mawlā* de Muḥammad b. Ḥarb al-Hilālī, y según la segunda, perteneció a un hombre de Basora –probablemente cantante– que recibía visitas del poeta Abān b. ‘Abd al-Ḥāmid. Al-Iṣfahānī defiende esta última versión.¹³²⁷

Samḥa (época abasí): Esta cantora aparece sólo en una escena de canto en casa de Iṣḥāq al-Mawṣilī, sin que se mencione literamente si fue su esclava.¹³²⁸

Sāmīr (época abasí): Esclava cantora cuyo dueño se desconoce. En un mismo *jabar*, primero se relata que perteneció a “alguno de los cantantes”, sin que el nombre de éste se especifique, y luego aparece junto a dos compañeras suyas y se dice que ellas

¹³²⁵ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 240-252 (capítulo dedicado a Sallāmat al-Qass). Hay que apuntar que en unas pocas ocasiones el nombre “Sallāma” aparece solo, sin estar acompañado de un sobrenombre. Esos casos son pocos y el contexto normalmente es suficiente para saber si se trata de Sallāmat al-Qass o Sallāma al-Zarqā’. Sin embargo, parece que este hecho ha llevado a Kilpatrick a la observación equívoca de que hubo otra Sallāma (sin sobrenombre) en Medina, que fue alumna de Ŷamīla. Lo erróneo de la observación lo demuestra el contenido de un *jabar* en el que se ve claramente que la que fue alumna de Ŷamīla fue Sallāmat al-Qass. En dicho *jabar* Ḥabāba le reprocha a esta última el no acordarse de las palabras de quien fue la maestra de ambas, Ŷamīla. Cf. K. *al-agānī*, t. VIII, p. 245; Hilary Kilpatrick. *Making ...*, p. 340.

¹³²⁶ K. *al-agānī*, t. XVII, p. 118.

¹³²⁷ K. *al-agānī*, t. X, p. 40.

¹³²⁸ K. *al-agānī*, t. III, p. 238.

pertenecían también “a su señora”. El poeta y *kātib* Ibrāhīm b. al-‘Abbās se enamoró de ella y recibía sus visitas en su casa.¹³²⁹

Al-Šammāsiyyāt (época omeya): V. Julayda al-Makkiyya, Rubayḥa y ‘Uqayla.

Šanīn (época abasí): Se menciona simplemente como *muganniya* sin que se pueda saber con seguridad si fue esclava. Aparece cantando en un *maylis* de Muḥammad b. ‘Alī b. Ṭāhir.¹³³⁰

Šaqrā’ (época omeya): *Qayna* que canta en una escena para un grupo de jóvenes de Kufa a quienes estuvo frecuentando el poeta al-Ajṭal por un tiempo.¹³³¹

Šariya (época abasí): Una de las *muwalladāt* de Basora. Fue cantora y maestra de música. Ella misma poseía esclavas cantoras. Fue contrincante artística de la cantora ‘Arīb. Las noticias sobre su vida son contradictorias. En algunas se cuenta que su madre fue esclava y, en otras, que fue una mujer maliciosa de los Qurayš. Su padre fue un hombre de los Banū Sāma b. Lu’ay, que renegó de ella. Es posible que fuera robada o vendida por su propia madre. Parece que su primera dueña fue una mujer de los Banū Hāšim, que le ofreció su primera formación musical. Más tarde fue vendida a Ibrāhīm b. al-Mahdī y fue, junto a Rayyiq, una de sus cantoras más destacadas. Según ciertas noticias, Ibrāhīm b. al-Mahdī la compró cuando ella tenía siete años y se encargó de su formación, mientras que otras narraciones dejan entender que la compró a una edad un poco más avanzada y la liberó y se casó con ella. También se relata que en cierto momento perteneció a la hija de Ibrāhīm b. al-Mahdī Maymūna y que, cuando éste murió, ella la vendió al califa al-Mu‘tašim. Por último, se relata que fue por un tiempo esclava de Šāliḥ b. Wašīf.¹³³²

Šāt (época abasí): Esta cantora se menciona como *muganniya* con ocasión de unos versos satíricos que se escribieron sobre ella y que están recogidos en el *K. al-agānī*. Sobre su autor al-Išfahānī anota sólo que se trata de uno de sus coetáneos, por lo que hay que suponer que la cantora es también de la misma época.¹³³³

¹³²⁹ *K. al-agānī*, t. X, pp. 40, 50. Los autores de la edición de Dār Šādir apuntan en una nota que en otras fuentes esta cantora se menciona como Sāhir. En el índice de Guidi sólo aparece el nombre de Sāmīr. Cf. Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. II, p. 366.

¹³³⁰ *K. al-agānī*, t. XX, p. 84.

¹³³¹ *K. al-agānī*, t. VIII, p. 225.

¹³³² *K. al-agānī*, t. XVI, pp. 5-13 (capítulo dedicado a Šariya).

¹³³³ *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 183.

- Šaṭbā'** (probablemente, época omeya): Esclava cantora de 'Alī b. Ŷa'far. Aparece en una escena cantando ante su dueño y otro hombre llamado 'Abd al-Raḥmān b. Muḥammad al-Sa'dī.¹³³⁴
- Šaṭira** (época abasí): Se trata de la mujer del músico Zalzal. Aparece en la *nisba* de una canción como autora de una melodía, lo que indica que sabía música, aunque en el *K. al-agānī* no hay más referencias a su identidad.¹³³⁵
- Šaŷā o Šaŷā** (época abasí): Esclava cantora que Ishāq al-Mawṣilī regaló al califa al-Wāṭiq.¹³³⁶
- Šāŷī** (época abasí): Esclava cantora de 'Ubayd Allāh b. 'Abd Allāh b. Ṭāhir. Murió antes que su dueño. Se menciona como una de las cantoras y compositoras más destacadas. Se dice que el califa al-Mu'taḍid, cuando le gustaba alguna poesía, a quien la mandaba para que la musicalizara era a Šāŷī.¹³³⁷
- Siḥr** (época abasí): Esclava cantora de Hārūn al-Rašīd. Se relata que el califa les tenía predilección a ella, a Ḍiyā' y a Junṭ y las celebraba en versos.¹³³⁸
- *Šikla** (época abasí): Se trata de la madre de Ibrāhīm b. al-Mahdī. Farmer la menciona como música remitiendo al *K. al-agānī*. Sin embargo, ello no es confirmado por el único *jabar* en el que ella aparece en la obra. Allí sólo se menciona lo siguiente: La madre de Ibrāhīm b. al-Mahdī fue *muwallada*. Fue hija de un *šāh* iraní. Durante un conflicto con al-Mansūr, su padre murió y ella fue capturada y entregada al califa abasí. Éste la regaló a su esposa Muḥayyāt, que se encargó de su educación, y que más tarde la regaló al joven príncipe al-Mahdī. La referencia a su educación no implica ningún dato que aluda a la música, la poesía u otras artes.¹³³⁹
- Sīrīn** (época preislámica y primera época del islam): Cantora y tañedora de *mizhar*. Se menciona como una de las antiguas *qiyān* junto a Jawla, al-Rabāb, Rā'iqa, Salmā y

¹³³⁴ *K. al-agānī*, t. II, p. 238. Ha sido imposible identificar con precisión los personajes que aparecen en este *jabar*, pero, como el mismo forma parte del capítulo dedicado al cantante de la época omeya al-Garīd, parece que se remonta a dicha época.

¹³³⁵ *K. al-agānī*, t. V, p. 138.

¹³³⁶ *K. al-agānī*, t. V, pp. 280-281; t. IX, p. 207. En un *jabar* aparece como "Šaŷā", y en otro, como "Šaŷā".

¹³³⁷ *K. al-agānī*, t. IX, pp. 31-32; t. X, pp. 34-35; t. XVIII, p. 121; t. XXI, p. 10.

¹³³⁸ *K. al-agānī*, t. V, p. 194; t. XVI, pp. 236-237.

¹³³⁹ *K. al-agānī*, t. X, p. 79; Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 119. Es más probable que su nombre se vocalice "Šakila" (coqueta, refinada), pues se trata de un adjetivo que se utiliza con bastante frecuencia en las fuentes.

Zirnab. Fue esclava del poeta Ḥassān b. Tābit. Aparece en una escena cantando ante su dueño y el Profeta Muḥammad.¹³⁴⁰

Širra (época abasí): Se menciona como *ĵāriya* de la cantora Šāriya. Se relata que al-Mu‘tamid quería comprarla pero, por alguna razón que se desconoce, no podía; de manera que le pidió a la madre de al-Mu‘tazz que la comprara por él. Ella lo hizo, pagando la cantidad de diez mil dinares, y luego se la regaló. Después de la muerte de al-Mu‘tamid, Širra se casó con el cantante Ibn al-Baqqāl, que estaba enamorado de ella. No hay referencias explícitas a su condición de cantora, pero el hecho de que fuera esclava de Šāriya y de que fuera vendida a un alto precio indica que lo fue, con toda probabilidad.¹³⁴¹

Su‘ād (época omeya): Una de las *muwalladāt* de Kufa. Fue expuesta ante al-Walīd b. Yazīd, que la compró después de comprobar sus cualidades artísticas y físicas. En cierto *jabar* se menciona una esclava cantora con el mismo nombre a quien visitaban los poetas Ḥammād ‘Aġrad y Muṭī‘ b. Iyās en Kufa. Por la coincidencia geográfica y por el hecho de que ellos vivieron entre las época omeya y abasí, se puede pensar que se trata de la misma cantora, antes de ser vendida a al-Walīd.¹³⁴²

Su‘dā (época abasí): *Nā’iḥa* (plañidera) natural de Ḥīra. Era *mawlā* de la familia de Ma‘n b. Zā’ida. El hijo de éste ‘Abd Allāh estaba enamorado de ella y solía tener disputas con otro pretendiente suyo, el poeta Abū l-‘Atāhiya.¹³⁴³

Suḥba Dubayya (época abasí): Esclava de Ibrāhīm b. al-Mahdī. Al-Rašīd se la pidió como regalo cuando le asignó el gobierno de Damasco. No hay referencias explícitas a su condición artística, pero la identidad de su dueño hace pensar que pudo ser cantora.¹³⁴⁴

Šuhda (época omeya): Esclava cantora de al-Walīd b. Yazīd, madre de la famosa cantora ‘Ātika bint Šuhda. Según el testimonio de Iṣḥāq al-Mawṣilī, Šuhda, la madre de ‘Ātika, fue una *nā’iḥa* de Meca.¹³⁴⁵

¹³⁴⁰ K. *al-agānī*, t. XII, p. 45; t. XVII, pp. 118, 126.

¹³⁴¹ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 10.

¹³⁴² K. *al-agānī*, t. VII, pp. 20-21; t. XIV, p. 228.

¹³⁴³ K. *al-agānī*, t. IV, pp. 20-22; t. XV, pp. 187-188.

¹³⁴⁴ K. *al-agānī*, t. XVI, p. 96.

¹³⁴⁵ K. *al-agānī*, t. VI, pp. 184-185; t. XVIII, pp. 248-249.

Sundus (época abasí): Probablemente, esclava cantora del califa al-Ma'mūn. Aparece en una escena cantando ante él unos versos reconciliadores que su esclava Mu'nisa encargó a Aḥmad b. Yūsuf después de tener una disputa con el califa.¹³⁴⁶

Şuraymiyya (época omeya): Esclava cantora de un hombre llamado Şuraym, a quien él reconoció como hija antes de morir, de manera que ella pudo reivindicar parte su herencia. Se dice que, por lo bien que cantaba, cuando la gente del Ḥiḡāz quería referirse a algo que tenía una alta calidad, decía: “¡Esto es mejor que el canto de Şuraymiyya!”. Parece que tenía un trato muy cercano con el comediante al-Aş'ab.¹³⁴⁷

T

***Ṭanbī**: V. *Zabī*.

Ṭibā' (época abasí): esclava cantora de un hombre llamado Muḥammad b. Sahl b. Farḡunnad. Aparece en una escena recibiendo instrucciones de Işḡāq al-Mawṣilī sobre una canción.¹³⁴⁸

Tuḡfa (época abasí): Otra de las *yāwārī* de 'Arīb. Suele aparecer junto a su compañera Bid'a en escenas de música que ofrecían a personajes distinguidos de su entorno.¹³⁴⁹

U

'Ubayda al-Ṭunbūriyya (época abasí): Cantora y tañedora de *ṭunbūr*. 'Ubayda nunca fue esclava. Su padre se llamaba Şabāḡ y servía como *mawlā* a un hombre vinculado a los círculos de poder de la época. Le enseñó música al-Zubaydī, un tañedor de *ṭunbūr* que visitaba a su padre. Cuando éste murió, la formación de 'Ubayda estaba ya concluida, de manera que pudo independizarse. En algunos períodos de su vida vivió sola, y en otros, bajo la protección de ciertos hombres, con uno de los cuales se casó. Su imagen es la de una gran virtuosa de la música y una mujer notablemente promiscua.¹³⁵⁰

¹³⁴⁶ *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 112-113.

¹³⁴⁷ *K. al-agānī*, t. XIX, pp. 116-117.

¹³⁴⁸ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 42.

¹³⁴⁹ *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 65-66; t. XXII, pp. 127-128.

¹³⁵⁰ *K. al-agānī*, t. XXII, pp. 144-148.

‘**Ulaym** (época abasí): Esclava cantora de quien se enamoró un joven de Basora, que la veía en casa del poeta ‘Abd al-Şamad b. al-Mu‘ađđal y vendió sus pertenencias para comprarla. No se sabe si perteneció al poeta u otro hombre.¹³⁵¹

‘**Ulayya bint al-Mahdī** (época abasí): Hija del califa al-Mahdī y de una esclava cantora llamada Maknūna. Fue media hermana de Ibrāhīm b. al-Mahdī y el califa Hārūn al-Rašīd. Fue cantora, compositora, instrumentista y poetisa. Ella misma decía que había compuesto más de cincuenta canciones. Tenía una corte de esclavas cantoras a las que instruía ella, aunque hay indicios de que a veces encargaba su formación a Ibrāhīm al-Mawşīlī, con quien mantenía una relación de interés artístico. ‘Ulayya estaba muy unida a su hermano Hārūn al-Rašīd y se relata que, cuando éste murió, dejó de beber vino y cantar, y sólo volvió a hacerlo forzada por al-Amīn. Se dice que era muy piadosa y que dedicaba muchas horas a la oración y a la lectura, sobre todo a la lectura de *El Corán*. Se casó con Muḥammad b. ‘Alī b. ‘Abd Allāh b. ‘Abbās, un familiar suyo, pero también mantuvo algún tipo de relación amorosa con dos sirvientes llamados Raşa’ y Ṭall. Por último, hay que mencionar su importante relación amistosa y artística con el poeta Abū Ḥafş al-Şiṭranŷī, que fue esclavo, o *mawlà*, primero de al-Mahdī y, posteriormente, de ella.¹³⁵²

‘**Ulyā** (época abasí): Esclava cantora de notable formación de quien se enamoró Muḥammad b. Abī Muḥammad al-Yazīdī. Ofreció por ella tres mil dinares pero no se la vendieron. Más tarde la compró al-Mu‘taşim por cinco mil, durante el califato de al-Ma’mūn.¹³⁵³

Umm ‘Amr (época preislámica): *Qayna* que aparece en una narración acompañando a dos hermanos llamados ‘Aqīl y Mālik, hijos de un tal Fāliŷ, en el viaje que hicieron para ir a entregar un regalo al legendario rey Ŷađīma al-Abraş (o al-Wađđāḥ). Se relata que ella era la que se encargaba de darles de beber y de comer cuando paraban en los oasis.¹³⁵⁴

¹³⁵¹ *K. al-agānī*, t. XIII, p. 167.

¹³⁵² *K. al-agānī*, t. X, pp. 129-147 (capítulo dedicado a ‘Ulayya bint al-Mahdī); t. XXII, pp. 33-38.

¹³⁵³ *K. al-agānī*, t. XX, pp. 150-151.

¹³⁵⁴ *K. al-agānī*, t. XV, p. 212.

Umm ‘Awf (época omeya): Una cantora anciana que visitaba a Yazīd b. ‘Abd al-Malik antes de que fuera califa. Fue maestra de Ḥabāba. No se sabe si fue esclava pues se menciona sólo como *muganniya* y *muḥsina*.¹³⁵⁵

Umm Ŷa‘far al-Madaniyya (entre la época de los Califas Ortodoxos y la época omeya): *Mawlā* de ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far b. Abī Ṭālib. Aparece en la *nisba* de una canción como autora de la melodía.¹³⁵⁶

‘Uqad (época abasí): Posiblemente, esclava cantora de Aḥmad b. Jaṣīb, alto cargo de la corte abasí. Aparece en una escena cantando ante el sobrino de éste, Abū Ya‘qūb Ishāq b. al-Ḍaḥḥāq b. al-Jāṣīb, y Abū ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aṭawī.¹³⁵⁷

‘Uqayla (época omeya): Una de las tres cantoras llamadas Ṣammāsiyyāt, junto a Julayda y Rubayḥa. En cierto *jabar* aparece como ‘Uqayla al-‘Aqīqiyya.¹³⁵⁸ V. más sobre las Ṣammāsiyyāt bajo el nombre de Julayda al-Makkiyya.

W

Wahba (época abasí): Esclava cantora de un hombre llamado Muḥammad b. ‘Imrān al-Qarawī, de quien Ishāq al-Mawṣilī aprendió, en una ocasión, una canción.¹³⁵⁹

Y

Ŷamīla (época omeya): Una de las figuras legendarias de la música árabe. Fue *mawlā* de la tribu de los Banū Sulaym y, posteriormente, de los Banū Bahz, una rama de la tribu mencionada, y, quizá, también de los Anṣār. En ningún caso se menciona como esclava. Se relata que se casó con un hombre que era *mawlā* de los Banū l-Ḥārīt b. al-Jazra‘y, otra rama de los Banū Sulaym. Esta es la única referencia que hay sobre su marido. La imagen de Ŷamīla es la de una mujer independiente, que vivía sola en su casa actuando de cantora, maestra de música y anfitriona de ilustres *mayālis*. Fue maestra de Ma‘bad, Mālik, Ibn ‘Ā’iša, Ḥabāba, Sallāmat al-Qass, Rayyā, ‘Uqayla, Julayda y Rubayḥa. Aparte del círculo artístico de Medina, también estuvo relacionada con algunos cantantes de Meca, como Ibn Suray‘y y al-Garīḍ. Parece que hubo una cierta relación entre ella y ‘Azza al-Maylā’, aunque esta última era de una

¹³⁵⁵ K. *al-agānī*, t. XV, p. 99.

¹³⁵⁶ K. *al-agānī*, t. VI, p. 178.

¹³⁵⁷ K. *al-agānī*, t. XXIII, pp. 117-118.

¹³⁵⁸ K. *al-agānī*, t. VIII, pp. 149-150, 157; t. XVI, pp. 126-127.

¹³⁵⁹ K. *al-agānī*, t. XV, pp. 37-39.

generación anterior a la de Ŷamīla. Según su propio testimonio, fue autodidacta, pues aprendió a cantar mientras escuchaba al músico Abū Ŷa‘far Sā‘ib Jāṭir, que era vecino suyo. Queda para la leyenda su peregrinación a la Meca, durante la cual fue acompañada de un gran número de músicos, cantoras, poetas y gente distinguida.¹³⁶⁰

Ŷānī (época abasí): Esclava cantora de un hombre mencionado como Abū Gassān, *mawlā* de Munayra, que era frecuentado por Ibrāhīm b. Abī Muḥammad al-Yazīdī.¹³⁶¹

Ŷarādatān o Ŷarādatā ‘Ād (época preislámica): En la época preislámica había más cantoras con este apodo. Las que figuran en el *K. al-agānī* eran esclavas de ‘Abd Allāh b. Ŷud‘ān, quien luego las regaló a Umayya b. Abī l-Ṣalt al-Ṭaqafī por escribirle un panegírico.¹³⁶²

Ŷawhar (época abasí): Esclava cantora de Barbar, que, a su vez, era también esclava cantora de Muḥammad b. Sulaymān b. ‘Alī. En cierto *jabar* está recogido un poema suyo, por lo cual se puede suponer que era también poetisa. Muṭī‘ b. Iyās y su famoso grupo de libertinos de Kufa la frecuentaban asiduamente. Muṭī‘ se enamoró de ella y la celebró en sus poemas. Ŷawhar fue vendida a una mujer *hāšimiyya*, que se la llevó con ella a Basora. En otra noticia, sin embargo, se menciona como *yāriya* de Abū ‘Awn Nāfi‘ b. ‘Awn b. al-Muq‘ad y se dice que, si bien era frecuentada por Muṭī‘ b. Iyās y Ḥammād ‘Aṣrad, quien se enamoró de ella y la celebró en versos fue este último y no Muṭī‘ b. Iyās.¹³⁶³

Ŷubla (época abasí): Esclava cantora de un hombre llamado Baḥr al-Bakrāwī. Solían visitarla Abū Qilāba al-Ŷarmī, ‘Abd al-Ṣamad b. al-Mu‘addal y ‘Abd Allāh b. Muḥammad b. Abī ‘Uyayna al-Muhallabī.¹³⁶⁴

Z

Zabī (época abasí): Esclava cantora de Sulaymān b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir. Ella y su compañera Ḥabīb aparecen en una escena en la cual se encargan de aprender y transmitir una canción.¹³⁶⁵

¹³⁶⁰ *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 134-167 (capítulo dedicado a Ŷamīla).

¹³⁶¹ *K. al-agānī*, t. XX, pp. 155-166.

¹³⁶² *K. al-agānī*, t. VIII, pp. 234-237.

¹³⁶³ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 212, 218-221, 226; t. XIV, pp. 219, 229, 233; t. X, pp. 189-190.

¹³⁶⁴ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 172-173.

¹³⁶⁵ *K. al-agānī*, t. X, pp. 34-35. Farmer cita una cantora llamada Ṭanbī, *yāriya* de Sulaymān (aunque él interpreta que se trata del califa). Remite al mismo lugar del *K. al-agānī*, por lo que parece que se trata de Zābī y en la edición de Bulāq que utilizó Farmer aparecía de esta manera. De hecho, en los índices de

Zabya (época omeya): Se menciona como una de las esclavas cantoras del Ḥiḡāz. Se relata que fue formada por el cantante Ma‘bad pero no se sabe con seguridad si fue su esclava. Sólo se sabe que, una vez formada, la compró un hombre iraquí y se la llevó con él a Basora. Allí fue revendida a un hombre de al-Ahwāz. Vivió con él por un tiempo, enseñando música a sus *yāwārī*, y luego murió.¹³⁶⁶

Zabyat al-Wādī (entre las épocas omeya y abasí): Se menciona como amiga de Ḥammād ‘Aḡrad, quien la escuchaba cantar en compañía de Muṡī‘ b. Iyās. No se sabe si fue esclava.¹³⁶⁷

Zahra (época abasí): Esclava cantora de Ṭarjān b. Muḡammad b. Ishāq b. Kindāyīq. Aparece en una historia según la cual Ḳaḡza al-Barmakī se quedó un mes en casa de su dueño enseñándole una canción.¹³⁶⁸

Al-Zarqā’: V. Sallāma al-Zarqā’.

***Zaryāt**: V. Ziryāb al-Wāṡiqiyya.

Zir nab (época preislámica y primera época del islam): Una de las antiguas *qiyān*. Se menciona junto a sus compañeras Jawla, al-Rabāb, Rā’iqā, Salmā y Sīrīn.¹³⁶⁹

Ziryāb al-Wāṡiqiyya (época abasí): Esclava cantora del califa al-Wāṡiq. Se dice de ella que hacía adaptaciones suyas de las canciones que le enseñaban. En ciertos *ajbār* aparece una cantora llamada Ziryāb cantando ante el príncipe ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz, pero no se dice a quién pertenecía ni hay indicios suficientes para deducir que se trata de la misma.¹³⁷⁰

Guidi el nombre aparece también así, mientras que el nombre de “Zābī” no está recogido. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 89; Ignazio Guidi. *Op. cit.*, t. II, p. 417.

¹³⁶⁶ *K. al-agānī*, t. I, pp. 53-56.

¹³⁶⁷ *K. al-agānī*, t. XIII, pp. 198-201.

¹³⁶⁸ *K. al-agānī*, t. X, p. 104.

¹³⁶⁹ *K. al-agānī*, t. XVII, p. 118.

¹³⁷⁰ *K. al-agānī*, t. X, pp. 58-59, 219-221. En Farmer aparece como Zaryāt, pero los datos que da el autor y el parecido gráfico de los dos nombres, descubren que se trata de Ziryāb. Es más: en los índices de Guidi no está recogido el nombre Zaryāt, mientras que sí el de Ziryāb. Como Farmer y Guidi utilizaron la misma edición, todo indica que se trata de un lapsus de Farmer. Cf. Henry George Farmer. *Op. cit.*, p. 148.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- ALF LAYLA WA-LAYLA. Intr., 'Afif Nāyf Ḥātūm. 2 ts. Beirut: Dār Ṣādir, 2008.
- . *Las mil y una noches*. Trad., intr. y notas, Juan Vernet. 2 ts. Barcelona: Planeta, 1998-2001.
- EL CORÁN. Trad., Julio Cortés. 9ª ed. Barcelona: Herder, 2005.
- HOMERO. *Iliada III (Cantos X-XVII)*. Ed. y trad., Luis M. Macía Aparicio. Madrid: CSIC y Tirant lo Blanc, 2008.
- IBN 'ABD RABBIHI. *Al-'iqd al-farīd*. Ed., Muḥammad al-Tūnŷī. 7 ts. Beirut: Dār Ṣādir, 2009.
- IBN QAYYIM AL-ŶAWZIYYA, Muḥammad b. Abī Bakr b. Ayyūb (atribuido a). *Ajbār al-nisā'*. Ed., 'Abd al-Maŷīd Ṭu'ma Ḥalabī. Beirut: Dār al-Ma'rifa, 1998.
- AL-IṢFAHĀNĪ, Abū l-Faraŷ 'Alī b. al-Ḥusayn. *Kitāb al-agānī*. Eds., Iḥsān 'Abbās, Ibrāhīm al-Sa'āfīn y Bakr 'Abbās. 25 ts. Beirut: Dār Ṣādir, 2002.
- . *Al-imā' al-šawā'ir*. Ed., Ŷalīl al-'Aṭīyya. Susa: Dār al-Ma'ārif li-l-Ṭibā'a wa-l-Našr, 1998.
- . *Kitāb adab al-gurabā'*. Ed., Ṣalāḥ al-Dīn al-Munaŷŷīd. Beirut: Dār al-Kitāb al-Ŷadīd, 1972.
- . *Maqātil al-Ṭālibiyyīn*. Ed., Aḥmad Ṣaqr. El Cairo: 'Īsā al-Bābī al-Ḥalabī, 1949.
- . *Al-qiyān*. Ed., Ŷalīl al-'Aṭīyya. Londres: Riyad El-Rayyes Books, 1989.
- KUŠĀŶĪM, Maḥmūd b. Ḥusayn. *Kitāb adab al-nudamā' wa-laṭā'if al-ẓurafā'*. Alejandría: Maṭba'at Ŷurŷī Gargūzī, 1911.
- . *L'art du comensal: Boire dans la culture arabe classique*. Intr. y trad., Siham Bouhhal. París: Sinbad y Actes Sud, 2009.
- AL-MAS'ŪDĪ. *Murūŷ al-dahab wa-ma'ādin al-ŷawhar*. Eds., Barbier de Meynard y Pavet de Courteille. 7 ts. [Irán]: Intišārāt al-Šarīf al-Raḍī, 2001.
- . *The Meadows of Gold: The Abbasids* (Selección de textos de *Murūŷ al-dahab wa-ma'ādin al-ŷawhar*). Trad., Paul Lunde y Caroline Stone. Londres: Kegan Paul Internacional, 1989.
- . *Les prairies d'or* (*Murūŷ al-dahab wa-ma'ādin al-ŷawhar*). Ed. y trad., C. Barbier de Meynard y Pavet de Courteille. 9 ts. París: Société Asiatique, 1861-1877.

- AL-NUWAYRĪ, Aḥmad b. ‘Abd al-Wahhāb. *Nihāyat al-arab fī funūn al-adab*. 33 ts. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 2004-2005.
- PLATÓN. *El banquete. Fedón. Fedro*. Trad. e intr., Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1969.
- AL-SUYŪṬĪ, Ŷalāl al-Dīn. *Al-mustazraf min ajbār al-ŷawārī*. El Cairo: Maktabat al-Turāt al-‘Arabī, s. d.
- AL-ṬABARĪ, Abū Ŷa‘far Muḥammad b. Ŷarīr b. Yazīd. *Tārīj al-rusul wa-l-mulūk (Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed Ibn Djarir al-Tabari)*. Ed., M. J. de Goeje. 11 ts. Lugdunum Batavorum [Leiden]: Brill, 1964.
- . *The History of al-Ṭabarī*. Varios editores. 40 ts. Albany: State University of New York Press, 1985-2007.
- THE TRANSLATION OF THE MEANINGS OF ṢĀḤĪḤ AL-BUKHĀRĪ: ARABIC-ENGLISH*. Trad., Muhammad Muhsin Khan. 9 ts. Riad: Darussalam, 1997.
- AL-WAŠŠĀ’. *Kitāb al-muwaššā o Al-ẓarf wa-l-ẓurafā’*. Ed., ‘Abd al-Amīr ‘Alī Muḥannā. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990.
- . *El libro del brocado*. Trad., estudio e índices, Teresa Garulo. Madrid: Alfabuara, 1990.
- AL-ŶĀḤĪZ, Abū ‘Uṭmān ‘Amr b. Baḥr b. Maḥbūb al-Baṣrī. *Rasā’il al-Ŷāḥiz*. Ed., Muḥammad Bāsil ‘Uyūn al-Sa‘ūd. 2 ts. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 2000, t. I, pp. 111-136 (*Kitāb al-qiyan*).
- . *The Epistle on Singing-girls by Jāḥiz*. Ed. y trad., A. F. L. Beeston. Warminster: Aris and Phillips, 1980.
- . [Risālat al-qiyan.] V. Traducción francesa de la epístola en: Charles Pellat. “Les esclaves-chanteuses de Ḡāḥiz”. *Arabica*, 10 (1963), pp. 121-147.
- . *Kitāb muḥājarat al-ŷawārī wa-l-gilmān*. Beirut: Al-Intiṣār al-‘Arabī, 2007.
- . *Éphèbes et courtisanes*. Pref. y notas, Malek Chebel. Trad., Maati Kabbal. París: Payot et Rivages, 1997.
- (atribuido a). *Kitāb al-tāy fī ajlāq al-mulūk*. El Cairo: Al-Amīriyya, 1914.
- (atribuido a). *Le livre de la couronne*. Trad., Charles Pellat. París: Belles Lettres, 1954.

BIBLIOGRAFÍA

- ‘ABBĀS, ‘Arafa Ḥilmī. *Al-mar’a wa-ibdā’ al-naṭr al-fannī fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. El Cairo: Maktabat al-Ādāb, 2007.
- ABBOTT, Nabia. *Two Queens of Baghdad: Mother and Wife of Hārūn al-Rashīd*. Intr., Sarah Graham-Brown. Londres: Saqi Books, 1986.
- ‘ABD AL-NŪR, Ŷabbūr. *Al-ŷawārī*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, s. d.
- ‘ĀBIDĪN, Sāmī. *Al-ittiŷāhāt al-ginā’iyya fī qaṣr al-Ma’mūn*. Beirut: Dār Mīzrā li-l-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr wa-l-Tawzī‘, 1993.
- . *Al-ginā’ fī qaṣr al-jalīfa al-Ma’mūn wa-aṭaru-hu ‘alā al-‘aṣr al-‘abbāsī*. Beirut: Dār al-Ḥarf al-‘Arabī, 2004.
- ABŪ L-‘AYNAYN, Sa‘īd. *Ḥikāyāt al-ŷawārī fī quṣūr al-jilāfa*. El Cairo: Dār Ajbār al-Yawm, 1998.
- AGIUS, Dionisius Albertus. “Classifying Vessel-Types in Ibn Baṭṭūta’s *Riḥla*”. *Ships and the Development of Maritime Technology in the Indian Ocean*. Eds., David Parkin y Ruth Barnes. Londres: RoutledgeCurzon, 2002, pp. 174-208.
- . *Classic Ships of Islam: From Mesopotamia to the Indian Ocean*. Leiden: Brill, 2008.
- AHMED, Asad Q. *The Religious Elite of the Early Islamic Ḥijāz: Five Prosopographical Case Studies*. Oxford: University of Oxford, 2011.
- ‘AKĀWĪ, Riḥāb. *Nawādir al-qiyān wa-l-mugannīn*. Beirut: Dār al-Manāhil, 1996.
- . *Ṭarā’if al-ŷawārī*. Beirut: Dār al-Manāhil, 1996.
- ALGAZI, Gadi y Rina Drory. “L’amour à la cour des Abbassides: Un code de compétence sociale”. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 55 (2000: fasc. 6), pp. 1255-1282.
- ALI, Kecia. *Marriage and Slavery in Early Islam*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press, 2010.
- AL-‘ALĪ, Zakiyya ‘Umar. *Al-tazayyūq wa-l-ḥulī ‘inda al-mar’a fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. Bagdad: Wizārat al-I‘lām, 1976.
- AL-‘ALLĀF, ‘Abd al-Karīm. *Qiyān Bagdād fī l-‘aṣr al-‘abbāsī wa-l-‘uṭmānī wa-l-ajīr*. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2006.

- ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo. “La sociedad de al-Andalus y la sexualidad”. *Actas del Congreso Conocer al-Andalus*. Eds., María Mercedes Delgado Pérez *et al.* Sevilla: Alfar, 2010, pp. 43-73.
- AMER, Sahar. *Crossing Borders: Love Between Women in Medieval French and Arabic Literatures*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- . “Medieval Arab Lesbians and Lesbian-Like Women”. *Journal of the History of Sexuality*, 18 (2009: fasc. 2), pp. 215-236.
- AL-‘ĀMILĪ, ‘Alī al-‘Usaylī. *Al-ġinā’ fī l-islām: Tārīju-hu, aṭaru-hu, aḥkāmu-hu ‘alā al-maḏāhib al-jamsa*. Beirut: Mu’assasat al-A‘lamī li-l-Maṭbū‘āt, 1984.
- AL-‘AMRŪSĪ, Fāyid. *Al-ŷawārī al-muganniyāt*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1961.
- AL-ANṢĀRĪ, Fāḏil. *Al-‘ubūdiyya wa-l-riqq wa-l-mar’a bayna al-islām al-rasūlī wa-l-islām al-tārījī*. Damasco: Al-Ahālī, 2001.
- ‘ARAFAT, W. “The Attitude of Islam to Slavery”. *The Islamic Quarterly*, vol. X (s. d.: fasc. 1-2), pp. 12-18.
- ARḤĪLA, ‘Abbās. “Ḥaḳīqa *Kitāb al-agānī* fī dāti-hi wa-‘aṣri-hi”. *Al-Manāhil*, 47 (1995: Yūnyū), pp. 26-42.
- AL-ASAD, Nāṣir al-Dīn. *Al-qiyān wa-l-ġinā’ fī l-‘aṣr al-ŷāhilī*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1968.
- ‘ĀṢĪ, Ḥusayn. *Abū l-Farāy’ al-Iṣbahānī: ‘Aṣru-hu, sīrat ḥayāti-hi, mu’allaḑātu-hu*. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, [1993].
- AL-AṢMA‘Ī, Muḥammad ‘Abd al-Ŷawād. *Abū l-Farāy’ al-Iṣbahānī wa-kitābu-hu Al-agānī*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1951.
- ‘ATHAMINA, Khalil. “How Did Islam Contribute to Change the Legal Status of Women: The Case of the *Jawārī* or the Female Slaves”. *Al-Qanṭara*, 28 (2007: fasc. 2), pp. 383-408.
- AL-AṬRAQŪŪ, Wāyida Maŷīd ‘Abd Allāh. *Al-mar’a fī adab al-‘aṣr al-‘abbāsī*. Al Ain: Markaz Zāyd li-l-Turāṭ wa-l-Tārīj, 2002.
- ‘AṬWĪ, Rafīq Jalīl. *Ṣūrat al-mar’a fī ṣī’r al-ġazal al-umawī*. Beirut: Dār al-‘Ilm li-l-Malāyīn, 1986.
- ÁVILA, María Luisa. “Las mujeres «sabias» de al-Andalus”. *Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus. La mujer en al-Andalus: Reflejos*

- históricos de su actividad y categorías sociales*. Ed., María J. Viguera. Madrid y Sevilla: Seminario de Estudios de la Mujer *et al.*, 1989, pp. 139-184.
- BALBA', Aḥmad Fu'ād. *Mu'assasat al-riqq min fa'yr al-bašariyya ḥattà al-alfiyya al-tāliḡa*. El Cairo: Al-Ma'ylis al-A'la li-l-Ṭaqāfa, 2003.
- BEHRENS-ABOUSEIF, Doris. *Beauty in Arabic Culture*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1999.
- BENCHEIKH, J. E. "Les musiciens et la poésie: Les écoles d'Ishāq al-Mawṣilī et d'Ibrāhīm Ibn al-Mahdī". *Arabica*, 22 (1975: fasc. 2), pp. 114-152.
- BERNARDS, Monique y John Nawas, eds. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Leiden: Brill, 2005.
- BERQUE, Jacques. *Musiques sur le fleuve: Les plus belles pages du Kitāb al-Aghānī*. París: Albin Michel, 1995.
- BINḤASAN, al-Munṣif. *Al-'abīd wa-l-yawārī fī ḥikāyāt Alf layla wa-layla*. Túnez: Sirās li-l-Našr, 1994.
- BINMALĪḤ, 'Abd al-Ilah. *Zāhirat al-riqq fī l-garb al-islāmī*. Rabat: Manšūrāt al-Zaman, 2002.
- BLACHÈRE, Régis. *Histoire de la littérature arabe: Des origines a la fin du XV siècle de J.-C.* 3 ts. París: Maisonneuve, 1952.
- BOLOIX GALLARDO, Bárbara. *Las sultanas de la Alhambra: Las grandes desconocidas del Reino Nazarí de Granada (siglos XIII-XV)*. Granada: Comares, 2013.
- BONEBAKKER, S. A. "Adab and the Concept of Belles-Lettres". *'Abbasid Belles Lettres*. Eds., Julia Ashtiany *et al.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 16-30.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*. París: Presses Universitaires de France, 1975.
- BOUTSA, Maria. "O gynaikeios choros mesa apo byzantines kai metabyzantines eikonographikes pēges". *Archaiologia kai technes*, 91 (2004: Iounios), pp. 43-49.
- BÖWERING, Gerhard, *et al.*, eds. *The Princeton Encyclopedia of Islamic Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- BRAY, Julia. "Adab". En *MIC*, t. I, pp. 13-14.
- BRUNSCHVIG, R. "'Abd". En *EP²*, t. I, pp. 24-40.

- BŪḤASAN, Aḥmad. “Ḥiwār al-ṭaqāfāt fī *Kitāb al-agānī* li-Abī l-Farāy al-Iṣfahānī”. *Fikr wa-Naqd*, 45 (2002: Yanāyr), pp. 81-94.
- . *Al-‘Arab wa-tārīj al-adab: Namūday Kitāb al-agānī*. Casablanca: Dār Tūbqāl li-l-Našr, 2003.
- BÜRCEL, J. C. “Love, Lust, and Longing: Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources”. *Society and the Sexes in Medieval Islam. Sixth Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference*. Ed., Afaf Lutfī Al-Sayyid-Marsot. Malibu (California): Undena, 1979, pp. 81-117.
- AL-BUSTĀNĪ, Karam. *Al-nisā’ al-‘arabiyyāt: Fī l-adab, fī l-ginā’, fī l-ḥarb, fī l-kihāna*. [Beirut]: Dār Naẓīr ‘Abbūd, 1988.
- CASTILLO CASTILLO, Concepción. “Las huries en la tradición musulmana”. *MEAH*, 34-35 (1985-1986), pp. 7-18.
- CASWELL, Fuad Matthew. *The Slave Girls of Baghdad: The Qiyān in the Early Abbasid Era*. Londres: I.B. Tauris, 2011.
- CHALMETA GENDRÓN, Pedro. “El *Kitāb fī ādāb al-ḥisba* (Libro del buen gobierno del zoco) de al-Saqaṭī”. *Al-Andalus*, 33 (1968), pp. 367-434.
- EL-CHEIKH, Nadia Maria. “Mourning and the Role of the *Nā’iḥa*”. *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII: Identidades Marginales*. Ed., Cristina de la Puente. Madrid: CSIC, 2003, pp. 395-412.
- CHEIKH-MOUSSA, Abdallah. “L’historien et la littérature arabe médiévale”. *Arabica*, 43 (1966), pp. 152-188.
- CHEIKHO, Louis. *Riyāḍ al-adab fī marāṭī šawā’ir al-‘Arab*. Beirut: Al-Maṭba‘a al-Kāṭilīkiyya, 1897.
- CHELHOD, Joseph. “Du nouveau à propos du matriarcat arabe”. *Arabica*, 28 (1981: fasc. 1), pp. 76-106.
- CLARENCE-SMITH, William Gervase. *Islam and the Abolition of Slavery*. Londres: C. Hurst & Company, 2006.
- COELLO, Pilar. “Las actividades de las esclavas según Ibn Buṭlān y al-Saqaṭī de Málaga”. *Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus. La mujer en al-Andalus: Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Ed., María J. Viguera. Madrid y Sevilla: Seminario de Estudios de la Mujer *et al.*, 1989, pp. 201-210.

- CORRIENTE, Federico. "Marginalia on Arabic Diglossia and Evidence Thereof in the *Kitab al-agani*". *Journal of Semitic Studies*, 20 (1975), pp. 38-61.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela. "Organología oriental en al-Andalus". *Boletín de Asociación Española de Orientalistas*, 26 (1990), pp. 303-317.
- . "La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval". *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp. 193-206.
- . *Música y poesía en el esplendor omeya*. Córdoba: Fundación Foros de Córdoba, 2001.
- . "Ziryāb: La música y la elegancia palatina". *El esplendor de los omeyas cordobeses: La civilización musulmana de Europa Occidental*. Coords., María Jesús Viguera Molins y Concepción Castillo. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2001, pp. 240-243.
- . "Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)". *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550): Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Eds., Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 289-304.
- . "La mujer árabe y la música: Tránsito entre culturas en el área mediterránea". *Música oral del Sur*, 5 (2002), pp. 91-106.
- . "La mujer y la música en al-Andalus". *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 4 (2005), pp. 57-66.
- . *La música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2009.
- . "Estatus de la mujer en la cultura islámica: De las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)". *Mujer versus música: Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Ed., Rosa Iniesta Masmano. Valencia: Rivera, 2011, pp. 139-198.
- . "Cantora [qaina]". En *DMEH*, t. III, p. 101.
- CRONE, Patricia. *Slaves on Horses: The Evolution of the Islamic Polity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- . *Meccan Trade and the Rise of Islam*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987.
- . *Roman, Provincial and Islamic Law: The Origins of the Islamic Patronate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- DAYF, Šawqī. *Al-ši'r wa-l-ginā' fī l-Madīna wa-Makka li-'aṣr Banī Umayya*. Beirut: Dār al-Ṭaqāfa, 1967.
- DIAKHO, Muhammad. *L'esclavage en Islām: Entre les traditions arabes et les principes de l'Islām*. Beirut: Dar Albouraq, 2004.
- DOZY, Reinhart Pieter Anne. *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*. 3 ts. Lugduni Batavorum [Leiden]: S. et. J. Luchtmans, 1846-1852.
- ELAD, Amikam. "An Epitaph of the Slave Girl of the Grandson of the 'Abbasid Caliph al-Ma'mun". *Le Muséon*, 111 (1998: fasc. 2), pp. 197-211.
- D' ERLANGER, Rodolphe. *La musique arabe*. 6 ts. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2001. (Reproducción de la edición de 1930.)
- ESPOSITO, John L., ed. *The Oxford History of Islam*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- FAHD, Badrī Muḥammad. *Al-jalīfa al-mugannī Ibrāhīm b. al-Mahdī*. Bagdad: Al-Iršād, 1967.
- FARAG, F. Rofail. "The Arabian Nights, a Mirror of Islamic Culture in the Middle Ages". *Arabica*, 23 (1976), pp. 197-211.
- FARMER, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Londres: Luzac, 1929.
- . *Studies in Oriental Music*. 2 ts. Frankfurt: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1986.
- . "Ghinā". En *EI²*, t. II, pp. 1072-1075.
- y E. Neubauer. "Ziryāb". En *EI²*, t. XI, pp. 516-517.
- FĀYID, Maḥmūd 'Abd al-Wahhāb. *Al-riqq wa-l-islām*. El Cairo: Dār al-I'tišām, s. d.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. "Árabe, música". En *DMEH*, t. I, pp. 505-520.
- FLEISCHHAMMER, Manfred. *Die Quellen des Kitāb al-aḡānī*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2004.
- AL-FURAYḤ, Sihām 'Abd al-Wahhāb. *Al-yawārī wa-l-ši'r fī l-'aṣr al-'abbāsī al-awwal*. [Kuwait]: Šarikat al-Rabī'ān li-l-Našr wa-l-Tawzī', 1981.
- GABRIELI, F. "Adab". En *EI²*, t. I, pp. 175-176.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- GARULO, Teresa. "Women in Medieval Classical Arabic Poetry". *Writing the Feminine: Women in Arab Sources*. Eds., Manuela Marín y Randi Deguilhem.

- Londres: Tauris, in association with The European Science Foundation, 2002, pp. 25-40.
- AL-GAYṬ, Nasīma Rāšid. "Al-ḡinā' wa-l-qiyān wa-l-mugannūn fī šī'r Ibn al-Rūmī". *Ḥawliyyāt al-ādāb wa-l-'ulūm al-iṯtimā'iyya*, 26 (2006: Mārs, dirāsa 240), pp. 9-124.
- GORDON, Matthew S. "The Place of Competition: The Careers of 'Arīb al-Ma'mūnīya and 'Ulayya bint al-Mahdī, Sisters in Song". *'Abbasid Studies: Occasional Papers of the School of 'Abbasid Studies. Cambridge: 6-10 July 2002*. Ed., James E. Montgomery. Leuven *et al.*: Peeters, 2004, pp. 61-81.
- . "Yearning and Disquiet: Al-Jāḥiẓ and the *Risālat al-Qiyān*". *Al-Jāḥiẓ: A Muslim Humanist for Our Time*. Eds., Arnim Heinemann *et al.* Beirut: Orient-Institut, 2009, pp. 253-268.
- . "Preliminary Remarks on Slaves and Slave Labor in the Third/Ninth Century Abbasid Empire". *Slaves and Households in the Near East (Oriental Institute Seminars, no. 7)*. Ed., Laura Culbertson. Chicago: The Oriental Institute, 2011, pp. 71-84.
- GOITEIN, S. D. "Slaves and Slavegirls in the Cairo Geniza Records". *Arabica*, 9 (1962: fasc. 1), pp. 1-20.
- GUARDIOLA, María Dolores. "Licitud de la venta de esclavas cantoras". *Homenaje al profesor José María Fórneas Besteiro II*. Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 983-996.
- . "La figure de la *ḡayna* dans les sources musicales". *Actes du XII Colloque Universitaire Tuniso-Espagnol sur «Le patrimoine andalous dans la culture arabe et espagnole»*. Tunis: Université de Tunis, 1991, pp. 107-127.
- GUETTAT, Mahmoud. *La música andalusí en el Magreb: Simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*. Trad. y ed., Manuela Cortés y María del Mar Carrillo. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.
- GUIDI, Ignazio. *Tables alphabétiques du Kitāb al Agānī*. 2 ts. Leiden: E. J. Brill, 1895-1900.
- GUTHRIE, Shirley. *Arab Social Life in the Middle Ages*. Londres: Saqi Books, 1995.
- . *Arab Women in the Middle Ages. Private Lives and Public Roles*. Londres: Saqi Books, 2001.

- AL-ḤALĪBĪ, Muḥammad b. Sa‘ūd b. ‘Abd al-‘Azīz. *Al-ḥaraka al-adabiyya fī mayālis Ḥārūn al-Rašīd*. 3 ts. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2008.
- HAMILTON, Robert. *Walid and His Friends: An Umayyad Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- ḤAMMĀD, Hiyām ‘Alī. *Al-mar’a fī Alf layla wa-layla*. [El Cairo]: Maktabat Nahḍat al-Šarq, 1986.
- ḤAMZA, ‘Iffat Wišāl. *Fašīḥāt al-nisā’ fī tāriḥ al-‘Arab wa-l-islām*. Damasco: Dār Tayyiba, 2010.
- HANNA, Sami A. “*Al-jawārī al-mughanniyāt: The Singing Arab Maids*”. *Southern Folklore Quarterly*, 34 (1970), pp. 325-330.
- AL-HEITTY, Abd al-Kareem. “The Collection and Criticism of the Work of Early Arab Women Singers and Poetesses”. *Al-Masāq*, 2 (1989), pp. 43-47.
- . “The Contrasting Spheres of Free Women and *Jawārī* in the Literary Life of the Early ‘Abbāsīd Caliphate”. *Al-Masāq*, 3 (1990), pp. 31-51.
- . *The Role of the Poetess at the ‘Abbāsīd Court (132-247 A.H./750-861 A.D.): A Critical Study of the Contribution to Literature of Free Women and Slave-Girls under the Early Abbasid Caliphate, Their Biographies and Surviving Works*. Beirut: Al Rayan, 2005.
- AL-ḤIFNĪ, Maḥmūd Aḥmad. *‘Ilm al-ālāt al-mūsīqiyya*. [El Cairo]: Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1987.
- HOLT, P. M., Ann S. Lambton y Bernard Lewis, eds. *The Cambridge History of Islam*. 4 ts. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ḤURAYTĀNĪ, Sulaymān. *Al-ḡawārī wa-l-qiyān fī l-muḡtama‘ al-‘arabī al-islāmī*. Damasco: Dār al-Ḥašād li-l-Našr wa-l-Tawzī’, 1997.
- IBRĀHĪM, Raḡab ‘Abd al-Ŷawāb. *Al-mu’ḡam al-‘arabī li-asmā’ al-malābis: Fī ḡaw’ al-ma’āyīm wa-l-nuṣūṣ al-mu’attaqa min al-ḡāhiliyya ḡattā al-‘ašr al-ḡadīṡ*. El Cairo: Dār al-Āfāq al-‘Arabiyya, 2002.
- ‘ĪD, Yūsuf. *Riḡlat al-ṡarab fī aqṡār al-‘Arab*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1993.
- AL-INTĀKĪ, Dāwūd. *‘Iṣq al-ḡawārī fī l-turāṡ al-‘arabī*. Beirut: Kitābunā li-l-Našr, 2009.
- JARGY, Simon. *La musique arabe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

- JURAYSĀT, Muḥammad. *Al-mar'a wa-l-mušāraka al-siyāsiyya fī zill al-dawla al-islāmiyya: Dirāsa taṭbīqiyya mundu al-‘aṣr al-ŷāhilī ḥattā suqūt al-jilāfa al-‘abbāsiyya fī Bagdād, 606 H./1257 d. C.* Amán: Al-Ŷāmi‘a al-Urduniyya, 1998.
- KILPATRICK, Hilary. “Song or Sticky Ends: Alternative Approaches to Biography in the Works of Abū l-Faraġ al-Iṣfahānī”. *Actas del XII Congreso de la U.E.A.I.* [Union Européenne D'Arabisans et D'Islamisants]. Madrid: *S. n.*, 1986, pp. 403-421.
- . “Autobiography and Classical Arabic Literature”. *Journal of Arabic Literature*, 22 (1991: fasc. 1), pp. 1-20.
- . “Context and the Enhancement of the Meaning of *Aḥbār* in the *Kitāb al-aġānī*”. *Arabica*, 38 (1991), pp. 351-368.
- . “Some Late ‘Abbasid and Mamlūk Books about Women: A Literary Historical Approach”. *Arabica*, 42 (1995), pp. 56-78.
- . “Modernity in a Classical Arabic *Adab* Work, The *Kitāb al-aghānī*”. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Ed., J. R. Smart. Surrey: Curzon, 1996, pp. 242-256.
- . “Abū l-Faraġ’s Profiles on Poets: A 4th/10th Century Essay at the History and Sociology of Arabic Literature”. *Arabica*, 44 (1997), pp. 94-128.
- . “Histoires de chansons: *Adab* et art musical dans le *Kitāb al-Aġānī*”. *L’Orient au cœur: En l’honneur d’André Miquel*. Eds., Floréal Sanagustín, Bruno Halff et al. París: Maisonneuve & Larose, 2001, pp. 21-33.
- . *Making the Great Book of Songs: Compilation and the Author's Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī's Kitāb al-aghānī*. London: RoutledgeCurzon, 2003.
- . “Time and Death in Compiled *Adab* «Biographies»”. *Al-Qanṭara*, 25 (2004: fasc. 2), pp. 387-412.
- . “*Mawālī* and Music”. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Eds., Monique Bernards y John Nawas. Leiden: Brill, 2005, pp. 326-348.
- KĪRA, Naŷwà Kamāl. *Al-ŷawārī wa-l-gilmān fī Miṣr fī l-‘aṣrayn al-fāṭimī wa-l-ayyūbī*. El Cairo: Maktabat Zahrā’ al-Šarq, 2007.
- KOSKOFF, Ellen, ed. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois, 1989.
- LAMBERT, J. “Tarab”. En *EI*², t. X, pp. 210-211.

- LÉVI-PROVENÇAL, É. *La civilización árabe en España*. Trad., Isidro de las Cagigas. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- LEWIS, Bernard. *Race and Slavery in the Middle East: An Historical Enquiry*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1990.
- LINDSAY, James E. *The Medieval Islamic World*. Westport: Greenwood Press, 2005.
- “MADJLIS” (Ed.). En *EF²*, t. V, pp. 1031-1033 (I. In Social and Cultural Life).
- MAḤMŪD, ‘Alī al-Sayyid. *Al-ḡawārī fī muḡtama‘ al-Qāhira al-mamlūkiyya*. [El Cairo]: Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1988.
- MARÍN, Manuela. *Mujeres en al-Ándalus*. Madrid: CSIC, 2000.
- y Randi Deguilhem, eds. *Writing the Feminine: Women in Arab Sources*. Londres: Tauris, in association with The European Science Foundation, 2002.
- MARÍN GUZMÁN, Roberto. “La literatura árabe como fuente para la historia social: El caso del *Kitab al-Bukhala’* de al-Jahiz”. *Estudios de África y Asia*, 28 (1993: fasc. 1), pp. 32-83.
- MATHEE, Rudi. “Prostitutes, Courtesans, and Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran”. *Iran and Beyond: Essays in Middle Eastern History in Honor of Nikki R. Keddie*. Eds., Rudi Mathee y Beth Baron. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2000, pp. 121-150.
- MAZAHÉRI, Aly. *La vie quotidienne des musulmans au Moyen Âge: Xe au XIII siècle*. París: Hachete, 1951.
- MERNISSI, Fatima. *Sexe, idéologie, islam*. París: Tierce, 1983.
- . *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- . “La jariya et le khalife: Reflexions sur la place des femmes dans la memoire politique musulmane”. *Al-mar’a wa-l-sulṭa (Femme et pouvoirs)*. Ed., Fatima Mernissi. Casablanca: Le Fennec, 1990, pp. 65-80.
- . *Women’s Rebellion and Islamic Memory*. Londres y Atlantic Highlands: Zed Books, 1996.
- . *El harén político: El Profeta y las mujeres*. Trad., Inmaculada Jiménez Morell. Madrid: Ediciones del Oriente del Mediterráneo, 2002.
- . *Las sultanas olvidadas*. Trad., Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Grup Editorial 62, 2004.

- . *El harén en Occidente*. Trad., Inés Belaustegui Trías. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- MESA FERNÁNDEZ, Elisa. “La indumentaria y el aspecto externo de los cantantes según el *Kitāb al-agānī*”. *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII: Identidades Marginales*. Ed., Cristina de la Puente. Madrid: CSIC, 2003, pp. 347-369.
- . *El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el Kitāb al-Agānī de Abū l-Farāy al-Iṣfahānī*. Madrid: CSIC, 2008.
- MESTIRI, Mohammed, ant. y trad. *La femme arabe dans Le livre des chants*. Intr. y notas, Mohammed Mestiri y Soumaya Mestiri. [París]: Fayard, 2004.
- MEYERS SAWA, Suzanne. “The Role of Women in Musical Life: The Medieval Arabo-Islamic Courts”. *Canadian Woman Studies / Les Cahiers de la Femme*, 8 (1987: fasc. 2), pp. 93-95.
- MITTER, Ulrike. “Origin and Development of the Islamic Patronate”. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Eds., Monique Bernards y John Nawas. Leiden y Boston: Brill, 2005, pp. 70-133.
- MORAL MOLINA, Celia del. “La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV)”. *La mujer en Andalucía: Primer Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*. Granada: UGR, 1990, pp. 703-730.
- . “Contribución a la historia de la mujer a partir de las fuentes literarias andalusíes”. *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía. VI Curso de literatura hispano-judía y sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Coords., Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 101-121.
- . “Las sesiones literarias (*mayālis*) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega”. *MEAH*, 48 (1999), pp. 255-270.
- . “Arquetipos y estereotipos femeninos a través de la poesía andalusí”. *Mujeres y sociedad islámica: Una visión plural*. Ed., María Isabel Calero Secall. Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 253-285.
- MOREH, Shmuel. *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1992.
- MOTOYOSHI SUMI, Akiko. “Sensibility and Synaesthesia: Ibn al-Rūmī’s Singing Slave-girl”. *Journal of Arabic Literature*, 32 (2001), pp. 1-29.

- MUHANNĀ, ‘Abd al-Amīr ‘Alī. *Ajbār al-mugannīn wa-l-muganniyāt fī l-yāhiliyya wa-l-islām*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990.
- y Samīr Ŷābir. *Ajbār al-nisā’ fī Al-‘Iqd al-farīd*. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1990.
- . *Al-ṭarab wa-l-zarf wa-l-našīd fī mayālis Hārūn al-Rašīd*. Beirut: Dār al-Fikr al-Lubnānī, 1990.
- . *Ṭarā’if al-Iṣfahānī fī Kitāb al-agānī*. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1990.
- . *Ajbār al-nisā’ fī Kitāb al-agānī li-Abī l-Farāy al-Iṣfahānī*. Beirut: Mu’assasat al-Kutub al-Ṭaqāfiyya, s. d.
- NALLINO, Carlo-Alfonso. *La littérature arabe des origines a l’époque de la dynastie umayyade*. Trad., Charles Pellat. París: Maisonneuve, 1950.
- NALLINO, M. “Abū ‘l-Farāḍj al-Iṣbahānī”. En *EP*², t. I, p. 118.
- AL-NAŶMĀ, Kamāl. *Yawmiyyāt al-mugannīn wa-l-ṧawārī: Hikāyāt min Agānī al-Iṣfahānī*. 2 ts. [El Cairo]: Dār al-Hilāl, s. d.
- NIELSON, Lisa. *Diversions of Pleasure: Singing Slave Girls and the Politics of Music in the Early Islamic Courts (661-1000 CE): Their Influence, History and Cultural Roles as Seen through the «Kitāb al-Muwashsha» («Book of Brocade») of Ibn al-Washsha, the «Risāla al-Qiyān» («Epistle on the Singing Girls») of al-Jāḥiz and the «Dhamm al-Malāhī» («Censure of Instruments of Diversion») of Ibn Abi’l Dunya*. Tesis doctoral. Universidad de Maine, 2010.
- . “Gender and the Politics of Music in the Early Islamic Courts”. *Early Music History*, 31 (2012), pp. 235-261.
- NU‘MĀN, Jalaf Rašīd. *Iṣḥāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī: ‘Ālim al-mūsīqā wa-l-ginā’ fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. Beirut: Al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 2006.
- AL-NUṢṢ, Iḥsān. *Ijtiyārāt min Kitāb al-agānī*. Beirut: Mu’assasat al-Risāla, 1984.
- PARASKEVA, Tsampika-Mika. “Hetairas y Qiyān: El arte de la seducción”. *MEAH*, 59 (2010), pp. 63-90.
- . “Pertenenencias y remuneración de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del *Kitāb al-agānī*”. *MEAH*, 65 (2016), pp. 131-152.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Londres: Harvard University Press, 1982.

- PELLAT, Charles. *Le milieu baṣrien et la formation de Ġāḥiẓ*. París: Maisonneuve, 1953.
- . “Les esclaves-chanteuses de Ġāḥiẓ”. *Arabica*, 10 (1963), pp. 121-147.
- . *The Life and Works of Jāḥiẓ: Translation of Selected Texts (Translation from the French by D. M. Hawke)*. Berkley y Los Ángeles: University of California Press, 1969.
- . “Variations sur le thème de l’*adab*”. *Etudes sur l’histoire socio-culturelle de l’Islam*. Londres: Variorum Reprints, 1976, pp. 19-37 (VII).
- . “Ḳayna”. En *EP*², t. IV, pp. 820-824.
- PÉRÈS, Henri. *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Trad., Mercedes García Arenal. Madrid: Hiperión, [1983].
- PERRON, Nicolas. *Femmes Arabes avant et depuis l’islamisme*. París y Argel: Librairie Nouvelle y Tissier, 1858.
- POCHÉ, Christian. “La femme et la musique: Le partage des tâches”. *Les cahiers de l’orient*, 13 (1989), pp. 11-21.
- PUENTE, Cristina de la. “Slaves and Slave Trade: Western Islamic World”. En *MIC*, t. II, pp. 758-761.
- QIṬṬ, Muṣṭafā al-Baṣīr. *Mayālis al-adab fī quṣūr al-julafā’ al-‘abbāsiyyīn*. Amán: Al-Yāzūrī, 2009.
- QUTBUDDIN, Tahera. “Women Poets”. En *MIC*, t. II, pp. 865-867.
- RACY, A. J. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Ṭarab*. Cambridge: Cambridge University, 2003.
- RASHED, Roshdi y Régis Morelon, eds. *Encyclopedia of the History of Arabic Science*. 3 ts. Londres: Routledge, 1996.
- RAŠĪD, Ṣubḥī Anwar. *Al-ālāt al-mūsīqiyya fī l-‘uṣūr al-islāmiyya*. Bagdad: Dār al-Ḥurriyya li-l-Ṭibā‘a, 1970.
- RESCHER, Oscar. *Excerpte und Übersetzungen aus den Schriften des Philologen und Dogmatikers Ġāḥiẓ aus Baṣra (150-250 H.) nebst noch unveröffentlichten Originaltexten*. Stuttgart: S. n., 1931.
- RIBERA, Julián. *La música de las Cantigas: Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922.

- . *La música árabe y su influencia en la española*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- RICHARDSON, Kristina. "Singing Slave Girls (Qiyān) of the 'Abbasid Court in the Ninth and Tenth Centuries". *Children in Slavery through the Ages*. Eds., Gwyn Campbell, Suzanne Miers y Joseph C. Miller. Ohio: Ohio University Press, 2009, pp. 105-118.
- AL-RIQQ FĪL-ḤADĀRA AL-'ARABIYYA WA-L-ISLĀMIYYA. Ed., Ma'had Būrḡība li-l-Lugāt al-Ḥayya. Túnez: Markaz al-Našr al-Ŷāmi'ī, 1998.
- ROBLEDO CASANOVA, Ildefonso. "Mujeres cantoras: Esclavas de lujo en al-Andalus". *Arte, arqueología e historia*, 8 (2001), pp. 160-164.
- RODINSON, M. "'Ālima". En *EI*², t. I, pp. 403-404.
- ROLDÁN HERVÁS, José Manuel. "La comunidad romana primitiva, la clientela y la plebe". *Memorias de historia antigua*, 2 (1978), pp. 19-39.
- ROSENTHAL, Franz. *Aḥmad b. aṭ-Ṭayyib as-Saraḥsī*. New Haven (Connecticut): American Oriental Society, 1943.
- . *Humor in Early Islam*. Intr., Geert Jan van Gelder. Boston: Leiden, 2011.
- RUŠDĪ, Šabīḥa Rašīd. *Al-malābis al-'arabiyya wa-taṭawuru-hā fī l-'uhūd al-islāmiyya*. Bagdad: Mu'assasat al-Ma'āhid al-Fanniyya, 1980.
- SĀBĀ, 'Īsā Mijā'il. *Al-muganniyāt fī l-adab al-'arabī*. Beirut: Dār al-Ṭaqāfa, [1954].
- SALEH ALKHALIFA, Waleed. *Amor, sexualidad y matrimonio en el islam*. Guadarrama (Madrid) y Sevilla: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo y Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, 2010.
- SALLĀMA, 'Abbās Muḥammad. *Bibliyūgrāfiya al-ḡinā' wa-l-mūsīqā al-'arabiyya*. El Cairo: Dār al-Ūbirā [Opera] al-Miṣriyya, 1998.
- SALLŪM, Dāwud. *Dirāsat Kitāb al-agānī wa-manḥay mu'allifī-hi*. Beirut: 'Alam al-Kutub, 1985.
- AL-ŠĀMĪ, Fāṭima Qaddūra. *Al-riqq wa-l-raqīq fī l-'uṣūr al-qadīma wa-l-ŷāhiliyya wa-ṣadr al-islām*. Beirut: Dār al-Naḥḍa al-'Arabiyya, 2009.
- ŠAMS AL-DĪN, Ibrāhīm. *Ajbār al-nisā' wa-nawādiru-hunna fī Kitāb al-agānī*. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2005.
- SAWA, George Dimitri. "Musical Humour in the *Kitāb al-Aghānī*". *Logos Islamikos: Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*. Eds., Roger M. Savory y

- Dionisius A. Agius. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984, pp. 35-50.
- . "The Status and Roles of the Secular Musicians in the *Kitāb al-Aghānī* (*Book of Songs*) of Abū al-Faraj al-Iṣbahānī". *Asian Music*, 17 (1985: Autumn-Winter), pp. 69-82.
- . *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339 AH/950 CE: Annotated Translations and Commentaries*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2009.
- ŠAYJĀNĪ, Samīr. *Ašhar al-mugannīn 'inda al-'Arab*. Beirut: Al-Maṭba'a al-Kāṭūlīkiyya, 1962.
- . *Ašhar al-mugannīn 'inda al-'Arab wa-nawādiru-hum*. Beirut: Dār al-Ŷīl, 1992.
- AL-SAYYID MARSOT, Afaf Lutfi, ed. *Society and the Sexes in Medieval Islam. Sixth Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference*. Malibu (California): Undena, 1979.
- SCHNEIDER, Irene. "Freedom and Slavery in Early Islamic Time (1st/7th and 2nd/8th Centuries)". *Al-Qanṭara*, 28 (2007: fasc. 2), pp. 353-382.
- SHIBL, Mālik. *Al-ŷins wa-l-ḥarīm rūḥ al-sarārī* [*L'esprit de Serail*]. Trad., 'Abd Allāh Zārū. Casablanca: Ifrīqiyyā al-Šarq, 2010.
- SHILOAH, Amnon. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- . "Music and Religion in Islam". *Music and Its Virtues in Islamic and Judaic Writings*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007, artículo XVII, pp. 143-155.
- . "Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge". *Music and Its Virtues in Islamic and Judaic Writings*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007, artículo VI, pp. 1-22.
- . "The Singing Birds". *Music and Its Virtues in Islamic and Judaic Writings*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007, artículo V, pp. 83-89.
- SICARD, Frédérique. "L'amour dans la *Risālat al-qiyān*". *Arabica*, 34 (1987), pp. 326-338.
- SMITH, W., Stanley Arthur Cook e Ignác Goldziher. *Kinship and Marriage in Early Arabia*. Londres: Adam and Charles Black, 1907.
- STASOLLA, Maria Giovanna. "Raffinatezza e amor cortese nel *Kitāb al-Muwaššā*". *Quaderni di Studi Arabi*, 7 (1989), pp. 105-123.

- STIGELBAUER, Michael. *Die Sängerinnen am Abbasidenhof um die Zeit des Kalifen Al-Mutawakkil: Nach dem Kitāb al-Aġānī des Abu-l-Faraġ al-Iṣbahānī und anderen Quellen dargestellt*. Tesis doctoral, Universidad de Viena. Viena: VWGÖ, 1975.
- STILES, Paula. "Slaves and Slave Trade: Eastern Islamic World". En *MIC*, t. II, pp. 757-758.
- AL-ṬABBŪBĪ, Laylā Ḥūramiyya. *Al-qiyān wa-l-adab fī l-‘aṣr al-‘abbāsī al-awwal*. Beirut: Al-Intiṣār al-‘Arabī, 2010.
- AL-ṬAWĪLĪ, Aḥmad. *Al-yāwārī al-muganniyāt*. Túnez: Dār al-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr Aswad ‘alā Abyaḍ, 1997.
- TERÉS, Elías. "La epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Ḥazm de Córdoba". *Al-Andalus*, 36 (1971), pp. 203-214.
- TICK, Judith y Ellen Koskoff. "Women in Music". En *NGDMM*, t. XXVII, pp. 519-542.
- TOUMA, Habib Hassan. *The Music of the Arabs*. Trad., Laurie Schwarz. Portland: Amadeus Press, 1996.
- AL-TŪNŪYĪ, Muḥammad. *Al-qiyān wa-l-yāwārī fī l-turāt al-‘arabī*. Al-Manṣūriyya [Líbano]: Kitābunā li-l-Naṣr, 2007.
- ‘UMAR, Muḥammad Sayyid Jaṭṭāb. *Al-ṭarab al-‘arabī ‘alā marr al-‘uṣūr*. Beirut: Dār al-Kitāb al-Lubnānī, 2004.
- ‘UṬMĀN, ‘Abd al-Fattāḥ. *Ši‘r al-mar’a fī l-‘aṣr al-‘abbāsī: Dirāsa tārijiyya, taḥlīliyya, fanniyya*. El Cairo: Dār Garīb li-l-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr wa-l-Tawzī‘, 2004.
- AL-‘UŶAYLĪ, Kamāl ‘Abd al-Razzāq. *‘Ulayya bint al-Mahdī: Ḥayātu-hā wa-ši‘ru-hā*. Beirut: Al-Dirāsa al-‘Arabīyya li-l-Mawsū‘āt, 1986.
- VADET, Jean-Claude. "Une personnalité féminine du Ḥiġāz au Ier/IVe siècle: Sukayna, petite-fille de ‘Alī". *Arabica*, 4 (1957: fasc. 3), pp. 261-287.
- . *L’esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l’ Hégire*. París: Maisonneuve et Larose, 1968.
- VEGLISON, Josefina. *El collar único, de Ibn ‘Abd Rabbihi*. Madrid: Síntesis, 2007.
- VIGUERA, María Jesús, ed. *Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus. La mujer en al-Andalus: Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*. Madrid y Sevilla: Seminario de Estudios de la Mujer et al., 1989.

- VON GRUNEBaum, Gustave E. "Muslim Civilization in the Abbasid Period". *The Cambridge Medieval History*. Ed. del t. IV, J. M. Hussey. 5 ts. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, t. IV, pp. 662-695.
- WENSINCK, A. J. "Khabar". En *EI²*, t. IV, p. 895.
- WRIGHT, Owen. "Music and Verse". *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Eds., A.F.L. Beeston *et al.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 433-459.
- , Amnon Shiloah y Christian Poché. "Arab music". En *NGDMM*, t. I, pp. 797-833.
- . "Qayna". En *NGDMM*, t. XX, pp. 649-650.
- AL-ÛALÏL, 'Abd al-'Azîz b. 'Abd. "Qirā'a mûsîqiyya fî *Kitāb al-agānî* li-Abî l-Faraÿ al-Işbahānî". *Al-Manāhil*, 47 (1995: Yūnyū), pp. 250-397.
- AL-ÛUBÛRÏ, Yahyà Wahîb. *Al-nisā' al-ĥākimāt min al-yawārî wa-l-malikāt*. Amán: Dār Maÿdalāwî li-l-Naşr wa-l-Tawzî', 2010.
- ÛUM'A, Aĥmad Jalîl. *Nisā' min al-Andalus*. Beirut y Damasco: Al-Yamāma li-l-Ûibā'a wa-l-Naşr wa-l-Tawzî', 2001.
- AL-ÛÛMARD, 'Abd al-Ûabbār. *Hārûn al-Raşîd: Ĥaqā'iq 'an 'ahdi-hi wa-jilāfati-hi*. Beirut: Şarikat al-Maţbū'āt li-l-Tawzî' wa-l-Naşr, 1999.
- ZAMĀMA, 'Abd al-Qādir. "Abū l-Faraÿ al-Işbahānî wa-'ālamu-hu al-jāşş fî *Kitāb al-agānî*". *Al-Manāhil*, 47 (1995: Yūnyū), pp. 5-19.
- ZAYYĀT, Ĥabîb. "Al-mar'a al-gulāmiyya fî l-islām". *Al-Machriq*, 50 (1956), pp. 153-192.
- ZOLONDEK, Leon. "An Approach to the Problem of the Sources of the *Kitāb al-Aġānî*". *Journal of Nearest Studies*, 19 (1960: July), pp. 217-234.
- . "The Sources of the *Kitāb al-Aġānî*". *Arabica*, 8 (1961: fasc. 3), pp. 294-308.

OBRAS DE REFERENCIA

- BIBERSTEIN KAZIMIRSKI, A. de. *Dictionnaire Arabe-Français*. 2 ts. París: Maisonneuve et Cie, 1860.
- AL-BUSTĀNĪ, Buṭrus. *Muḥīṭ al-muḥīṭ: Qāmūs muṭawwal li-l-luġa al-'arabiyya*. 1 vol. Beirut: Maktabat Lubnān, 1987.
- CORRIENTE, Federico. *Diccionario árabe-español*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1977.
- e Ignacio Ferrando. *Diccionario avanzado árabe*. 2 ts. Barcelona: Herder, 2005.
- CORTÉS, Julio. *Diccionario de árabe culto moderno: Árabe-español*. Madrid: Gredos, 1996.
- COWAN, J. Milton, ed. *The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic*. 3^a edición. Urbana: Spoken Language Services, 1976.
- DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA*. Dir. y coord., Emilio Casares Rodicio. 10 ts. S. l.: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- DOZY, Reinhart Pieter Anne. *Supplément aux dictionnaires arabes*. 2 ts. Leiden: Brill, 1881.
- . *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes: Ouvrage couronné et publié par la Troisième classe de l'Institut royal des Pays-Bas*. Amsterdam: J. Müller, 1845.
- ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM (EI²)*. New edition. 11 ts. Leiden: Brill, 1979-2002.
- AL-FARUQI, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1981.
- KAḤḤĀLA, 'Umar Riḍā. *Mu'yam al-mu'allifin: Tarāyim musannifī l-kutub al-'arabiyya*. 15 ts. Damasco: Al-Tarraqqī, 1957-1961.
- . *A'lām al-nisā' fī 'ālamay al-'Arab wa-l-islām*. 5 ts. Beirut: Mu'assasat al-Risāla, 1989.
- LIDDELL, Henry George y Robert Scott. *Greek-English Lexicon*. Nueva York et al.: American Book Company, 1901.

- IBN MANZŪR, Muḥammad b. Mukarram. *Lisān al-‘Arab*. Eds., Amīn Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb y Muḥammad al-Šādiq al-‘Ubaydī. 18 ts. Beirut: Dār Iḥyā’ al-Turāṭ al-‘Arabī, 1999.
- LANE, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. 8 ts. Beirut: Librairie du Liban, 1968.
- MAḤFŪZ, Ḥusayn ‘Alī. *Qāmūs al-mūsīqā al-‘arabiyya*. Bagdad: Dār al-Ḥurriya li-l-Ṭibā‘a, 1977.
- MARZOLPH, Ulrich, Richard Van Leeuwen, *et al.*, eds. *The Arabian Nights Encyclopedia*. 2 ts. Santa Bárbara *et al.*: ABC-CLIO, 2004.
- MERI, Josef W., ed. *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*. 2 ts. Nueva York: Routledge, 2006.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. 2 ts. 3ª edición. Madrid: Gredos, 2007.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. Ed., Stanley Sadie. 25 ts. 2ª ed. Londres: Macmillan, 2001.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS*. Ed., Stanley Sadie. 3 ts. Londres: MacMillan, 1991.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. 1 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- RIDĀ, Yūsuf Muḥammad. *Mu‘yām al-‘arabiyya al-klāsikiyya wa-l-mu‘āšira*. Beirut: Maktabat Lubnān Nāširūn, 2006.
- SECO, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. 2 ts. 2ª edición actualizada. Madrid: Aguilar, 2011.
- YĀQŪT AL-ḤAMAWĪ [AL-RŪMĪ]. *Mu‘yām al-udabā’*. 20 ts. Beirut: Dār Iḥyā’ al-Turāṭ al-‘Arabī, *s. d.*
- AL-ZABĪDĪ, Muḥammad Murtaḍā al-Ḥusaynī. *Tāy al-‘arūs min yāwāhir al-qāmūs*. 40 ts. Kuwait: Wizārat al-A‘lām y Maṭba‘at Ḥukūmat al-Kuwayt, 1965-2001.
- AL-ZIRIKLĪ, Jayr al-Dīn. *Al-a‘lām: Qāmūs tarāyīm li-ašhar al-riyāl wa-l-nisā’ min al-‘Arab wa-l-musta‘rabīn wa-l-mustašraqīn*. 10 ts. *S. l.: S. n.*, 1954-1959.

SIGLAS

DMEH: Diccionario de la música española e hispanoamericana.

EP²: Encyclopaedia of Islam.

MEAH: Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos.

MIC: Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia. V. Josef W. Meri.

NGDMM: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

NGDMI: The New Grove Dictionary of Musical Instruments.

RAE: Real Academia Española.

ABREVIATURAS

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| ant. | antología |
| <i>apud</i> | en la obra de ... |
| cap. (Plural: caps.) | capítulo |
| coord. (Plural: coords.) | coordinador/a |
| dir. | director/a |
| ed. (Plural: eds.) | edición, editor/a |
| <i>et al.</i> | y otros |
| fasc. | fascículo |
| intr. | introducción |
| <i>op. cit.</i> | obra citada |
| p. (Plural: pp.) | página |
| <i>s. d.</i> | sin fecha de edición |
| <i>s. l.</i> | sin lugar de edición |
| <i>s. n.</i> | sin nombre |
| t. (Plural: ts.) | tomo |
| trad. | traducción, traductor/a |
| v. | véase |
| vol. | volumen |

ÍNDICES

ÍNDICE DE ANTROPÓNIMOS¹³⁷¹

- A
- ‘Abalāt: 334, 408.
- Abān b. ‘Abd al-Ḥāmid: 409.
- ‘Abbād b. Ziyād: 383.
- ‘Abbāda: 345, 382.
- Al-‘Abbās b. al-Aḥnaf: 82.
- ‘Abd Allāh b. al-‘Abbās al-Rabī‘ī: 110, 126, 138, 202, 277, 290, 340, 384, 386, 395, 401-402, 406.
- ‘Abd Allāh b. ‘Abd al-Raḥmān b. Abī Bakr: 148.
- ‘Abd Allāh b. ‘Alī: 78.
- ‘Abd Allāh b. ‘Āmir: 364.
- ‘Abd Allāh b. Hilāl: 354-355.
- ‘Abd Allāh b. Ismā‘īl al-Marākibī: V. Al-Marākibī.
- ‘Abd Allāh b. Mālik b. al-Hayṭam al-Juzā‘ī: 180.
- ‘Abd Allāh b. Muḥammad b. Abī ‘Uyayna al-Muhallabī: 416.
- ‘Abd Allāh b. Muḥammad al-Bawwāb: V. Ibn al-Bawwāb.
- ‘Abd Allāh b. Muṣ‘ab al-Zubayrī: 228, 389.
- ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz, Abū l-‘Abbās: V. Ibn al-Mu‘tazz.
- ‘Abd Allāh b. al-Rabī‘: 397.
- ‘Abd Allāh b. Ṭāhir: 98, 170, 199, 305, 391, 399.
- ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far (b. Abī Ṭālib): 98, 109, 139, 243, 270, 279, 330, 334, 383, 385, 415.
- ‘Abd Allāh b. Ŷud‘ān: 66, 320-321, 416.
- ‘Abd Allāh b. al-Zubayr: 244.
- ‘Abd al-Malik b. Marwān: 388.
- ‘Abd al-Raḥmān I, b. Mu‘āwiya b. Hišām: 250, 382-383.
- ‘Abd al-Raḥmān II: 39.
- ‘Abd al-Raḥmān (hijo del poeta Ḥassān b. Ṭābit): 147-148.

¹³⁷¹ Respecto al contenido y forma de los índices, habría que tomar en cuenta los siguientes puntos: 1. En el índice de antropónimos, en los casos en los cuales aparecen dos personajes con el mismo nombre –sin que ambos estén acompañados de algún tipo de sobrenombre o patronímico– se ha considerado oportuno aportar, entre paréntesis, información adicional sobre ellos, con el objetivo de distinguir su identidad. 2. Los números de páginas seguidas son unidos por guiones en vez de por comas. 3. En el índice de términos técnicos, las barras inclinadas separan las formas del masculino y el femenino de los adjetivos y sustantivos, mientras que los guiones marcan la separación entre el singular y el plural. Los términos que aparecen en la misma entrada separados por una coma son sinónimos. Los números de páginas marcados en negrita indican los apartados de la obra donde se analizan específicamente los términos de los que se trata en cada una de las entradas. 3. Los términos *jabar*, *mawlā*, *mawlā*, *qayna* y *yāriya* –y sus respectivos plurales– aparecen en la mayoría de las páginas del presente estudio. Por lo tanto, enumerar la ingente cantidad de ellas en el índice de términos carecería de sentido. En lugar de ello, en las entradas correspondientes sólo se han citado las páginas donde se analizan los términos en cuestión.

- ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Anbasa b. Sa‘īd b. al-‘Āṣī: 342, 390.
- ‘Abd al-Raḥmān b. al-Ḍaḥḥāk: 270.
- ‘Abd al-Raḥmān b. Muḥammad al-Sa‘dī: 411.
- ‘Abd al-Ṣamad: 73, 289.
- ‘Abd al-Ṣamad b. ‘Alī: 73.
- ‘Abd al-Ṣamad b. al-Mu‘addal: 265, 414, 416.
- Abū l-‘Abbās (hermano de Abū l-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt): 108, 303.
- Abū l-‘Abbās b. al-Rašīd: 367.
- Abū l-‘Abbās al-Makkī: 219.
- Abū ‘Abd Allāh Muḥammad b. al-‘Abbās al-Yazīdī: 43.
- Abū ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aṭawī: V. Al-‘Aṭawī.
- Abū Aḥmad b. al-Rašīd: 127.
- Abū Aḥmad Yaḥyà b. ‘Alī b. Yaḥyà: 43.
- Abū l-‘Anbas b. Ḥamdūn: 175, 299, 302, 396.
- Abū l-‘Āṣ: 344.
- Abū l-‘Atāhiya: 349, 359, 389, 412.
- Abū ‘Awn Nāfi‘ b. ‘Awn b. al-Muq‘ad: 416.
- Abū Bakr (Califa Ortodoxo): 100.
- Abū Bakr Muḥammad b. Durayd: 43.
- Abū Bakr Muḥammad b. al-Qāsim al-Anbārī: 43.
- Abū Bakr Muḥammad b. Yaḥyà al-Šulī: 43.
- Abū Dahbal al-Ŷumaḥī: 391.
- Abū l-Dihqāna: 96.
- Abū Dulaf al-‘Iḡlī: V. Al-‘Iḡlī.
- Abū l-Fayyāḍ Sawwār b. Abī Šurā‘a: 401.
- Abū Gassān: 416.
- Abū Ḥafṣ al-Šiṭranḡī: 414.
- Abū Ḥammād: 326, 406.
- Abū l-Ḥasan ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt: V. ‘Alī b. Muḥammad b. al-Furāt.
- Abū Ḥayya al-Numayrī: V. Al-Numayrī.
- Abū Hiffān: 157.
- Abū Ḥuḍayfa: 390.
- Abū ‘Īsà b. al-Rašīd: 138-139, 303, 384.
- Abū l-Jaṭṭāb (o Qarīn): 300, 398.
- Abū Karb b. Abī l-Jaṭṭāb: 306.
- Abū Muḥammad al-Ḥasan b. Muḥammad al-Muhallabī: 43-45.
- Abū Muḥammad al-Taymī: V. Al-Taymī.
- Abū l-Muhannā: V. Mujāriq.
- Abū l-Naḍīr: 339, 400.
- Abū Nu‘aym al-Iṣbahānī: 45.
- Abū Nuwās: 123, 307.
- Abū Qilāba al-Ŷarmī: 416.
- Abū Rayḡāna al-Madanī: 106.
- Abū l-Sā’ib al-Majzūmī: 250, 264, 391.
- Abū Sa‘īd, *mawlà* de Fā‘id: 386.
- Abū l-Samrā’ al-Gassānī: 305-306.
- Abū l-Šibl: 397, 399.

- Abū Šurā'a: 401.
- Abū Ṭālib: 46.
- Abū Tammām: 44.
- Abū l-Tayyāhān: 363.
- Abū l-Ṭufayl 'Āmir b. Wāṭila: V. 'Āmir b. Wāṭila.
- Abū 'Umayr: 382.
- Abū 'Uyayna b. Muḥammad b. Abī 'Uyayna: 390.
- Abū Ŷahl: 363.
- Abū Ŷāmūs al-Ya'qūbī: 302.
- Abū Ya'qūb Ishāq b. al-Ḍaḥḥāq b. al-Jāšib: 415.
- Abū Zāhir b. Abī l-Šabbāḥ: 258.
- Abŷar: 325.
- 'Ād: 66, 320, 416.
- 'Afīra bint 'Ifār: 382, 395.
- 'Afzā: 383
- Aḥdab: 401.
- Aḥmad b. 'Abd al-Wahhāb: 203, 404.
- Aḥmad b. Jašīb: 415.
- Aḥmad b. al-Makkī: 344.
- Aḥmad b. Sulaymān b. Wahb: 226.
- Aḥmad b. Yaḥyā (o Ibn Duqāq): 302, 392.
- Aḥmad b. Yūsuf: 413.
- Al-Aḥwaš, 'Abd Allāh b. Muḥammad al-Anšārī: 74, 100, 138, 160-161, 165, 167, 173, 177, 331, 336.
- 'Ā'iša bint Ṭalḥa: 134, 148.
- 'Ā'iša bint 'Uṭmān: 148.
- Al-Ajṭal: 172, 410.
- Al-'Akawwak, 'Alī b. Ŷabala: 198, 300.
- 'Alam: 39.
- 'Alī (Califa Ortodoxo): 98, 270.
- 'Alī (sirviente de 'Ubayda al-Ṭunbūriyya): 306.
- 'Alī b. Aḥmad b. Bustām al-Murūzī: 305.
- 'Alī b. al-Faraŷ al-Rujjāŷī: 101, 306.
- 'Alī b. al-Hayṭam al-Yazīdī: 276.
- 'Alī b. Hišām: 97-98, 117, 143, 145, 200, 334, 386, 403-404.
- 'Alī b. al-Ḥusayn: 400, 403, 405.
- 'Alī b. Muḥammad (imán de Kufa): 43.
- 'Alī b. Muḥammad b. al-Furāt, Abū l-Ḥasan: 108, 303.
- 'Alī b. Sulaymān al-Ajfaš: 43.
- 'Alī b. Sulaymān al-Nawfalī: 339, 401.
- 'Alī b. Ŷabala, al-'Akawwak: V. Al-'Akawwak.
- 'Alī b. Ŷa'far: 411.
- 'Alī b. al-Ŷahm: 360.
- 'Alī b. Yaḥyā al-Munaŷŷim: 403.
- 'Āliya: 205, 394.
- 'Allūyah: 73, 138, 142-143, 202, 240, 281, 398.
- Amān: 383.
- 'Amīm: 383.
- Al-Amīn, Muḥammad (o Muḥammad b. Zubayda): 82, 86, 137, 142, 163-164, 178, 196, 215-216, 221, 242, 273-274, 292, 299, 318, 330, 342, 345, 386, 390, 393, 414.

- ‘Āmir b. Wāṭila, Abū l-Ṭufayl: 147.
- ‘Ammāra: 334, 383.
- ‘Amr b. Bāna: 170, 191, 197, 393, 397, 405.
- ‘Amr b. al-It̄nāba al-Jazraʿī: 212.
- ‘Amr b. Martad: 246, 321, 396, 398.
- ‘Amr b. Naṣr al-Qiṣāfi: 158.
- ‘Amr b. Ša’s: 172.
- ‘Amr al-Gazzāl: 353-356.
- Al-Anṣār: 138, 147, 212, 244, 385, 415.
- ‘Aqīd: 231, 335, 391.
- ‘Aqīl (cantante): V. ‘Aqīd.
- ‘Aqīl (hijo de Fāliy): 414.
- Al-Arāka: 383.
- ‘Arīb: 44, 54, 80, 96, 105, 108, 113, 126, 144, 168, 190, 195, 203, 258, 295, 299, 300, 302, -305, 326-327, 352, 272, 383-384, 389, 391, 296, 398, 402-404, 410, 413.
- Al-‘Arṣī: 74, 331, 336.
- Al-A‘šā Maymūn b. Qays: 20, 214, 246, 321, 354, 365-366, 396.
- Aš‘ab: 115, 228, 308, 413.
- ‘Asālīy: 139, 384, 401.
- Asmā’: 384.
- ‘Aṭ‘aṭ: 384.
- Al-‘Aṭawī, Abū ‘Abd al-Raḥmān: 146, 384, 402, 415.
- ‘Ātika bint Šuhda: 54, 92, 95, 114, 332, 352, 359, 384, 412.
- Aws: 229, 385.
- Al-Awsiyya: 385.
- ‘Aṣfā’: 382-383.
- ‘Azza (amada de Kuṭayyir): 74, 357.
- ‘Azza al-Marzūqiyya: 385.
- ‘Azza al-Maylā’: 51, 54, 91, 98, 105, 113, 115, 128-129, 134, 148-149, 160, 162, 188, 205, 211-214, 232, 241, 243, 244-245, 260, 279, 295, 372, 385, 394, 397, 402-403, 406, 415.
- B
- Baḍl: 54, 82, 86, 91, 98, 113-114, 143, 200, 204, 221, 275, 339, 348, 351, 385-387, 391, 403.
- Bagūm: 249-250, 359, 384, 387, 395.
- Bahār: 387.
- Baḥr al-Bakrāwī: 416.
- Bakr b. al-Naṭṭāh: 392.
- Al-Bakriyya: 387, 403.
- Al-Ballūrī: 448.
- Banān (cantora): 87, 387-388.
- Banān o Bunān (músico): 387-388.
- Banāt: 87, 177, 226, 232, 289, 387-388.
- Banū ‘Abd al-Madān al-Ḥārīṭiyyūn: 354.
- Banū Bahz: 335, 415.
- Banū l-Ḥārīṭ b. al-Jazraʿī: 335, 415.
- Banū l-Ḥārīṭ b. Ka‘b: 354.
- Banū Hāšim: 70-71, 129, 230, 410.
- Banū Jazraʿī: 212.
- Banū Majzūm: 250.
- Banū Munaʿyīm: 50.

- Banū Nabīṭ: 149.
- Banū Nāyīya: 70.
- Banū Sāma b. Lu'ay: 70, 410.
- Banū Sulaym: 335, 415.
- Banū Taglib: 172.
- Banū Tamīm: 291.
- Banū Taym: 362.
- Banū Ŷadīs: 382.
- Banū Zuhra: 71, 250.
- Barāmika: V. Barmakies.
- Barāqiš: 388, 401, 404.
- Barbar: 81, 90, 349, 388, 416.
- Barmakies: 30, 43, 82, 230, 291, 334, 339, 352, 363, 384, 393, 401.
- Barq al-Ufuq: 388.
- Başbaş: 54, 123, 228-229, 241, 264, 338, 388-389.
- Basbāsa bint Ma'bad: 389.
- Başīr b. Sa'd: 244.
- Başšār b. Burd: 134, 157, 272- 273, 312, 358, 393.
- Al-Baydaq al-Anşārī: 233.
- Bid'a: 302, 389, 396, 413.
- Bint 'Abbād: 382.
- Bint 'Afzar: 389.
- Bint Iblīs: 349, 389.
- Bint Ibn Surayy: 109-110, 389, 396.
- Bint al-Karrā'a: 390.
- Bişr b. 'Amr b. Martad: 321, 396, 398.
- Būba: 342, 390.
- Bugā: 80, 400.
- Bulbula: 390, 393, 399.
- Bunān: V. Banān.
- Bunāna bint 'Abd Allāh b. Ismā'īl al-Marākibī: 403.
- Burd: 383.
- Bustān: 390.
- D
- Ḍabt: 352, 399.
- Ḍa'f: 137, 351, 390.
- Ḍāḥa: 390, 391.
- Daḥmān: 76, 187, 203, 239, 297-298, 325, 386.
- Al-Ḍalfā': 391.
- Daman: 391-392.
- Danānīr (esclava de Ibn Kunāsa): 322, 391.
- Danānīr al-Barmakiyya: 54, 88, 91-92, 95, 113, 196, 205, 230-231, 240, 246, 260, 291, 302, 334-335, 339, 372, 391.
- Ḍanīn: 391.
- Ḍāt al-Jāl: V. Junṭ "Ḍāt al-Jāl".
- Di'bil: 352.
- Dimn: 115, 125, 227-228, 391-392.
- Ḍiyā' (esclava de Hārūn al-Rašīd): 196, 392, 399, 411.
- Ḍiyā' (esclava de Ibrāhīm al-Mawşilī): 392.
- Ḍu'afā: 390, 392.
- Dufāq: 392.
- Duqāq: 54, 67, 81-82, 201, 295, 301-302, 352, 392, 395.

Durra: 392.

Dūšār: 210-392.

E

Euclides: 219.

F

Faḍl (cantora): 39.

Faḍl (poetisa): 199, 388.

Al-Faḍl b. al-‘Abbās b. al-Ma’mūn: 195.

Al-Faḍl b. al-Rabī‘: 196, 290-291, 299, 309, 323, 345, 390.

Al-Faḍl b. Yaḥyà al-Barmakī: 77, 88, 388, 404.

Al-Faḍl b. Ya‘qūb: 272.

Fā‘id: 386.

Far‘a: 390, 393, 399.

Farazdaq: 172, 177.

Farīda: 54, 99, 116, 178, 191, 241, 254, 330, 338, 393, 397.

Fariha: 393.

Fāṭima (posiblemente, madre de ‘Arīb): 383.

Fāṭima (esclava cantora): 393.

Fazāra: 321.

Al-Fazāriyyān: 321.

Fitan: 332, 394.

Fulayḥ b. Abī l-‘Awrā’: 91, 231, 277, 391.

G

Gaḍḍa: 340, 394.

Gādir: 394.

Al-Garīd: 98, 142, 173, 189, 258, 271, 358-359, 387, 395, 411, 415.

Giyāṭ b. Gawṭ b. al-Ṣalt, al-Ajṭal: V. Al-Ajṭal.

Gurayr b. Ṭalḥa al-Arqamī: 250.

H

Ḥabāba: 54, 78, 113, 116-117, 138, 171, 200, 205, 210, 233, 241, 254, 263, 270-271, 279, 283, 293, 322, 372, 385, 394, 409, 415.

Ḥabaš: 401.

Ḥabīb: 394, 416.

Al-Ḥakam II: 39.

Al-Ḥakam b. Qanbar: V. Ibn Qanbar.

Ḥakam al-Wādī: 91, 231, 349.

Al-Ḥamdawī: 265.

Ḥamdūn b. Ismā‘īl b. Dāwud al-Kātib: 175, 206, 299, 304.

Ḥamdūna bint al-Rašīd: 101, 302, 392, 395.

Al-Ḥamdūnī: 265.

Ḥāmid al-Jāqānī: 144.

Ḥammād ‘Aḡrad: 312, 412, 416, 417.

Ḥammād b. ‘Imrān al-Ṭulayḥī (apodado ‘Uṭ‘uṭ): 124.

Ḥammād b. Ishāq al-Mawṣilī: 111, 244, 275, 300.

Ḥammād al-Rāwiya: 349.

Ḥammūyah: 301.

Ḥamza b. Mālik: 306.

- Ḥarb b. ‘Amr al-Ṭaqafī: 350.
- Al-Ḥārīt b. Busjunnar: 111-112, 351.
- Al-Ḥārīt b. Jālid: 276.
- Al-Ḥārīt b. Zālim: 389.
- Hārūn al-Rašīd: 11, 39, 50-51, 67, 77, 79-80, 82, 88, 91-92, 95, 101-104, 124, 133, 134, 142, 153, 159, 175-176, 178, 188, 196-197, 227, 230-231, 240, 242-243, 255, 260, 264, 281-282, 290-292, 294, 300-303, 308-309, 318, 320, 343, 345, 349, 351, 353, 384, 386-387, 389, 391-393, 395, 397-399, 401, 411-412, 414.
- Al-Ḥasan b. Ibrāhīm b. Riyāḥ (o Rabāḥ): 202, 289-290.
- Al-Ḥasan b. Muḥammad (tío de al-Iṣfahānī): 42.
- Al-Ḥasan b. Wahb: 87, 177, 226, 232, 289-290, 387.
- Ḥasana: 395.
- Hāšim al-Naḥwī: 397.
- Ḥassān b. ‘Amr b. Maṭṭad: 246, 321, 396.
- Ḥassān b. Ṭābit: 36, 131, 147-148, 208, 213, 406, 412.
- Ḥātīm b. ‘Adī: 144, 299, 384.
- Ḥawlā’: 395.
- Ḥawrā’: 359, 387, 395.
- Haylāna: 340, 395.
- Hayṭam b. Muslim: 393.
- Hazār: 395.
- Hazīla: 382, 395.
- Hera: 242.
- Hiba: 395.
- Hibat Allāh: 367.
- Hind bint ‘Utba: 395.
- Hišām b. ‘Abd al-Malik: 342, 346, 390.
- Al-Hišāmī, dueño de Mutayyam: 176.
- Al-Huḍalī, Sa‘īd b. Mas‘ūd: 109, 389-390.
- Ḥumayda: 396.
- Ḥunayn b. Balū’ al-Ḥirī: 203, 276.
- Ḥunayn b. Daḥmān al-Ašqar: 239.
- Hurayra: 246, 321, 396, 398.
- Al-Ḥusayn b. ‘Abd Allāh b. ‘Ubayd Allāh b. ‘Abbās: 248.
- Ḥusayn b. al-Ḍaḥḥāk: 123, 163, 180, 273, 332, 344, 394.
- Ḥusn: 396.
- I
- Ibn ‘Abbās: 172.
- Ibn Abī ‘Atīq: 100, 160-161, 167, 191-192, 201, 279, 385.
- Ibn Abī Maryam: 349, 389.
- Ibn ‘Ā’iṣa: 189, 258, 409, 415.
- Ibn ‘Āmir: 387.
- Ibn al-Baqqāl: 412.
- Ibn al-Bawwāb (‘Abd Allāh b. Muḥammad al-Bawwāb): 345, 382.
- Ibn Duqāq: V. Aḥmad b. Yaḥyā.
- Ibn Ḥāmid: V. Muḥammad b. Ḥāmid.
- Ibn al-Kattānī: 40, 191.

- Ibn Kunāsa: 322, 391.
- Ibn Mīnā: 205, 210, 254, 394.
- Ibn Mişyah: 51, 388.
- Ibn al-Mudabbir (Ibrāhīm b. al-Mudabbir): 304, 389, 394, 403.
- Ibn Mufarrig: 383.
- Ibn Muḥriz: 51, 98, 142, 205, 365, 385, 394.
- Ibn al-Munaŷŷim al-Nadīm: 43.
- Ibn al-Muqaffa': 87-88.
- Ibn Muqāmira: 368.
- Ibn al-Mu'tazz ('Abd Allāh b. al-Mu'tazz): 44, 180, 248, 352, 390, 395, 399, 417.
- Ibn al-Nadīm: 45.
- Ibn Nufays (Nufays b. Muḥammad): 123, 228, 289, 388.
- Ibn Qanbar, al-Ḥakam: 229.
- Ibn Rāmīn: 78, 88, 93, 116, 132, 167, 225, 227, 248, 258, 341, 363, 406-408.
- Ibn Rummāna: 205, 254, 394.
- Ibn Šammās: 398.
- Ibn Šihāb al-Zuhrī: V. Al-Zuhrī.
- Ibn Surayŷ: 67, 98, 109, 110, 115, 128, 142, 189, 205, 212, 257-258, 270-271, 324, 358-359, 385, 389, 394, 396, 398, 406, 415, 449.
- Ibn Surayŷ, hija de: V. Bint Ibn Surayŷ.
- Ibn al-Ṭayyār Mu'āwiya b. 'Abd Allāh b. Ŷa'far: 270.
- Ibn Tuffāḥa: 396.
- Ibn Unaysa bint Ma'bad: 323.
- Ibn Ŷāmi', Abū l-Qāsim Ismā'īl: 91, 101-103, 134-135, 231, 246-247, 282-283, 320, 344, 384, 386, 391, 395, 398, 402.
- Ibn Ŷud'an: V. 'Abd Allāh b. Ŷud'an.
- Ibn al-Zayyāt (Muḥammad b. 'Abd al-Malik al-Zayyāt): 177.
- Ibn al-Zubayr: 244.
- Ibrāhīm b. al-'Abbās b. Muḥammad b. Şul: 150.
- Ibrāhīm b. Abī l-'Anbas: 112, 278.
- Ibrāhīm b. Abī Muḥammad al-Yazīdī: 416.
- Ibrāhīm b. 'Amr b. Nahbūn: 73, 398.
- Ibrāhīm b. al-Mahdī: 11, 54, 71, 81, 96, 99, 100, 128, 137, 142, 159, 170-171, 186, 204, 206, 215-216, 220, 242, 255, 265, 280-281, 290, 299, 330, 340, 342, 344, 367, 386, 390, 397, 406, 410, 412, 414.
- Ibrāhīm b. al-Mudabbir: V. Ibn al-Mudabbir.
- Ibrāhīm b. Qāsim: 112.
- Ibrāhīm b. Riyāḥ (o Rabāḥ): 220.
- Ibrāhīm b. Sawwār b. Šadād b. Maymūn: 407.
- Ibrāhīm b. Sayāba: 407.
- Ibrāhīm al-Mawşilī: 11, 39, 50, 73, 79, 88, 92, 115, 133, 142, 169-170, 173, 175-176, 188, 203, 210, 215, 278, 300-301, 320, 340, 343-344, 351,

- 355, 362-363, 383, 386, 391-392, 394, 396, 398, 403-404, 406, 414.
- ‘Ikrima: 172.
- ‘Imlīq: 382.
- Imru’ al-Qays: 134, 140, 363.
- ‘Inān (poetisa): 198-199, 396.
- ‘Inān bint Jūt (cantora): 396.
- ‘Irfān: 175, 396.
- ‘Īsà b. Mūsà: 407.
- ‘Īsà b. Zaynab: 305.
- Ishāq b. Ibrāhīm al-Ṭāhirī: 402.
- Ishāq al-Mawṣilī: 11, 44, 50-51, 73, 88-89, 93-95, 111, 115, 125, 134, 170, 173, 196, 202-203, 218, 227, 242, 251-252, 264, 276-277, 309, 323-324, 326, 347-349, 351, 362-363, 365, 368, 383-384, 391-393, 399-400, 402-404, 406-409, 411-413, 415.
- Ismā‘īl b. ‘Ammār: 225, 390.
- Ismā‘īl b. al-Hādī: 223.
- Ismā‘īl b. al-Hirbid: 103.
- Ismā‘īl b. Umayya: 249.
- ‘Iȳl: 340.
- Al-‘Iȳlī, Abū Dulaf: 340, 394.
- J**
- Jadīya bint al-Ma’mūn: 67, 127, 129, 396-397.
- Al-Jalī‘: 123.
- Jālid b. ‘Abd Allāh al-Qaṣrī: 209.
- Jālid b. Ŷa‘far: 389.
- Jālid b. Yazīd b. Hubayra: 246, 399.
- Jalūb: 397.
- Jansā’ (cantora): 397.
- Al-Jansā’ (poetisa): 131, 397.
- Jāqān b. Ḥāmid: 391.
- Jāriya b. Zayd: 149, 213.
- Al-Jašin: 144.
- Al-Jaṭīb al-Bagdādī: 45.
- Jawla: 397.
- Jayzurān: 292, 400.
- Jidā‘: 290-397.
- Al-Jidr b. Ŷibrīl: 353.
- Jill: 191, 397.
- Jimār: 397-398.
- Jišf (esclava de ‘Allūyah): 73, 398.
- Jišf al-Wāḍiḥiyya: 398.
- Julayda (cantora preislámica): 321, 396, 398.
- Julayda al-Makkiyya: 54, 246, 398, 407, 410, 415.
- Junt̄ “Dāt al-Jāl”: 54, 196, 242-243, 300-301, 391-392, 398-399, 411.
- Juzāmà: 352, 399.
- K**
- Kawṭara: 146.
- Kinda: 93.
- Kunayz: 112.
- Kunayza: 399.
- Kuṭayyir: 74, 357.

L

Laddat al-‘Ayš: 390, 393, 399.

Lahab: 246, 399.

Lāhiq: 78.

Lamec : 218.

Lamīs: 324, 399.

M

Ma‘bad: 76, 98, 117, 139, 142, 189, 205, 211, 258, 283, 323, 325, 389, 391, 394, 398, 409, 415, 417.

Maḥbūba: 80, 170, 195, 199, 230, 256-257, 293, 299, 352, 372, 399-400.

Al-Mahdī: 43, 91, 159, 247, 290, 294, 389, 395, 400-401, 405, 411, 414.

Mahdiyya: 400.

Mahraḡān o Mihraḡān: 400, 402-403, 405.

Maknūna: 226, 240, 248-249, 389, 400-401, 414.

Maktūma: 400.

Malīḡa: 401.

Mālik (cantante): 189, 205, 258, 394, 398, 409, 415.

Mālik (hijo de Fāliḡ): 414.

Mālik b. Anas: 239-240.

Ma‘ma‘a: 368, 401.

Al-Ma‘mūn: 11, 67, 80, 94, 127-129, 134, 137, 142-144, 189-190, 195, 197, 221, 223, 242, 246, 258-260, 304, 326, 347, 351, 365, 367, 386, 390, 396-397, 403-404, 413-414.

Ma‘n b. Zā‘ida: 88, 408, 412.

Manna: 401.

Al-Manšūr: 78, 88, 137, 166, 173, 227, 397, 411.

Manūsa: 401.

Maqāma: 401.

Ma‘qil b. Yasār al-Muzanī: 289.

Al-Marākibī, ‘Abd Allāh b. Ismā‘īl: 144, 326, 384, 403.

Marāqiš: 388, 401.

Marwān I: 244.

Marwān II, b. Muḡammad: 42, 246.

Al-Marwāniyya: 400-401.

Maryam: 339, 401.

Marzūq: 385.

Maṡābīḡ: 384, 401.

Al-Masdūd: 367.

Maslama b. ‘Abd al-Malik: 322.

Masrūr: 255.

Al-Maylā’: V. ‘Azza al-Maylā’.

Maymūna: 410.

Mayyāsa: 402.

Mis‘ar b. Kidām: 249.

Miṡbāḡ: 146, 402.

Al-Miswar b. ‘Abd al-Malik: 356.

Mu‘āwiya (califa): 243, 259.

Mu‘āwiya b. Bakr al-‘Imlaqī: 66, 321.

Mufaḡḡal: 360.

Al-Muhallabī: V. Abū Muḡammad al-ḡasan b. Muḡammad al-Muhallabī.

Muḡammad (Profeta): 13, 33, 36, 46, 85, 98, 103, 105-106, 131, 134, 140,

- 147, 149, 172, 188, 244, 249, 261, 270, 295, 309, 344, 363, 396, 412.
- Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Mālīk: 180, 368.
- Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir: 401.
- Muḥammad b. ‘Abd al-Malik al-Zayyāt: V. Ibn al-Zayyāt.
- Muḥammad b. ‘Abd al-Raḥmān b. Abī ‘Atīyya: 146.
- Muḥammad b. Abī l-Fawāris: 45.
- Muḥammad b. ‘Alī b. Ṭāhir: 410.
- Muḥammad b. ‘Alī b. Umayya: 290.
- Muḥammad b. ‘Amr al-Rūmī: 349.
- Muḥammad b. al-Aš‘aṭ: 93, 406-408.
- Muḥammad b. Bašīr al-Jāriyī: 210.
- Muḥammad b. Ḥāmid (o Ibn Ḥāmid): 144, 259, 304, 326, 384.
- Muḥammad b. Ḥammād: 289, 387.
- Muḥammad b. Ḥamza b. Nuṣayr al-Waṣīf: 173.
- Muḥammad b. Ḥarb al-Hilālī: 409.
- Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar: 99, 110-111, 138, 178, 211, 254, 277, 280-282, 351, 402.
- Muḥammad b. Hišām: 331.
- Muḥammad b. Ḥusayn: 138.
- Muḥammad b. al-Ḥusayn al-Kindī: 43.
- Muḥammad b. ‘Imrān al-Qarawī: 415.
- Muḥammad b. ‘Isā al-Ŷa‘farī: 228.
- Muḥammad b. Sahl b. ‘Abd al-Karīm: 171.
- Muḥammad b. Sahl b. Farŷunnad: 413.
- Muḥammad b. Sulaymān: 116, 388, 406, 416.
- Muḥammad b. Ṭāhir: 219.
- Muḥammad b. Umayya: 124, 290, 397.
- Muḥammad b. Ŷa‘far b. Mūsā al-Hādī: 197, 404.
- Muḥammad b. Yaḥyà al-Wāṭiqī: 143.
- Muḥammad b. Ŷamīl (o Ŷumayl): 227, 408.
- Muḥammad b. Yasīr: 152, 158, 246, 396.
- Muḥammad b. Zubayda: V. al-Amīn.
- Muḥayyāt: 411.
- Mujāriq (cantora): 402.
- Mujāriq, Abū l-Muhannā (músico): 92, 112, 138, 169-170, 215, 281, 324, 332, 349, 383-384, 387-388, 400, 402, 404.
- Mulaḥ al-‘Atṭāra: 127, 396, 402.
- Mulāḥiz: 277, 402.
- Mulayka: 402.
- Munayra: 416.
- Mu’nisa: 260, 403, 413.
- Muqāmira: 368.
- Al-Muqtadir: 112, 278, 408.
- Mūsà b. ‘Isà b. Mūsà b. Muḥammad b. ‘Alī b. ‘Abd Allāh b. ‘Abbās: 294.
- Muṣ‘ab b. Suhayl al-Zuhrī: 78.
- Muṣ‘ab b. al-Zubayr: 134, 148.
- Muslim b. al-Walīd: 351, 352.
- Muslim b. Yaḥyà al-Aratt: 250.
- Al-Mu‘tamid: 96, 100, 412.

Al-Mu'tašim: 30, 71-72, 80, 96, 128-129, 152, 170-171, 197, 255, 280-281, 290, 292, 299, 304, 365, 368, 386, 403, 410, 414.
Al-Mutawakkil: 11, 42, 80, 127, 170, 175, 177, 199, 230, 256-257, 293, 299, 360, 388-389, 393-394, 396, 398, 400, 402.
Mutayyam: 54, 97, 113, 117, 128-129, 143-144, 176, 199-200, 202, 240, 246, 260, 263, 265, 334, 338, 403.
Al-Mu'tazz: 44, 96, 143, 303, 405, 412.
Muṭī' b. Iyās: 179, 226, 312, 349, 400, 412, 416-417.
Muṭrib: 400, 403, 405.
Muwasūs: 221.
Muzabbid al-Madīnī: 228-229.

N

Al-Nābiga: 321.
Nabṭ: 387, 403.
Naḍar b. al-Ḥārīṭ: 36.
Naḥrīr: 126.
Nā'ila bint al-Maylā': 403.
Namira: 404.
Našīṭ: 385.
Al-Nāṭifī: 198, 396.
Nawār: 404.
Nazm al-'Amyā': 305, 404.
Ni'am (o Nu'm): 238.
Nīrān: 197, 404.

Nu'aym: 292, 404.
Nubayh: 291.
Nufays b. Muḥammad: V. Ibn Nufays.
Nu'm: V. Ni'am.
Al-Nu'mān b. Bašīr: 244-245, 396.
Al-Nu'mān b. al-Mundir: 212, 321.
Al-Numayrī, Abū Ḥayya: 98, 248.
Nuṣayb al-Akbar b. Rabāḥ: 51, 74.
Nuṣayb al-Aṣgar: 51.

P

Pitágoras: 219.
Platón: 219.
Ptolomeo: 219.

Q

Qaḍīb: 388, 404.
Qalam (esclava que emigró a al-Andalus): 39.
Qalam (esclava de Zubayda): 404.
Qalam al-Šāliḥiyya: 54, 77, 114, 203, 352, 404-405.
Qarīn (o Abū l-Jaṭṭāb): 300, 398.
Al-Qāsim b. al-Ḥasan: 158.
Al-Qāsim b. 'Īsà b. Idrīs (Abū Dulaf al-'Iylī): V. Al-'Iylī.
Al-Qass: 409.
Al-Qiṣāfī: V. 'Amr b. Naṣr al-Qiṣāfī.
Qudāma b. Ŷa'far al-Kātib al-Bagdādī: 248.

Qumriyya (esclava de Šāriya): 400, 403, 405.

Qumriyya al-‘Amriyya: 405.

Qumriyya al-Baktamuriyya: 405.

Qurašiyya al-Baydā’: 247, 344-345, 405.

Qurašiyya al-Sawdā’: 247, 344-345, 405.

Qurašiyya al-Zabbā’: 247, 344-345, 405.

Qurašiyya al-Zarqā’: 405.

Qurayš: 36, 71, 105, 109, 134, 149, 258, 320, 325, 395, 410.

R

Al-Rabāb (cantora preislámica): 405.

Rabāb (cantora de al-Wāṭiq): 339, 405.

Rāḥa: 406.

Rā’iqā: 213, 406.

Raqtā’ al-Ḥabaṭiyya: 406, 407.

Raša’: 294, 414.

Al-Rašīd: V. Hārūn al-Rašīd.

Rawḥ b. Ḥātim: 88, 227, 457.

Rayyā: 240, 254, 406, 415.

Rayyiq: 96, 204, 299, 330, 398, 406, 410.

Riyāḍ: 325-327, 348, 406.

Rubayḥa (esclava de Ibn Rāmīn): 116, 363, 406, 408.

Rubayḥa al-Šammāsiyya: 398, 407.

Ruḥāš o Rujāš: 407.

Rūm: 304.

Rummāna: 254, 409.

Ruqayya bint al-Faḍl b. al-Rabī’: 290.

S

Šabāḥ: 305-306, 413.

Sa‘da (cantora): 88, 258, 363, 406-408.

Sa‘da al-‘Uṭmāniyya: 394.

Šafra’ al-‘Alqamiyyīn: 406-407.

Šahawāt al-Šannāya: 365, 407.

Šāhik (abuela de ‘Alī b. Hišām): 97.

Šāhik (madre de Ishāq al-Mawṣilī): 210.

Sahīqa: 407.

Sāhir: 408, 410.

Šahiyya: 334, 408.

Sahl al-Aḥwal: V. Muḥammad b. Sahl b. ‘Abd al-Karīm.

Sā’ib Jāṭir, Abū Ūa‘far: 206, 385, 416.

Sa‘īd b. al-‘Āš: 148, 342, 390.

Sa‘īd b. Ḥumayd: 292, 395.

Sa‘īd b. Mas‘ūd al-Huḍalī: V. Al-Huḍalī.

Sa‘īd b. Wahb: 352.

Sa‘īda: 408.

Šakila: 411.

Salama b. ‘Ayyāš: 388.

Šalifa: 278, 408.

Šāliḥ b. ‘Abd al-Wahhāb: 77, 114, 203, 404-405.

Šāliḥ b. ‘Alī: 407.

Šāliḥ b. al-Rašīd: 197, 203, 231, 391, 404.

Šāliḥ b. Waṣīf: 410.

- Sallāma al-Zarqā': 54, 78, 87-88, 93, 105, 113, 167, 192, 227, 248, 258, 341, 353, 363, 406-409, 417.
- Sallāmat al-Qass: 54, 113, 116-117, 173, 192, 200-201, 225, 232, 240-241, 254, 271, 283, 322, 338, 394, 406, 408-409, 415.
- Salm al-Jāsir: 88.
- Salmā: 409.
- Salsal: 240, 409.
- Samḥa: 409.
- Sāmīr: 408-410.
- Al-Šammāsiyyāt: 410.
- Al-Šamūs: 382.
- Šanīn: 410.
- Šaqrā': 410.
- Šarā'ih: 306.
- Šāriya: 54, 70-72, 81, 100, 113, 127, 142, 170-172, 186, 206-207, 265, 280, 299, 330, 338, 368, 396, 400-403, 405-406, 410, 412.
- Šāt: 410.
- Šaṭbā': 411.
- Šāṭira: 411.
- Sawwār b. 'Abd Allāh: 407.
- Šayā o Šayà: 411.
- Sayf al-Dawla: 44, 163, 311.
- Šāyī: 98, 113, 220, 256, 411.
- Siḥr: 196, 392, 399, 411.
- Šikla: 411.
- Al-Šimma al-Qušayrī: 405.
- Sinbis: 384.
- Al-Sindī b. al-Ḥarašī: 393.
- Sīrīn: 131, 213-214, 411-412.
- Širra: 412.
- Siyāt: 106, 344-345.
- Su'ād: 75, 117, 276, 412.
- Subay'a: 201.
- Su'dā: 359, 412.
- Sufyān b. 'Uyayna: 249.
- Suhayl b. 'Abd al-Raḥmān b. 'Awf: 409.
- Šuḥba Dubayya: 412.
- Šuhda: 359, 384, 412.
- Sukayna bint al-Ḥusayn: 98, 115, 134, 260.
- Sulaym b. Sallām: 351.
- Sulaymān b. 'Abd Allāh b. Ṭāhir: 394, 416.
- Sulaymān b. 'Alī: 78, 157-158, 192, 229, 388, 390.
- Sulaymān al-Jaššāb: 341.
- Sulaymān b. Wahb: 87, 226, 407.
- Sulaymān b. Ŷa'far: 137.
- Sundus: 413.
- Šuraym: 413.
- Šuraymiyya: 413.
- T
- Al-Ṭabarī, Abū Ŷa'far Muḥammad b. Ŷarīr: 43, 59.
- Ṭāhir b. al-Ḥusayn: 97, 137.
- Ṭalḥa b. 'Ubayd Allāh al-Taymī: 134.
- Ṭall: 92, 294, 414.

- Ṭanbī: 413, 416.
- Ṭarjān b. Muḥammad b. Iṣḥāq b. Kindāyīq: 417.
- Ṭawāba: 42.
- Tawaddud: 188.
- Taym b. Murra: 320.
- Al-Taymī, ‘Abd Allāh b. Ayyūb (Abū Muḥammad): 362-363.
- Ṭibā’: 413.
- Tuḥfa: 389, 413.
- Ṭuways: 128, 160, 232, 385.
- U
- ‘Ubayd Allāh b. al-‘Abbās b. ‘Abd al-Muṭṭalib: 249.
- ‘Ubayd Allāh b. ‘Abd Allāh b. Ṭāhir: 98, 113-114, 220, 256, 411.
- ‘Ubayd Allāh b. Abī Gassān: 349.
- ‘Ubayd Allāh b. al-Ḥasan b. Abī l-Ḥurr: 265.
- ‘Ubayd Allāh b. Ŷa‘far b. al-Manṣūr: 353.
- ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya: 54, 66, 101, 114, 187, 202, 217-218, 276, 295, 305-306, 346, 364, 366-367, 404, 413.
- Uḥayḥa b. al-Ŷulāḥ: 402.
- ‘Ukkāša b. ‘Abd al-Šamad al-‘Ammī: 292, 404.
- ‘Ulaym: 77, 289, 414.
- ‘Ulayya bint al-Mahdī: 54, 66, 92, 113, 127-129, 155, 159-160, 176, 178, 200, 203, 223, 233, 248, 255, 261, 294, 343, 372-373, 389, 397, 400-401, 414.
- ‘Ulyā: 197, 414.
- ‘Umar (Califa Ortodoxo): 289, 298, 383.
- ‘Umar b. ‘Abd al-‘Azīz: 74.
- ‘Umar b. Abī Rabī‘a: 74, 100, 145, 160, 167, 201, 249, 272, 279, 354, 384-385, 387, 396.
- ‘Umar b. al-Faraŷ al-Rujjaŷī: 101.
- ‘Umar b. Sa‘īd: 226.
- ‘Umayr al-Bāḍ ‘Īsā: 324.
- Umayya b. Abī l-Šalt al-Ṭaqafī: 66, 321, 416.
- Umm ‘Amr: 414.
- Umm ‘Awf: 394, 415.
- Umm al-Qāsim bint Zakariyyā b. Ṭalḥa: 148.
- Umm ‘Uṭmān: 408.
- Umm Ŷa‘far: V. Zubayda.
- Umm Ŷa‘far al-Madaniyya: 334, 415.
- ‘Uqad: 415.
- ‘Uqayla: 398, 407, 410, 415.
- Al-‘Uryān: 209.
- ‘Utba b. Rabī‘a: 395.
- ‘Uṭmān (Califa Ortodoxo): 289, 331.
- ‘Uṭmān b. Ḥayyān al-Murrī: 191, 225.
- ‘Uṭ‘uṭ: V. Ḥammād b. ‘Imrān al-Ṭulayhī.

W

Wahba: 415.

Al-Walīd b. Yazīd: 75, 103, 111, 116-117, 136, 216, 276-277, 297-298, 307-308, 346-347, 359, 384, 404, 412.

Waṣīf (militar de la era abasí): 80, 257, 400.

Waṣīf al-Zāmir: 112.

Al-Wāṭiq: 51, 77, 99, 116, 126, 143, 178, 191, 203, 254, 278, 323, 330, 339, 365, 383, 393, 397, 405, 407, 411, 417.

Y

Ŷabala b. al-Ayham: 36, 208, 259.

Ŷaḍīma al-Abraš: 414.

Ŷa‘far b. Mūsà al-Hādī: 82, 197, 386, 404.

Ŷa‘far b. Qudāma: 248.

Ŷa‘far b. Sulaymān: 78, 158, 390, 406, 408.

Ŷa‘far b. Yaḥyà al-Barmakī: 383, 393.

Yaḥyà b. Mu‘āḍ: 240, 384, 397, 401.

Yaḥyà b. Muḥammad b. Ṭawāba: 42.

Yaḥyà b. Nufays: V. Ibn Nufays.

Yaḥyà b. Jālid al-Barmakī: 92, 95, 231, 246, 292, 334-335, 339, 391.

Yaḥyà b. al-Rabī‘: 392.

Yaḥyà b. Ziyād al-Ḥārīṭī: 179, 312, 349.

Yaḥyà al-Makkī: 203, 323, 330, 344, 404-405.

Ŷaḥḥa al-Barmakī: 100, 112, 218, 277-278, 366, 417.

Ŷamīl: 357.

Ŷamīla: 54, 67, 90-91, 100, 105, 113, 128-129, 139-140, 145, 152, 160-162, 165, 167, 189, 201, 205-206, 212, 244, 257-258, 262, 272, 282, 295, 330-331, 335-336, 372-373, 385, 390-391, 393-394, 398-399, 407-408, 415-416.

Ŷānī: 416.

Ya‘qūb b. al-Sāḥir: 400.

Ŷarādatān de ‘Abd Allāh b. Ŷud‘ān: 66, 320-321, 416.

Ŷarādatān de Mu‘āwiya b. Bakr al-‘Imlaqī: 66, 320-321.

Ŷarīr: 172.

Ŷawhar: 349, 388, 416.

Ŷaz’ b. Migūl al-Mawṣilī: 399.

Yazīd b. ‘Abd al-Malik: 78, 172, 209-210, 233, 254, 263, 270-271, 279, 293, 322, 394, 406, 409, 415.

Yazīd b. ‘Abd al-Malik al-Musmi‘ī: 289.

Yazīd b. Abī Musāḥiq: 404.

Yazīd b. al-Ḥakam [b. Abī l-‘Āṣ] al-Ṭaqafī: 344.

Yazīd b. Hubayra: 246.

Yazīd b. Mu‘āwiya: 244.

Yazīd b. Muḥammad al-Muhallabī: 339.

Ŷubla: 416.

Yūnus al-Kātib: 98, 111.

Z

Zabī: 394, 413, 416.

Zabya: 417.

Zabyat al-Wādī: 417.

Zahra: 417.

Zalbahza: 73, 398.

Zalzal: 79, 188, 411.

Al-Zarqā': V. Sallāma al-Zarqā'.

Zaryāt: 417.

Zayd b. Tābit al-Anṣārī: 147-149, 213-214.

Zi'r 'Ubayda: 306.

Zirnab: 417.

Ziryāb (personaje no identificado): 278, 408.

Ziryāb (músico): 40, 219, 278.

Ziryāb al-Wāṭiqiyya (cantora): 278, 339, 405, 417.

Zubayda (o Umm Ŷa'far): 82, 137, 255, 292, 318, 324, 353, 387, 399, 404-405.

Al-Zubaydī al-Ṭunbūrī: 187, 217, 305, 404, 413.

Al-Zubayr b. al-'Awwām: 103, 134, 244.

Zubayr b. Daḥmān: 203, 404-405.

Al-Zuhrī, Ibn Šihāb: 138.

Zurayq b. Manīḥ: 407.

ÍNDICE DE TOPÓNIMOS

A

Adén: 253.

Afganistán: 250.

África: 35, 205.

Al-Ahwāz: 417.

Alepo: 44, 163, 311.

Al-Anbār: 30.

Al-Andalus: 30, 34-35, 38-40, 44, 60,
137, 146, 168-169, 205, 250, 297,
310-311, 318, 382-383.

Anḡāy: 253.

Al-‘Aqīq: 103.

Arḡ al-Rūm (Bizancio): 304.

B

Babilonia: 355.

Badr: 106, 131, 363.

Bagdad: 19, 25, 30-31, 40, 42-43, 45,
80, 102, 128, 134, 137, 142-143, 196-
198, 217, 291-292, 326, 344, 350,
360, 382, 400-401, 404, 408.

Basora: 43-44, 70-71, 78, 83, 98, 114,
123, 134, 152, 157, 190-191, 199,
229, 246, 265, 289, 292, 312, 338-
339, 352, 358, 364, 383-384, 386,
399, 401, 403-404, 409-410, 414,
416-417.

Bizancio: 36, 41, 144, 189-190, 222,
304.

Bujārā: 345.

Būlāq: 16, 55.

C

El Cairo: 55-56, 251.

Cambay: 253.

China: 89, 220.

Córdoba: 40, 44.

D

Dabīq: 251-252.

Dahlak: 138.

Damasco: 30, 44, 143, 173, 388, 412.

Damieta: 251.

E

Egipto: 40, 43-44, 55-56, 311, 390.

Éufrates: 124, 140-141, 355, 373.

H

Hāšimiyya: 30.

Hīra: 36, 203, 209, 212, 321, 359, 389,
412.

Hirāt: 250.

Ḥiḡāz: 74, 76-77, 105, 130, 244, 323,
335, 338, 363, 385, 393, 407, 413,
417.

Ḥulwān: 395.

I

Ifriḡiyya: 289.

India: 29, 219, 221.

Iraq: 44, 87, 134, 169, 209, 277.

Isfahān: 41-42.

J

Jericó: 136.

Jordania: 136.

Jurasán: 97, 137, 142, 144, 217, 219,
299, 326, 360, 383-384, 406.

K

Al-Karj: 272, 345, 360.

Kaskar: 89.

Kufa: 25, 43, 75, 93, 179, 191, 225, 238,
244, 249, 291, 312, 344, 349, 351,
354, 362-363, 391, 400, 406-408,
410, 412, 416.

Kurdistán: 352.

M

Manbiḡ: 394.

Ma'qil: 289.

Mar Rojo: 138.

Meca: 36, 77, 100-101, 130, 147, 152,
209, 249, 320, 331, 344, 388, 390,
393, 395, 398, 409, 412, 415-416.

Medina: 25, 36, 39, 77-78, 100-101,
106, 111, 114, 123, 128, 131, 147,
177, 191-192, 200-201, 205, 212,
225, 228, 230, 232, 240-241, 244-
245, 249, 254, 270, 283, 289, 308,
323-324, 331, 338-339, 364, 384-
386, 388, 391, 394, 400-401, 407-
409, 415.

Mediterráneo: 219.

Mesopotamia: 35, 140.

Al-Mirbad: 229.

Mosul: 163.

N

Nishapur (o Nisapur): 42, 253.

P

Península Arábica: 32, 36-37, 41, 69,
103, 130, 363.

Península Ibérica: 12, 29.

Persia: 13, 36, 51, 137, 208, 219.

Q

Qaşr al-Tall: 281.

Al-Qindal: 289.

Qunduhār: 397.

R

Raqqa: 124, 304.

Al-Rayy: 169, 210, 219.

Rūḍabār: 137.

Runān: 253.

S

Šahrazūr: 352.

Šāliḥiyya: 143.

Samarra: 30, 42, 110, 129, 150, 180,
275, 281.

Al-Šammāsiyya: 142.

Sanīr: 253.

Siria: 51, 111, 172, 240, 325.

Sūs: 253.

T

Tabaristán: 221.

Tall al-‘Alīq: 281.

Tigris: 140-142, 373.

U

‘Ukāz: 106, 130-131.

Uzbekistán: 345.

W

Wādī al-Nuway‘ima: 136.

Y

Yemen: 102, 140.

Z

Zaragoza: 40.

ÍNDICE DE TÉRMINOS TÉCNICOS

A

Abanūs: 218.
'Abd / 'abda: 319, 331.
Ābinūs: 308.
Adā': 188, 201.
Adab - ādāb: 11, **48-50**, 60, 114, 163, 190, **193-198**, 199-200, 202, 240, 274, 285.
Adīb / adība - udabā': 193, 195, 198, 384, 195.
Ādīna: 90-91.
'Adīr: 148.
'Adīra: 148.
'Afīfa: 279.
Aḥmar / ḥamrā': 247.
Alquinal: 263.
Ama - imā': 81, 102, 140, 176, 246, **320-322**, 333, 341, 360-361, 364.
'Āmma: 318.
'Āqila: 192.
Arsaḥ / rashā': 249.
'Aṣā'ib: 248, 261.
Aṣfar / ṣafrā': 198, 245-247.
'Aṣīq: 157.
Aswad / sawdā': 102, 245-247, 320-321.
Aṭīra: 116.
'Awrā': 249.
'Ayb: 248.

'Aýfā': 250, 382-383.
'Aýüz - 'ayā'iz: 108, 112, 165, 249-250, 319, **322-325**, 377, 382, 405.
'Azf: 146.
'Āzīfa: 346.
'Azīf: 346.
'Azzāfa: **346-347**, 378.

B

Badīha: 199.
Barbaṭ - barābiṭ: **208-209**, 219.
Baydā': 209, 247.
Bazzār: 302.
Bigā': 295.
Bikr - abkār: 199, 298-299.
Burda: 258.
Burnus - barānis: 257-258.
Burqu': 262.
Bustān: 139, 349.

D

Dā': 302.
Dabīqī: 251.
Daff: V. *Duff*.
Ḍahab: 254, 260.
Dā'ī - du'āt: 326.
Dār: 126-128, 135, 165, 178, 282.
Ḍarb: 114, 188, 190, 203.

Dāribā: 200, 205, 241, 326, **347-348**,
378.

Da ‘yā’: 209, 247.

Dāyīna: 317.

Dihlīz: 135.

Dir’: 258.

Duff - *dufūf*: 208, **209-211**, 212, 392,
394.

Dumlay’: 98, 260.

F

Fahm: 191, 241.

Fājir / *fājira*: 96, 251-252, 257.

Faṣāḥa: 366.

Fatā / *fatā*: 319, 353.

Fiqh: 240, 304.

Fīṭna: 191, 241.

G

Gadā’: 161.

Gāliya: 260.

Gazal: 74, 100, 331, 349, 352.

Gilāla: 179.

Gilmān: V. *Gulām*.

Ginā’: 152, 177-178, 188, 191, 197,
200-201, 203, 205-206, 218-219,
225, 240-241, 243-244, 273, 281,
351, 355, 401, 198.

Gulām - *gilmān*: 15, 91, 109-110, 124,
151, 164-165, 171, 211, 227, 231,
276, 281, 298, 301, 306, 318-319,
331, 341, 344, 352-353, 362.

Gulāmiyya - *gulāmiyyāt*: 318.

Gurba: 47.

H

Ḥāḍiqa: 188, 200, 203, 218, 241, 355.

Ḥadīt: 152, 161.

Ḥammām: 306.

Ḥaram, *ḥurma* - *ḥuram*: 124-128, 170,
304.

Ḥarīm: 124.

Ḥarīr: 263.

Ḥarrāqa: 141-143, 340.

Ḥasana: 191, 203, 205, 233, 241, 249.

Ḥasnā’: 239, 241.

Ḥayy’: 152.

Haza’y: 126, 229, 255.

Ḥaziyya: 116-117.

Hazl: 307.

Ḥikāya: 52.

Hirawī: 250.

Ḥiṣn: 131.

Hiyā’: 157.

Ḥiyāb: 168, **172-174**, 262.

Ḥiyr - *ḥuyūr*: 135, 213, 221.

Ḥudā’: 35, 192.

Ḥulla - *ḥulal*: 98, 256, 279.

Ḥulī: 94, 254, 256-257, 259-260, 262.

Ḥulwa: 205, 241, 246.

Ḥumayrā’: 102, 247.

Ḥurra: 154, 320, 326.

Ḥusn: 190, 196, 201, 238.

Ḥuṣwa: 117.

I

Ibraysam, ibr̄sam, ibr̄sim: 263.

I'dār: 148.

Iḍn: 93, **166-167**, 245, 258, 271, 281.

Imā': V. *Ama*.

'Iqd: 95, 99, 260.

Isnād: 53, 58, 365.

'Išq: 284-287.

Istibḍā': 295.

Istibrā': 297-298.

Isti'dān: 143, **166-167**.

Īwān: 133, 175-176.

Izār: 262-263.

J

Jabar - ajbār: **52-53**.

Jadam, jadama: 255, 278, 305, 318, 331.

Jādim / jādima - judamā': 91-94, 124-127, 135, 164, 174, 251, 282, 294, 319, 331-332, 341.

Jāl: 243.

Jalūq: 263.

Jalūqī: 263.

Jāmīz: 175.

Jammār: 54, 178.

Jamr: 178.

Jamriyyāt: 352.

Jarāy: 310

Jarāyiyyāt: 310.

Jāṣṣa: 115, 318.

Jaṭṭ: 190-191.

Jayṭ: 463.

Jazz: 99, 271.

Jayš: 91, 301.

Jil'a - jila': 134-135, 257, 274.

Jimār: 262, 264.

K

Kalfā': 250, 382.

Karīna: 317.

Kātib / kātiba - kuttāb: 42, 45, 87, 93, 98, 111, 124, 146, 150, 175, 226-227, 248, 289, 292, 387, 389, 394-395, 397, 402, 405-406, 407-408, 410.

Kirān: 212, 219, 317.

Kisā': 137.

Kuḥl: 257.

Kuswa: 89, 98.

L

Lād: 253.

Ladda: 302.

Laḥn - alḥān: 200-275.

Lawznīya, lawzīnaḡ: 302.

Libās: 251, 252.

Lu'ab: 263.

Lu'lu'a: 242.

M

Maḍrib: 144.

Ma'duba: 146-149.

- Mahā*: 242.
- Maḥbara*: 152.
- Maḥfūl*: 145.
- Māl*: 98.
- Malīḥa*: 190, 199, 342.
- Mālik*: 328.
- Mamlūk / mamlūka*: 92, 103, 319-320, **325-327**, 332, 377.
- Manzara*: 129.
- Manzil*: 128-129, 140, 165, 167.
- Manzila*: 117.
- Maqāṭi'*: 348.
- Maqbūla*: 192.
- Maqṣūra - maqāṣīr*: 135.
- Marhā'*: 257.
- Mašāyj*: 323-324.
- Ma'tam*: 149.
- Maṭbū'a*: 187-188, 199.
- Mawlā / mawlā - mawālī / mawlayāt*: **327-337**.
- Mawāsim*: 106.
- Mayādīn*: 181.
- Maḥlis - maḥālis*: 12, 19, 37, 39, 43-45, 69, 91, 95-96, 98, 111, 121, 125, 128-129, 133-135, 137, 139, 144-146, 149, **150-181**, 221, 228-229, 257, 281, 301-302, 307-308, 330, 336, 371, 373-374, 385, 390, 410, 415.
- Mijnaqa*: 260.
- Milāḥ*: 99.
- Milāya*: 244.
- Miqna', miqna'a*: 263.
- Mirwaḥa*: 91, 302.
- Misk*: 248, 271.
- Mi'zaf, mi'zafa - ma'āzif*: **211-212**, 213, 232, 306, 346, 378, 385.
- Mizhar - mazāhir*: 131, 148, **212-214**, 219, 232, 385, 411.
- Mizmār*: 210, 216, 308, 367, 378.
- Mu'addib*: 43.
- Mudabbara*: **82-83**, 377.
- Mudḥina*: 317.
- Mugannī / muganniya - mugannūn / muganniyāt*: 34, 67, 75, 83, 90, 93, 98, 108, 114, 141, 150, 155, 158, 179-180, 190, 200, 209, 225, 241, 246, 251-252, 254-255, 258, 289-290, 308, 313, 317-318, 323-324, 332, 339, 342-346, **348-350**, 351-353, 355, 357-358, 360-363, 368, 378, 389, 391, 395-396, 405, 410, 415.
- Muhāyirūn*: 147.
- Muḥsin / muḥsina - muḥsinūn / muḥsināt*: 25, 114, 157, 170, 190-191, 197, 248, 274, 326, 343-345, **350-354**, 356, 363, 378, 395, 415.
- Mujannaṭūn*: 128.
- Mulā', mulā'a*: 244.
- Mulaḥ*: 99.
- Mulḥa*: 99.
- Mulhiya*: 342.
- Munādama*: 132, 162, 181.
- Muntaqaba*: 264-265.

Muqaddama: 113.
Muqayyin - *muqayyinūn*: 21, 78, 93, 107, 110, 114, 121-124, 131-133, 144, 149, 155-156, 167, 178, 225, 248, 296, 311-312, 341, 360, 363, 372, 406-408.
Murū'a: 194-195.
Muṣahhiya: 239.
Musmi'a - *musmi'āt*: 317, **354-356**, 363, 378.
Mutakallima: 192.
Mu'taq: 328.
Mutaqaddim / *mutaqaddima* - *mutaqaddimūn* / *mutaqaddimāt*: 113-114, 323-324, 348-349, 351-352.
Muṭāraḥa: 188.
Mutasalliba: 257.
Mu'tazara: 263.
Mu'tiq: 328.
Muṭqina: 201.
Muṭraf: 258.
Muṭrib / *muṭriba* - *muṭribūn* / *muṭribāt*: 139, 350, 352-353, **356-357**, 363, 378.
Muwallada - *muwalladāt*: 25, 70, 75, 114, 123, 198-199, 203, 246, 319, **337-339**, 377, 386, 388, 393-394, 399, 401, 403, 408, 410-412.
Muwaqqa': 244.
Muwattar: 212, 219.
Muṣūn: 307-308.
Muṣūniyyāt: 307.

N
Nabānīy: 89.
Nabīd: 146, 177-178, 180, 231, 233, 243, 274, 276, 277.
Nabīya - *nabā'iy*: 89.
Nadīm - *nudamā'*, *nadāmà*: 12, 154, 159, 170, 162-164, 175, 178-181, 219, 305, 360, 374.
Nagama - *nagamāt*: 190, 206.
Naḥū: 191.
Nā'ihā - *nawā'ih*, *nā'ihāt*: **357-359**, 368, 378, 412, 387.
Najjās - *najjāsūn*: 73, 122, 124, 197, 296, 300, 345, 350, 404.
Naqā'id: 172.
Nard: 263.
Naṣb: 36, 321.
Nasīb: 284.
Nawba: 178.
Nawḥ: 36, 357.
Nawwāha: 357.
Nāy: 215.
Nayk: 302.
Nikāh raḥt: 295.
Niqāb: 264.
Nisā': 127, 197, 240-241.
Niyāha: 358.

Q
Qabā': 161.
Qabḥ: 248.
Qadaḥ: 276.

Qādī: 171.
Qadīb: 172.
Qahba - qiḥāb: 313.
Qā'id - quwwād: 144, 299, 384, 406.
Qalansiya, qalansuwa: 137, 257.
Qamīs: 161, 264.
Qarqal: 250.
Qasf: 145-146.
Qašīda: 157.
Qašr - qušūr: 105, 125-126, 135-136, 255, 349.
Qatā'if: 302.
Qawām: 251-252.
Qayn: 359.
Qayna - qiyān: **359-364**.
Qayyim / qayyima: 125, 139.
Qinā': 262-264.
Qiyān: V. *Qayna*.

R

Ramal: 203, 401.
Rasūl - rusul: 124, 254.
Rāwī: 322, 345.
Rayḥān: 134, 229.
Riḥlāt: 311.
Riqq: 70.
Riṭl: 276.
Riṭliyya: 169.
Riwāq: 169.
Riwāya: 190, 326.
Rūmī: 222-223.
Rūmiyyāt: 36, 187, 190, 209.

S

Šābba: 148, 341.
Šabiyya - Šabāyā: 176, 242, 319, **339-341**, 343, 377.
Šabūḥ: 180-181, 197, 340.
Sāday: 186.
Šādiḥa: 317.
Šadūḥ: 317.
Safīna: 141.
Šagaf: 292.
Šāh: 411.
Šāhib qiyān: 123, 363.
Šāhib al-sitr: 171.
Šahla: 158.
Šahwa: 302-303.
Šā'ira - šawā'ir: 190, 198-199, 352, 361.
Šakila: 198.
Šamā'il: 251-252.
Šan'a: 114, 188, 190, 202-203, 281.
Šāni': 176, 359.
Šannāya - šannāyāt: 214-215, 317, 321, **364-366**, 378, 407.
Šaný, šiný - šunūý: 212, **214-215**, 317, 364, 378, 208.
Šarāb: 175-177, 180, 255.
Sarāwīl: 179, 264.
Šārib: 248.
Šarīfa: 199.
Sarīr - asirra: 135.
Saṭḥ: 137-138.
Šaṭraný: 263.

Şawt - aşwāt: 187, 202-205, 219, 241,
 275-276, 281, 299.
Sayf: 168, 305.
Şayj: 109, 141.
Sayyid / sayyida: 106, 128, 157, 330.
Şibg: 254.
Şifā': 302.
Şinā'a: 192, 201.
Şi'r: 190-191, 198-200, 203, 241, 357.
Sitāra: 94, 108, **168-174**, 175, 278, 280,
 282, 347.
Sitr: 135, **168-174**.
Şiwā': 148, 177.
Şūf: 259.
Şulbān: 260.
Sūq: 467.
Surnāy - surnāyāt: 208, **215-216**.

T

Ṭa'ām: 89, 175.
Ṭab': 187, 291.
Ṭabaqa: 123, 173.
Ṭabbāl: 216-217.
Ṭabl - ṭubūl: 208, 215, **216-217**.
Tadbūr: 83.
Tajrīy: 200.
Ta'līf: 201.
Ta'līm: 200.
Tamāyul: 244, 385.
Tamr: 178.
Ṭarab: 163, 181, 223, 258, **269-284**,
 376.

Tarāwīh: 304.
Ṭarib: 270, 279.
Ṭarf: 251-252.
Ṭast: 249.
Tazarruf: 194.
Ṭīb: 89, 99, 254.
Tikka: 306.
Ṭilā': 177.
Ṭinfisa: 271.
Ṭiyāb: 96, 99, 254-255, 257-258, 262,
 273, 279-280.
Tīyān: 262.
Ṭunbūr: 100-101, 187, 202, 208, **217-**
218, 305, 346, 378, 404, 413, 367.
Ṭunbūrī / ṭunbūriyya - ṭunbūriyyūn /
ṭunbūriyyāt: **366-367**.

U

'Ūd - 'ūdān: 78, 84, 92, 95, 109, 135,
 139-141, 152, 161, 169, 171, 173,
 177, 205-206, 208, 212, **218-221**,
 227, 241-243, 250, 254, 282, 347,
 354.
'Udrī: 74, 284, 288, 357.
Urgun, urgan: **222-223**.
'Urs: 146-147.

W

Wa'd: 32.
Wakīl: 306.
Walā': 9, 294, 328, 330, 333, 335, 377.
Walīma: 146-147, 150.

Waraq: 152.
Wašī: 99, 260.
Wašīf / *wašīfa* - *wuṣafā* / *wašā'if*: 74,
92-93, 189, 215, 238, 242, 319, 331,
340, **341-342**, 377.
Wayh: 191, 196-198, 200, 202, 205,
240-241, 246, 249.
Wifāda: 262.
Wisāda: 148, 271.

Y

Ŷalīs - *ŷulasā'*: 96, 152, 159, 162-164,
166, 273, 308, 374.
Ŷām: 271.
Ŷamāl: 190, 197, 238.
Ŷamīla: 198, 205, 241.
Ŷammā' al-ajbār: 58.
Yāqūt: 260, 264.
Ŷāriya - *ŷawārī* (esclava): **342-345**.
Ŷāriya (tipo de barco): 141.
Ŷawhar - *ŷawāhir*: 96, 248, 252, 255,
259, 261.
Ŷawārī: V. *Ŷāriya*.

Ŷayb: 161.
Ŷidd: 307.
Ŷinn: 346.
Ŷubba: 259.
Ŷum'a - *ŷuma'*: 145.

Z

Ṣābī: 175.
Zallāl, zulāl: 143.
Zāmīr / *zāmīra*: **367-368**, 378, 401.
Zammār / *zammāra*: **367-368**.
Zamr: 367.
Zāniya: 313.
Zarf: 155, 157, 190, **193-198**, 230, 239,
285.
Zarīf / *zarīfa* - *zurafā* / *zarīfāt*
(comparativo: *aṣraf*): 12, 14, **193-**
198, 200, 205, 238, 240-241, 243,
252-253.
Zinā': 191, 225.
Zulāl: V. *Zallāl*.
Zummār / *zummāra*: 367-368.
Zunnār: 263.