

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XXV

NÚM. 1

ESTUDIOS SOBRE LAS JARÛAS: LAS JARÛAS Y LA POESÍA AMOROSA POPULAR NORAFRICANA *

Así como sucedía en Europa antes de la época romántica, hasta hace poco, el mundo árabe clasificaba su producción literaria en dos compartimientos estancos: la clásica y la popular, atribuyendo gran valor y prestigio a las primera y tratando a la segunda con profundo desdén. Es sintomático de esta actitud oriental que Antoine Galland (un francés) haya sido el primero en rescatar *Las mil y una noches*, la obra árabe más leída en occidente, del olvido al que había sido relegada por los críticos árabes tradicionales, cuyos gustos estaban pervertidos por la demofobia. Puesto que esos críticos idearon un canon poético que admitía sólo composiciones escritas en el lenguaje de la poesía preislámica, muchas de las cuales emulaban la *qasida* antigua, género masculino lírico-heroico, se creyó erróneamente que la literatura árabe no tenía poesía épica ni poesía amorosa femenina. Este malentendido todavía surge ocasionalmente en obras de consulta, aunque comienzan a aparecer alentadoras señales de cambio.

En efecto, existe una extensa literatura épica dentro del género *sira*, compuesto parte en verso y parte en prosa. Esta literatura, de acuerdo con recientes investigaciones, parece haberse originado en improvisaciones orales formulísticas como sucedió con la *Iliada*, el *Beowulf*, la *Chanson de Roland* y el *Poema de mio Cid*, pero como sus orígenes fueron esencialmente vulgares y populares, no se ha

* Este artículo es el tercero de una serie en que se estudian las relaciones entre la poesía erótica en romance y en árabe. Los dos anteriores, que aparecen citados en este trabajo, son "Formulaic diction and the common origins of romance lyric traditions" (*HR*), y "Studies on the hargas: The Arabic and the Romance hargas" (*Viator*). Este estudio se envió originalmente en inglés para el tomo de homenaje al profesor Raimundo Lida (24, 1975, núms. 1 y 2), pero problemas de traducción y de carácter tipográfico, que no pudieron solucionarse por falta de tiempo, nos impidieron publicarlo entonces. (Nota de la redacción.)

recogido en antologías ni se le ha dado la importancia que legítimamente merece¹. Lo mismo sucede con la poesía femenina amorosa. Antiguamente, en la península arábiga, el género *ritā* ('elegía') parece haber sido dominio casi exclusivo de las poetisas; pero este género, consagrado a lamentar la muerte de personajes tribales, es diferente de la poesía amorosa ordinaria, pues uno de los principales rasgos que distingue al *ritā* de la *qaṣīda* normal es la falta de *nasīb* ('preludio amoroso'). La poesía preislámica era representada públicamente por poetas que improvisaban usando recursos formulísticos; por consiguiente, la falta de *nasīb* en la poesía elegíaca podría explicarse en parte como resultado de una convención social que permitía al hombre describir sus relaciones amorosas sin inhibiciones, algo que hubiera sido considerado impropio en la mujer. Con todo, cada vez que se busca en cualquier lugar del mundo árabe, donde por primera vez se recoge y se estudia el folklore, es posible encontrar pequeños poemas muy similares a las *jarʿas*², en lengua vernácula, que expresan el amor desde el punto de vista femenino. Sin embargo, es muy difícil recoger ese tipo de poesía si el folklorista es hombre o es extranjero, a causa de la división islámica de los sexos y la reticencia de la mujer musulmana a hablar del amor en presencia de extraños. Antes de tratar esta lírica amorosa femenina con mayores detalles, es necesario examinar el medio cultural más amplio en el que floreció.

En un reciente artículo de inusitada importancia, Elvira Ganguita Elícegui³ relaciona la poesía de las *jarʿas* con ciertos géneros que ya en la antigüedad estaban firmemente establecidos en el

¹ Véase BRIDGET CONNELLY, "The structure of four Banī Hilāl tales", *JAL*, 5 (1973), 18-47; *The oral formulaic tradition of Sīrat Banī Hilāl: Prolegomena to the study of Sīra literature*. [Tesis, Univ. of California, Berkeley, 1974]; JAMES T. MONROE, "Sīra verse", *The Cambridge history of Arabia literature*, t. 1 (en prensa).

² Véase ELISA CHIMENTI, *Chants de femmes arabes*, Paris, 1942; MOHMMED EL-FASI, *Chants anciens des femmes de Fez*, Paris, 1967; ESTER PANETTA, *Forme e soggetti della letteratura popolare libica*, Milano, 1943, y *Poesie e canti popolari arabi*, Guanda, 1956; W. MARÇAIS, *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen*, Paris, 1902, pp. 205-240; J. DESPARMET, *Enseignement de l'arabe dialectal*, Alger, 1913, pp. 141 ss., 167 ss.; Y. OULID AÏSSA, "Le jeu de la bouqāla, poésie divinatoire", en *L'Islam et l'Occident*, Cahiers du Sud, Paris, 1947, pp. 334-339; M. LACHERAF, "Petits poèmes d'Alger", *ibid.*, 340-342, y *Chants des jeunes filles arabes*, Paris, 1954; JEANNE JOUIN, "Chansons de l'escarpolette à Fès et Rabat-Salé", *Hesp.*, 41 (1954), 341-364; S. BENCHENEB, "Chansons de l'escarpolette", *Rev. Afr.* (1954), 82-102; J. E. BENCHEIKH, "Une forme de poésie populaires chantée: le *ḥawṣī* magrébin", *Ann. de l'Institut d'Ét. Or. de l'Univ. d'Alger*, 2 (1965), y "Ḥawṣī", *E.I.*, III, pp. 289 s.; BAHEGA SIDKY RASHEED, *Egyptian folk songs in Arabia and English*, New York, 1964.

³ "Poesía griega «de amigo» y poesía arábigo-española", *Emer*, 40 (1972), 329-396.

Mediterráneo. De acuerdo con sus investigaciones —basadas en una rica documentación que hace convincentes sus conclusiones—, existía un género femenino de poesía del tipo de la jarÿa en la antigua Mesopotamia; era de carácter esencialmente ritual y se cantaba en ceremonias en honor a la diosa del amor llamada Inanna por los sumerios e Ishtar por los acadios.

En esos poemas se encuentra la misma disposición triangular de los personajes que aparece a menudo en las jarÿas, es decir, la joven enamorada, la madre-confidente y el amante-hijo⁴. Pero en la tradición mesopotámica, en vez de un ser humano, la joven es generalmente la diosa Inanna, y las canciones se dirigen a su amante Dumuzi. Además, en este momento debe añadirse una importante distinción: en la balada europea, incluso en su modalidad hispánica, la madre de la joven enamorada aparece a menudo, pero su función, en vez de ser la de confidente en los amores de su hija, es la de proteger la virtud de la joven apartándola del amante. Así pues, en la balada, la madre, en vez de ser cómplice, es esencialmente enemiga de los amantes. Por el contrario, en los poemas amorosos de Mesopotamia la madre asume el papel de confidente, como ocurre en las jarÿas. Gran parte de esa poesía era también orgiástica y estaba ligada a la prostitución ritual, pues Inanna/Ishtar era tanto la diosa de las prostitutas como del amor y la fertilidad. Los ritos de Ishtar se celebraban también en el territorio semítico occidental, donde la diosa era conocida con los nombres de Astarté y Atargatis. En particular, ciertas referencias de los clásicos nos hacen pensar que entre los fenicios parece haber florecido una tradición de canciones femeninas ahora perdidas. Los ritos de Astarté llegaron a Grecia a través de Creta, donde se identificaba a la diosa con Afrodita. En la poesía griega arcaica (Safo, Alceo, Anacreonte y otros) hay ecos de una tradición bien establecida de canciones femeninas. Es necesario distinguir, sin embargo, entre canciones griegas que hablan del amor desde un punto de vista femenino y poemas verdaderamente escritos por mujeres, pues era costumbre que los hombres también escribieran canciones de amor de estilo femenino cuando así se lo pedían las adoradoras de la diosa.

Durante el período griego clásico, cuyos valores fueron rotundamente masculinos, la gente culta desdeñaba ese tipo de poesía que se insertaba ocasionalmente en alguna comedia como algo tosco calculado para producir la hilaridad de la concurrencia, mientras que los ritos femeninos, con los que esa tradición estaba ligada, nunca fueron oficialmente incorporados en los misterios griegos. La

⁴ Para un estudio de estos temas en la jarÿa romance véase GANGUTIA ELÍCEGUI, art. cit.; véase también mi artículo "Formulaic diction and the common origins of romance lyric tradition", *HR*, 43 (1975), 341-350.

poesía femenina amorosa llegó a estar asociada en particular con Locris, donde el género parece haber sobrevivido con mayor fuerza. Más tarde, durante el período helenístico, resurgió y gozó de buena acogida, como lo demuestran los papiros griegos descubiertos. Hay muestras en los autores latinos que indican que este género también era conocido por los romanos, y es plausible, como sugiere Elvira Gangutia, que se haya extendido hacia la Península itálica desde Sicilia y la Magna Grecia, en tanto que los fenicios pueden haber llevado también su versión a Cartago. Por lo tanto, ya sea de Roma o del norte de África, o de ambos, puede haber sido llevada hasta España, aunque no debe excluirse la posibilidad de poligénesis⁵.

⁵ La colonia fenicia de Gades (Gádiz) era, en tiempos del Imperio romano, famosa por sus bailarinas y sus cantadoras, muchas de las cuales se ganaban la vida en las calles y las tabernas de Roma. El poeta Marcial, que califica a Gades de "juguetona" (*iocosae Gades*), dice que una de las notas distintivas del joven a la moda es saber tararear "las canciones del Nilo o de Gades"; describe también a unas "muchachas venidas de la licenciosa Gades" (*Gaudibus improbis*), que en los festines "menean con estudiado temblor, y en un prurito erótico inacabable, sus lascivas caderas", y a una mujer "ducha en exhibir posturas lascivas al ritmo de castañuelas héticas y en bailar al son de la música gaditana" (*Epigramas*, I, 61; III, 63; V, 78; VI, 71). Plinio el Joven regaña a un amigo porque, en vez de aceptar su invitación a un banquete refinado, se fue a comer a un sitio en que le sirvieron "ostras, vulvas, erizos de mar y bailarinas de Gades" (*Cartas*, I, 15). Juvenal invita a cenar a un amigo y le dice: "Tal vez, esperando encontrarte aquí un grupo de gaditanas, ves ya en tu imaginación cómo toman sus posturas excitantes, al son de la música, y cómo, enardecidas por los aplausos, se van dejando caer luego hasta el ras del suelo, con las nalgas temblándoles. Hay mujeres casadas que asisten, al lado del marido, a espectáculos de este tipo (a pesar de que a cualquiera le daría vergüenza describirlos en presencia de ellas). [...]. No está hecha para tales diversiones mi humilde morada. Esos repiqueteos de castañuelas, esas palabras que se avergonzaría de usar la prostituta de pie y desnuda en la arcada hedionda, esos gritos obscenos, esas lujurias refinadas, todo eso, ógalo y disfrútelo el que posee mosaicos lacedemonios que emporcar con sus vómitos. Son cosas que nos parecen naturales entre los que tienen dinero. Los juegos de dados y el adulterio sólo son mal vistos entre gente de medio pelo; si quienes lo practican son los ricos, se les tiene por tipos alegres y que saben gozar de la vida. Mi cena de hoy te ofrecerá pasatiempos de otra clase. Se cantarán pasajes del poeta de la *Iliada*, y también versos de Marón, tan sublimes que no se sabrá a quién dar la palma. Siendo esos poemas lo que son, ¿qué importa cómo es la voz que los recita?" (*Sátiras*, XI, 162). Estacio menciona "el ruido de los címbalos de Gades" entre los que se oyen en las calles de Roma durante las Saturnales (*Silvas*, I, 6, 71). Estrabón cuenta que el explorador Eudoxo, a punto de emprender la circumnavegación de África poco después del año 117 a.C., se dirigió a Gades y allí "construyó un barco grande y dos botes de remos como los que usan los piratas; y que en el barco metió muchachas expertas en cosas de música, y médicos, y otros artesanos, y finalmente desplegó las velas y emprendió por alta mar el camino de la India" (*Geografía*, II, 3, 4). Se sabe que las cantantes y bailarinas estaban ligadas a los templos de Astarté en Oriente, y que en éstos también se practicaba la

En todo caso, la poesía femenina amorosa de naturaleza ritual era común a toda el área mediterránea. Con el auge del cristianismo y la consiguiente decadencia del culto pagano, esta poesía perdió su original carácter ritual y ahora, ya despaganizada, sobrevivió en el floklöre.

Lo arriba expuesto es un resumen de las conclusiones a las que llegó Elvira Gangutia, esenciales para los propósitos de este artículo. Dado este contexto, ¿cuál era la situación en Arabia? Antiguamente, la diosa del amor era conocida por los árabes paganos como al-^cUzzā; hay pruebas de que, en Mesopotamia y el territorio semítico occidental, estaba asociada con el lucero del alba como diosa de la guerra y con el lucero del crepúsculo como diosa del amor. Además, hay indicios en autores antiguos y medievales de que las mujeres árabes realizaban en las azoteas sacrificios en honor del al-^cUzzā durante ciertos ritos femeninos celebrados a la hora del crepúsculo cuando el planeta era visible ⁶. Los hombres, por el contrario, le sacrificaban prisioneros de guerra al rayar el alba, antes de que la estrella de la mañana palidciera en el horizonte ⁷. Por lo tanto, la situación en Arabia puede compararse estructuralmente con los ritos de Ishtar/Astarté encontrados en el norte.

A causa de que durante los primeros tiempos islámicos ⁸ la poesía preislámica sufrió un proceso de despaganización a medida que se trasmitía oralmente, se encontrarán pocos datos que iluminen el culto pagano en ese corpus mientras leamos los textos literalmente como documentos históricos. Pero si sondeamos la estructura mítica subyacente siguiendo los métodos recientemente ideados por ciertos antropólogos ⁹, podrían encontrarse evidencias del culto a al-^cUzzā.

prostitución ritual. De los textos clásicos arriba citados se deduce que, alrededor del primer siglo d.C., esta práctica debe haber desaparecido en Siria, pero sobrevivido como una costumbre arcaica en Gades, pues los romanos la relacionan especialmente con la Bética. Además, en Gades, el canto y la danza deben haber evolucionado de costumbre religiosa, asociada al culto en el templo, a una forma puramente secular de entretenimiento, puesto que los autores clásicos se refieren a ellos como un espectáculo popular que se veía en las calles y tabernas de Roma. Finalmente, las referencias a la obscenidad de las canciones indican que en aquel tiempo deben haber sido cantadas en latín y no en semítico; de otra manera sería difícil explicar su popularidad en Roma. Es plausible pensar que esta poesía era un tipo de tradición erótica popular en latín, y que originalmente había sido fenicia y religiosa.

⁶ J. WELLHAUSEN, *Reste arabischen Heidentums*, Berlin, 1897, pp. 34-45, especialmente p. 44.

⁷ WILLIAM ROBERTSON SMITH, *The religion of the Semites; The fundamental institutions*, New York, 1972, pp. 338-340 [reimpr.].

⁸ Véase mi artículo "Oral composition in pre-Islamic poetry", *JAL*, 4 (1972), 1-53.

⁹ Especialmente por la escuela estructuralista de Claude Lévi-Strauss.

El poeta preislámico Imru' al-Qays (¿ca. 500 d.C.?), en el *nasīb* a su Mu'allaqa, después de enumerar diferentes damas con las que tuvo relaciones amorosas, describe una aventura con una mujer refiriéndose a ella como "un huevo del gineceo" (1.23)¹⁰, "un cuerpo claro, esbelto" (1.31), y usa para describirla muchas imágenes relacionadas con el agua, las plantas acuáticas y los animales herbívoros, asociados por los poetas árabes con el principio femenino del universo. Su cuello es como el del orix (1.34), su negro cabello atado sobre la cabeza "como el racimo de dátiles de la palmera" (1.35), y sus piernas como los tallos de las palmeras que se encorvan sobre el agua por el peso de sus frutos (1.37). En particular, "ella ilumina la oscuridad durante el crepúsculo, como si fuese la lámpara en la celda de un monje dedicado a la castidad" (1.40).

La expresión *tudī'cu z-zalāma bi-l-cišā'i* ("ella ilumina la oscuridad durante el crepúsculo") es una fórmula que se encuentra no sólo en la poesía de Imru' al-Qays, sino también en la de otros poetas donde puede aparecer independientemente de la imagen de la lámpara (así, aparece en la Mu'allaqa de Labīd (1.43) evocando un orix en vez de una mujer). Ahora bien, el único astro que resalta en el crepúsculo, además de la luna (que es masculina en árabe y por lo tanto no sería adecuada para nuestro contexto), es el planeta Venus (*zuhra*) que, como en la tradición semítica del norte y en la grecorromana, estaba asociado con la diosa del amor.

El origen del nombre de la diosa Inanna es un problema etimológico. Según una etimología sumeria popular Inanna significa (*n)in* ('señora') + *an* + *a* (*k*) ('de los cielos'). Según una etimología moderna, propuesta por Thorkild Jacobsen¹¹, el nombre proviene de las palabras (*n)in* ('señora') + *anna* ('del racimo de dátiles'). Esta derivación puede ser defendida basándose en que la literatura de la antigua Sumeria a menudo asociaba a Inanna con el racimo de dátiles. Además, en el Medio Oriente el dátil es un

¹⁰ Las referencias corresponden a la versión de Zawzanī según la reprodujo MARY CATHERINE BATESON, *Structural continuity in poetry: A linguistic study of five pre-Islamic odes*, The Hague, 1970, pp. 135-143.

¹¹ "Babylonia and Assyria: Religion", *Encyclopaedia Britannica*, t. 2, Chicago, 1972. Véase también S. N. KRAMER, "Inanna and Šulgi: A Sumerian fertility song", *Iraq*, 31 (1969), 18-23, especialmente pp. 21-29 s., donde la diosa es llamada "lady of the date cluster".—En una canción ritual sumeria puesta en labios de Inanna, también se hace la asociación con el dátil: "O lad, my young husband, whom I so love, / to whom I, Inanna, cleave / as the date to the date leaf [...], *Most ancient verse*, tr. Th. Jacobsen and J. A. Wilson, Chicago, 1963, p. 15. Sobre el nombre de la diosa, véase I. J. GELB, "The name of the goddess Innin", *JNES*, 19 (1960), 72-79; acerca de su culto véase H. WILHELM HAUSSIG, "Inanna", en *Wörterbuch der Mythologie*, Stuttgart, 1965, t. 1, pp. 81-89. Quiero agradecer a Anne D. Kilmer por su ayuda lingüística y bibliográfica en ciertos temas relacionados con los estudios sumerios y acadios.

fruto muy importante que puede ser fácilmente secado y almacenado. Es un alimento básico y, por lo tanto, otro símbolo de la fertilidad. En la *Mu'allaqa* de Imru' al-Qays, la amada 1) aparece en el crepúsculo, tiempo consagrado a al-'Uzzā como diosa del amor, 2) sus piernas son como palmeras y su cabello como racimos de dátiles, ambos consagrados a la diosa semítica del amor, y 3) en dos líneas consecutivas el poeta la describe como una perla *virgen* (1.32) y como una antílope que *ha parido* (1.33), de tal manera que la yuxtaposición de estas dos metáforas evoca la idea de la virgen-madre, otro atributo de Ishtar. La serie de imágenes, aparentemente caótica, usada para describir a la dama es, por lo tanto, totalmente congruente con una serie de ideas relacionadas con el culto a la diosa del amor entre los pueblos semíticos, y es difícil creer que el poeta no tuviera en mente un modelo mítico cuando componía su poema¹². Cuando se relaciona con la mitología del Medio Oriente, la poesía preislámica revela, a través de sus imágenes, vestigios delatores del culto de al-'Uzzā que escaparon a la censura de los primeros estudiosos islámicos que pusieron por escrito los poemas. Así como en el cristianismo el culto a Venus fue transformado en el culto mariano, la adoración de Ishtar en el Islam parece haber sido despaganizada y haber quedado reducida a un inocente conjunto de creencias populares, porque el cronista árabe Ibn al-Aṭīr (1160-1233) nos informa que en 1064, y de nuevo en 1204, se extendió por el Medio Oriente la superstición de que una gran señora de los Yinn (genios) llamada Umm 'Unqūd ('la madre del racimo de uvas' [¿o de dátiles?]) se lamentaba de la muerte de un querido hijo. Se creía que, a menos que se celebraran ritos públicos en su memoria, ella enviaría plagas indecibles sobre la región¹³.

¹² Por el contrario, un pasaje de la *Mu'allaqa* de Ṭarafa habla de una fiesta que tuvo en compañía de un grupo de jóvenes guerreros en la que se bebió toda la noche, y que duró hasta el amanecer. Describe sus caras como "blancas [= brillantes] como estrellas". Por lo tanto se puede establecer una serie de oposiciones binarias:

<i>Imru' al-Qays</i>		<i>Tarafa</i>
crepúsculo	←→	amanecer
mujer	←→	hombres
amor	←→	guerra
estr. vespertina	←→	estr. matutina
palma datilera	←→	vino
pena	←→	alegría
separación	←→	reunión

Esta serie tiene sentido sólo si tenemos en cuenta que, en la mitología semítica, Ishtar era tanto diosa del amor como de la guerra.

¹³ SMITH, *op. cit.*, p. 412. También Muḥammad ibn Ishāq an-Nadīm (siglo x) describe así los ritos paganos de los sabeos de Harran: "Tammūz (July). In the middle of the month is the Feast of al-Būqāt, that is of the weeping women. It is the Tā-ūz, a feast celebrated for the god Tā-ūz. The

En este relato encontramos una versión islamizada de la antigua leyenda de Ishtar y Dumuzi (= Astarté y Tamuz; Afrodita y Adonis).

Pero, aparte de las jarŷas andalusíes, hay pocos documentos en árabe medieval para probar la existencia de un género independiente de poesía popular amorosa femenina. Sin embargo, tal tradición debe haber existido, porque ha sobrevivido en forma de poemas formulísticos orales que todavía se cantan en todo el mundo árabe. Si se investiga lo más cerca posible de las playas españolas, notamos que existe en Argelia, particularmente en Tremecén y Argel, un tipo de poesía popular llamado *ħawfī* que consiste en poemas muy cortos, de dos a ocho versos, que cantan las niñas o muchachas mientras lavan o se divierten en las comidas campesinas. Las canciones, todas en árabe coloquial, son anónimas, aunque una curiosa leyenda de Tremecén atribuye la invención de este género a un misterioso personaje llamado Rūh al-Grīb ('el espíritu del extraño'). Se dice que este personaje habitaba en las alturas que dominan la barranca de Lourit. Un día, el sultán de Tremecén prohibió a sus súbditos que se acercaran a un estanque natural formado en la barranca por las catáratas de Mefrouch, porque sus mujeres querían bañarse allí. Rūh al-Grīb desobedeció al monarca y rehusó abandonar el refugio. Por orden del sultán se le apresó y se le cortaron los tendones de los talcnes. Luego dio rienda suelta a su dolor cantando el primer *ħawfī* (MARÇAIS, *op. cit.*, p. 209). Ninguno de los estudiosos que han reunido estos poemas es especialista en metodología literaria y, por lo tanto, no se ha notado que el carácter de los textos es asombrosamente formulístico (véase BENCHEIKH, art. cit.). Esto implica necesariamente una larga, quizá multiseccular tradición. Los poemas van invariablemente acompañados por la misma melodía basada en dos frases muy simples. En la edición Quatremère de la *Muqaddima* de Ibn Jaldūn se mencionan los *ħawfī*, aunque la edición Būlāq sustituye *ħawfī* por *qūmā*. Si la primera lectura es correcta (bien podría serlo, pues Ibn Jaldūn [1332-1382] vivió cerca de Tremecén y posiblemente conoció las tradiciones locales de primera mano, mientras que el *qūmā* es un género oriental de poesía popular que los editores

women weep for him because his master slew him by grinding his bones under a millstone and winnowing them in the wind. So the women eat nothing ground by a millstone, but rather moistened wheat, chick-peas (*ħimmas*), dates, raisins, and similar things" (*The Fihrist of al-Nadīm: A tenth century survey of Muslim culture*, ed. and tr. by Bayard Dodge, New York-London, 1970, t. 2, p. 758). Hay varias referencias al culto de Ishtar en el libro de al-Nadīm (*ibid.*, pp. 730, 755, 761, 763, 814) y entre los jefes sabeos nombra a un tal Qurrah ibn al-Ishtar (p. 769). Se trata de una extraordinaria supervivencia del paganismo en pleno Islam, ya bien entrado el décimo siglo cristiano.

egipcios pudieron haber sustituido fácilmente por una palabra desconocida para ellos), la historia del *ḥawfī* podría remontarse hasta el siglo xiv, lo que lo haría casi contemporáneo de las jarýas.

La métrica del género es silábica, no cuantitativa, y la extensión de los versos es a menudo ligeramente irregular. Los poemas se cantan y, por lo tanto, los domina el acento melódico. Esas canciones se encuentran por todo el Magreb, particularmente en las regiones marroquíes de Tánger, Rabat-Salé y Fez. El tema principal de la poesía *ḥawfī* es el amor, y la mujer lo canta para expresar sus alegrías y tristezas (también hay diálogos entre amantes y canciones de amor desde el punto de vista masculino). En estos poemas, la madre aparece constantemente y, como en las jarýas, recibe las confidencias de su hija. En las versiones recogidas en la región de Fez, donde el género es conocido como *aʿrūbi* (cf. árabe clásico *rubāʿī* ['cuarteta']), es costumbre añadir a las canciones el estribillo *nāna, nāna* (¿'madre, abuela, nana?')¹⁴, e introducir al menos una vez al principio la frase *yā umniʿwi-lālla* ('Oh abuela mía') o *yā umniʿwi-la-ḥbība* ('Oh madre adorada')¹⁵.

Cuando se compara la tradición *ḥawfī-aʿrūbi* con la de las jarýas, pueden hacerse algunas distinciones importantes acerca de la métrica, la formulística y la temática. Es verdad que la comparación de una poesía popular del siglo xx con otra del siglo xn puede no ser un enfoque enteramente válido, pero no hay otra alternativa dada la falta de documentación sobre este tipo de poesía folklórica en el medioevo árabe. Además, la naturaleza formulística de los *ḥawfī* nos da un cierto margen para asegurar que pertenecen a una tradición muy antigua que ha conservado muchos rasgos arcaicos.

Salvo ligeras irregularidades, el largo de los versos de los *ḥawfī* tiende a una cierta uniformidad, mientras que la tradición de las jarýas, como la de la poesía medieval en lengua hispánica, a menudo alterna versos largos y cortos cuya extensión es a veces muy desigual (pie quebrado). Los esquemas de la rima andalusí difieren también, en muchos casos, de los de África del Norte. Algunos

¹⁴ La palabra *nāna* debería compararse con esp. *nana* 'canción de cuna' pero que también significa 'mujer casada, madre, abuela, niñera'. El árabe *nanna* ('madre, abuela, niñera') aparece muy a menudo en las canciones de cuna en todo el norte de África: *nānni nānni ža-k en-nóm / omm-ak gāmra u bū-k nžōm* (Nānni nānni, te vino el sueño; / tu madre es una luna y tu padre; las estrellas; E. PANETTA, *op. cit.*, p. 95).—*Nenna nenna nenna ho / nenna nenna nam nenna* (Nenna, nenna, nenna oh, / nenna, nenna, duerme, nenna; B. S. RASHEED, pp. 76 s.).—Ai parecer, hay en la tradición popular árabe un cruce entre la canción de cuna y la canción erótica con ecos que se remontan a la tradición sumeria en la que Inanna era tanto la amada como la madre de Dumuzi.

¹⁵ JOUIN, art. cit., p. 363. Aquí y en lo sucesivo reproduzco (con algunas simplificaciones) la transcripción fonética que hace la autora del dialecto de Fez.

de los poemas de Tremecén son totalmente monorrimos como es usual en la *qaṣīda* clásica, mientras que otros tienen un tipo de rima en la primera parte del poema y otro en el resto (por ejemplo *aabb*, *aaabbb*, etc.). En el último caso, sin embargo, los poemas son siempre isosilábicos, a diferencia de las jarñas en las que se encuentra frecuentemente el anisosilabismo. En Fez, el *arūbi* tiene frecuentemente de cuatro a seis versos, con un marcado predominio de la estrofa de cinco versos, a pesar de la etimología del nombre del género. En esos casos la rima más frecuente es *ababb*; ésta predomina de tal manera que hasta llega a constituir una exigencia del género. Por el contrario, los esquemas de la rima en las jarñas andalusíes son mucho menos uniformes y a menudo muestran los patrones (más variados y complejos) de la versificación española, aunque parece que predomina la cuarteta. Además, los versos de los poemas *ḥawfi* están divididos en hemistiquios, el primero de los cuales no tiene rima, excepto en el primer verso, en el que el hemistiquio *A* puede rimar con el hemistiquio *B* como ocurre en la *qaṣīda* clásica. En cambio, los versos de las jarñas generalmente no son divisibles en hemistiquios.

En cuanto a las fórmulas, parecería natural esperar que las jarñas árabes¹⁶ compartieran expresiones verbales con poemas similares en los dialectos norafricanos, pero en realidad sucede lo contrario. La dicción formulística de esas jarñas parece haber evolucionado independientemente de la tradición magrebina por una parte y, por otra, parece relacionarse estrechamente con la de la tradición romance¹⁷. Véanse estos ejemplos:

JARÑAS ÁRABES:	samārak	ḥulū	(10)
	usaymir	ḥulū	(11)
JARÑAS ROMANCES:	bokella	ḥulū	(IX)
	bokella l-iqd	dolýe	(XLIII)
	uemne	dolýe	(XI)
	bokella	jamrā	(XII)
	bokella	jamrella	(LI)
	bokella	de ḥabb al-mulūk	(L)

¹⁶ Acerca de la naturaleza formulística de las jarñas románicas véase mi artículo de *HR*, cit. *supra*, nota 4.

¹⁷ Acerca de la afinidad métrica entre la jarña románica y la árabe, véase mi artículo, "Studies on the ḥarǧas: The Arabic and the Romance ḥarǧas", *Viator: Medieval and Renaissance studies*, Berkeley-Los Angeles (en prensa), donde se editan y estudian 44 jarñas árabes. Las referencias a textos romances citados abajo (números romanos) siguen el sistema de numeración empleado por J. M. SOLÁ-SOLÉ, *Corpus de poesia mozárabe: las ḥarǧas andalusíes*, Barcelona, 1973. Las referencias a jarñas árabes (números arábigos) siguen mi art. de *Viator*.

Aquí, la palabra *ḥulū* ('dulce, bueno') aparece tanto en los sistemas formulísticos árabes como en los bilingües y puede incluso ser reemplazada en romance por su equivalente métrico *dolýe*. Igualmente, la fórmula *wa-ʿaynayk saḥḥāra* ('tus ojos son hechiceros' [14]) se repite en *ben yā saḥḥāra* ('ven, oh hechicera' [II]). La fórmula *ʕke fareyoʔ*, que es típica de toda la tradición romance, no se encuentra en el corpus norafricano, mientras que una perfecta traducción al hispano-árabe coloquial aparece en 40: *wa-āš naʿmalú* ('¿qué haré?')¹⁸.

Muchos paralelos temáticos pueden establecerse entre la poesía *ḥawfī* y las jarýas, tales como el medio generalmente urbano que reflejan¹⁹, la presencia de la madre-confidente y del amante-hijo, la expresión amorosa desde el punto de vista femenino²⁰. El tema de la joven que espera a la puerta de su casa aparece en las jarýas: "ke faré mamma mio al-ḥabīb ešt ad yana" (xxxix). Lo mismo ocurre en el corpus de Tremecén:

yā nābeṭa feššhān yā šejrēt edderdār
wö-rôqeha skenjebir wourâqeha zenjār
yemma nehâṭni ʿālā ūqôfe bâb eddār
wunḥebberek yâimma ki ikûne ʿöšq ôljâr
yemâderu bel ʿöyû wulqólbe fih ânâr²¹.

¹⁸ Otros ejemplos en S. M. STERN, "The old Andalusian muwashshah", en *Hispano-Arabic strophic poetry: Studies by Samuel Miklos Stern*, Oxford, 1974, p. 60.

¹⁹ Estudio la importancia del medio urbano en mi art. de *Viator*.

²⁰ Tratado en mi art. de *HR*. También pueden hacerse conexiones entre la tradición norafricana y los ritos que llevan a cabo las mujeres en las azoteas en honor de la diosa del amor como estrella vespertina, si consideramos un tipo de poesía adivinatoria cantada por mujeres en Argelia (*buqāla*). Las muchachas se reúnen en las azoteas al anochecer para cantar canciones sobre amantes ausentes. Un ejemplo, publicado sólo en traducción francesa dice: "Petite étoile du soir / solitaire et nostalgique, / rappelle-moi à mon ami, / s'il m'a oublié. / Je ne pourrai ni me coucher / ni m'endormir, / avant que ma tête avec la sienne, / ne reposent sur un même oreiller" (Y. OULID-AÏSSA, *op. cit.*, p. 338).—Una canción popular egipcia parecida dice: "O water wheel of love, for your driver I am sick, / ask the morning star and the Pleiads, / my sad plight they will recount, / upon the roof I went to look for my pigeons, / alas they had flown to other fresh pools" (B. S. RASHEED, pp. 68 s.). Es necesario advertir que en la antigüedad se consagraban las palomas a Astarté: cf. la jarýa adivinatoria: "gar šaweš debina e debinaš bi-al-ḥaqq / gar-me kuand me bernad mio ḥabībī ishāq" (xxxix).

²¹ Oh tú que creces en el patio, oh fresno / con raíces de jengibre y hojas verdes, relucientes, / mi madre me ha prohibido ponerme a la puerta de la casa. / Te informaré oh madre, de cómo es el amor entre vecinos: / nos miramos en los ojos, mientras arde el corazón (MARÇAIS, núm. XII, pp. 225 s.). Reproduzco, apenas simplificada, la transcripción fonética del dialecto de Tremecén que da el autor.

El tema anterior debe relacionarse con numerosos ejemplos antiguos encontrados en la *Antología griega*. El motivo del amor entre vecinos es muy común en los *aʿrūbi* marroquíes²², como lo es en las jarýas:

ḥabībī anta ʿyari
dārak bi-ʿyanbi dārī
wa-tahýur-nī (17)²³.

El motivo del amante demasiado audaz que muerde el pecho o los labios de su amada aparece en las jarýas:

non me tankeš (mordeš) yā ḥabībī fa-encara daniošo
al-ḡilala rajša basta a ʿtošo me refiušo.

(xxix, cf. l.iv)

ḡubtu wa-l-lāh asan naṭluqu šiyāḥ
qad kassara nahdī
wa-ʿamal ī ī šufayfātī ʿyirāḥ
wa-nattara ʿiqdī (41)²⁴.

También es común en el *ḥawfi* de Tremecén: “wunbūse ḥédd elīmīn wunʿátte sefféṭha”²⁵.

El tema de la mujer casada que se enamora de un joven, aparece como sigue en las jarýas:

ḥubayyibī aʿzim
wa-qum ya-hýum
wa-qabbil fam
wa-ʿyi wa-ndam
ilā šadrī
wa-qum bi-jaljālī
ilā aqrāṭī
qad ištaḡal zawýī (44)²⁶.

En Tremecén se expresa de una forma más narrativa:

āna jālesa ferriyāt bellúze nedderröq
ūfāt ʿaliya šebáb fýéddu lqetéb lézröq
šašiiṭu mʿāngera ṭahfifeṭu ṭébröq
waʿlihe nérmi lulād waʿlihe neṭöllöq
waʿlihe néhli lbelād wunróddeha féndöq²⁷.

²² Véase JOUIN, núms. XXI, XXVn, XXVIII.

²³ Amigo, son vecinas / tu casa con mi casa / ¿y evítasme?

²⁴ ¡Penas me disuelven; lanzo gritos yo! / ¡El pecho me estrecha! / En mis blandos labios, llaga me dejó! / ¡Me esparce el collar!

²⁵ Besaría su mejilla derecha y le mordería los labios (MARÇAIS, núm. XXUI, pp. 237 ss.).

²⁶ ¡Amiguito, vale, / estréchame, / dame un beso, / ven, abraza / ya mi pecho, / mis ajorcas junta / con mis pendientes: fuese mi marido!

²⁷ Estaba sentada en el jardín, escondida tras un almendro, / cuando

Aparece en las jar̄yas el t3pico de la joven que pide al amante que duerma sobre su pecho, o que le ofrece el pecho como si 3l fuera un ni1o, donde puede percibirse una curiosa mezcla de amor maternal y er3tico²⁸, de canci3n de cuna y de canci3n de amor:

komo ři filiolo alieno non maiř adormeř en mio řeno.
(xxxviii)

a-mā taři yā řabiyyu 3indī
dā l-yawma tařtar
nūfik řamālī wa-nahdīk nahdī
wa-lā nařsur (35)²⁹.

Tambi3n se encuentra en el corpus de Fez:

ħmed ħamdān yā 3ūd er-rēħān
yā qīřb el-ħīzrān yā dēi fnūni
netmennā lak ħaeęe men dehbān
frāřāt men le-ħrīr u-tbāt f-řūni³⁰.

Aunque la jar̄ya y el *ħawfi* comparten numerosos t3picos, su tratamiento literario es diferente en las dos tradiciones. En la poesía *ħawfi* la atm3sfera es exuberante, con color oriental, y la riqueza de im3genes refleja el gusto de la poesía 3rabe cl3sica. Bajo cualquier norma es m3s voluptuosa que la de las jar̄yas. En un poema de Tremec3n, canta una joven a su amante:

pas3 junto a mί un muchacho, con una verde vara en la mano, / sus tocas echadas hacia atr3s, de manera que relucía su frente rasurada. / Por el abandono a mis hijos; por 3l me divorciaría; / por 3l dejaría yermo el poblado, del cual haría una alh3ndiga (MARÇAIS, núm. xxu, pp. 236 s.).

²⁸ En la tradici3n sumeria, Innana es madre, hermana y amada de Dumuzi. Lo llama 'hijo', 'hermano' o 'amante'. Por lo tanto, el tema de la jar̄ya tiene antecedentes antiguos. Se encontrar3n ejemplos sumerios en T. JACOBSEN, "Toward the image of Tammuz", *History of religions*, t. 1, 1962, pp. 189-213; S. N. KRAMER, *The sacred marriage rite*, Bloomington and London, 1969. En las elegías griegas arcaicas sobre la muerte de Adonis, tambi3n se llama "hijo" a este dios (cf. E. GANGUTIA, art. cit.). El tema del amante-hijo recostado en el pecho de la dama se remonta a la antigua tradici3n de los reyes alimentados por diosas. Los faraones eran representados como el joven Horus mandando de los pechos de Isis; una placa de marfil del lecho real encontrado en Ugarit muestra a dos j3venes príncipes mamando de los pechos de una diosa. Hay paralelos de esta doctrina en Mesopotamia y en el Antiguo Testamento. Véase GYRUS H. GORDON, *The common background of Greek and Hebrew civilizations*, New York, 1965, pp. 144-146, 198.

²⁹ ¿No vienes pronto, ni1ito mío? / Tu ayuno rompe. / Mis senos m3s mi belleza doyte, / sin faltarte.

³⁰ Ĥmad Ĥamdān, ĵoh rama de array3n, / oh vara de bambú, oh luz de mi imaginaci3n, / deseo para tı paredes de oro / y un lecho de seda para

ya mēḡdera mēḡdera mēn bâte kif ʿšbah
 'ḡḡili meʿâ l-yāṣemin wul wórde lina fṡāḡ
 ānâ u wúld el-ʿómúm letṡéjn ʿāla máṡrah³¹.

Aquí se introduce la imagen de las flores, y la relación entre los amantes se aclara. Además, la escena está vista narrativamente. En cambio, las jar̄yas son mucho más crípticas:

jalli siwārī wa-juḡ himyānī
 ḡabībī aḡmad
 wa-ṡluʿ maʿī li-s-sarīr ḡayyūnī
 tarqud muṡarrad (36)³².

Así, mientras la poesía lírica norafricana tiende a usar más imágenes, a proporcionar un trasfondo, a ser narrativa y descriptiva, las jar̄yas son mucho más líricas y hasta dramáticas, expresan el sentimiento en la misma forma directa y sin adornos que caracteriza a la lírica de tipo popular en lengua romance.

De lo anterior podríamos concluir, aunque fuera provisionalmente, que mientras hay muchos temas comunes a las jar̄yas y a la poesía amorosa popular norafricana —temas que bien podrían representar una supervivencia de antiguas canciones mediterráneas rituales que constituyen un sustrato común a toda el área—, tanto la forma literaria y lingüística con que son expresados en las jar̄yas, como la estructura métrica de éstas últimas, tiende a conectarlas con la poesía hispánica del mismo tipo, más que con géneros correspondientes en el Magreb. Si es así, lo que evidentemente tenemos en las jar̄yas es un asombroso caso de influencia románica en la poesía árabe popular hispánica y no lo contrario.

Algunos estudiosos occidentales han sugerido que la expresión franca, e incluso obscena, del amor que aparece en las jar̄yas cuando se la compara con la más casta tradición castellana y gallega de las cantigas y los villancicos, refleja una influencia y una sensibilidad árabes, y a menudo se evocan imágenes del harén musulmán para justificar tal sugerencia. Sin embargo, las canciones femeninas norafricanas que se han publicado nunca son tan obscenas como algunas jar̄yas (algo diferente se dice acerca de algunas que no se han publicado), y en ellas pueden sentirse los efectos de un pro-

que pases las noches sobre mi seno! (JOUIN, núm. VIII, p. 353). En este ejemplo, es de notar que la palabra *šūnī* ('mi seno') es un hispanismo documentado en árabe granadino y que ha perdurado en el dialecto de Fez.

³¹ ¡Quién supiera, quién supiera, al acostarse, cómo es el alba! / El alhelí está junto al jazmín, y la rosa se ha abierto para nosotros. / Yo y mi primo paterno estamos ambos sobre un mismo colchón (MARÇAIS, núm. XI, pp. 224 ss.).

³² ¡Deja mi ajorca, mi faja coge, / mi amigo Ahmad! / ¡Monta. Hayyūnī, conmigo al lecho, / duerme desnudo!

longado proceso de islamización. Hay *hawfi* incluso místicos y religiosos que tratan del amor a Dios y al Profeta. Además, muchos de los estudiosos árabes que han publicado recopilaciones de *hawfi* han expresado su admiración por la extrema modestia con la que la mujer musulmana evoca en ellas su amor. Aunque ellos pueden, hasta cierto punto, exagerar, es justo admitir que tenemos dos tradiciones "castas"; una hacia el norte y otra hacia el sur de al-Andalus, ambas posteriores a la tradición "obscena" de las jarñas. Cabría entonces sospechar que las jarñas representan la supervivencia de una rama más arcaica del género, que está quizá más cerca de la tradición pagana, la cual alguna vez fue común a todo el occidente mediterráneo, pero que fue modificada bajo la influencia de la cristiandad y del islam. Tal tradición pudo haber sobrevivido en una forma más arcaica en al-Andalus porque la iglesia no ejercía allí su dominio. Al mismo tiempo, desde el siglo IX hasta el XI, la indiferencia religiosa de los gobernantes musulmanes en al-Andalus habría permitido la supervivencia de esa poesía, especialmente en los círculos cortesanos hipercultos donde era apreciada. No fue sino hasta el gobierno de los almohades cuando la jarña de tipo antiguo empezó a desaparecer (o dejó de documentarse) a causa de la intolerancia religiosa. Esta tradición arcaica debe haber sido más afín a sus antecedentes romanos y visigodos (*puellae Gaditanae*, canciones de amor condenadas por San Valerio³³) que a sus descendientes cristianos dentro de la tradición hispánica. Esta forma de ver las jarñas proporcionaría evidencias literarias de una larga e ininterrumpida tradición que viene desde la más remota antigüedad, pero que también era lo suficientemente flexible como para adaptarse a nuevas circunstancias y a los cambios culturales.

Después de lo dicho también es posible aislar, dentro del género universal de las canciones femeninas estudiadas por Theodor Frings³⁴, una modalidad peculiarmente mediterránea de la que participan la poesía hispánica en lengua romance, la jarña árabe y las canciones femeninas norafricanas. Esta poesía se caracteriza por la presencia de la madre-confidente y del amante-hijo y refleja también un medio generalmente urbano (amor entre vecinos, la joven a la puerta); estos temas no son típicos ni de los *refrains*³⁵

³³ Véase G. E. VON GRUNEBaum, "«Lírica románica» before the Arab conquest", *ALAn*, 21 (1956), 403-405.

³⁴ *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949; "Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling", *BGDS*, 73 (1951), 176-196; "Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert", *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1960, mím. 2.

³⁵ Véase MARGIT FRENK ALATTORRE, "Jarñas mozárabes y estribillos franceses", *NRFH*, 6 (1952), 281-284.

en francés antiguo, ni de las canciones femeninas europeas al norte de la Península ibérica. Por el contrario, sí aparecen en las literaturas sumeria, griega, hebrea, árabe e hispánica.

Finalmente, estos descubrimientos son pertinentes para la teoría de las influencias árabes en la poesía románica medieval, particularmente en la de España y Provenza. Para esta teoría siempre ha habido más entusiasmo por parte de los teóricos³⁶ que documentos. En vez de atribuir los parecidos métricos y temáticos que hay en la poesía provenzal, española e hispanoárabe a la presión de la arábica, ¿no podríamos explicarlos más satisfactoriamente como producto de un sustrato común de poesía popular en lengua romance, de la cual tomaron su inspiración todas las culturas locales mediterráneas, tanto las románicas como las semíticas? Tal hipótesis tiene a su favor el hecho de que es compatible con la existencia de diferencias igualmente importantes entre las tradiciones cultas de las poesías románica y árabe.

JAMES T. MONROE

University of California, Berkeley.

³⁶ Véase la lúcida exposición de la tesis árabe por T. J. GORTON, "Arabic influence on the troubadours: Documents and directions", *JAL*, 5 (1974), 11-16