

SALMÀ, EL TORO ABIGARRADO,
LA DONCELLÀ MEDROSA, KA' B AL-AḤBĀR
Y EL CONOCIMIENTO DEL ÁRABE
DE DON JUAN MANUEL: PROLEGÓMENOS
AL ZÉJEL NÚM. 148 DE IBN QUZMĀN

A pesar de la atención editorial que se ha dado al zéjel núm. 148 de Ibn Quzmān¹, varios puntos que contienen alusiones oscuras no han sido realmente aclarados y tampoco se ha advertido cabalmente su importancia. Esta situación, no hace falta decirlo, ha hecho imposible un análisis literario del poema.

De acuerdo con mi proyecto (de elaboración lenta pero constante) de hacer un estudio literario crítico de la obra de Ibn Quzmān, poema por poema, a fin de poder examinar su genio poético en términos más generales², dedico el presente artículo al estudio del zéjel núm. 148, sobre el que hago varias propuestas que, según creo, nos permitirán comprender mejor tanto el poema como el proyecto poético en general del autor. Al igual que en otras ocasiones, me veo en la necesidad de proporcionar mi propia edición y traducción al inglés del texto en árabe antes de pasar a su análisis.

EDICIÓN

Existen dos recensiones medievales de este zéjel: una contenida

¹ En particular E. GARCÍA GÓMEZ en *Todo Ben Quzmān*, Gredos, Madrid, 1972, t. 2, pp. 730-733; y F. CORRIENTE CÓRDOBA, *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmān*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1980, pp. 920-923; *Ibn Quzmān: el cancionero hispanoárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 301-303 y 363.

² En cuanto a mis estudios anteriores, véanse "Prolegomena to the study of Ibn Quzmān: the poet as jongleur", en SAMUEL G. ARMISTEAD, DIEGO CATALÁN y ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO (eds.), *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Gredos-CSMP, Madrid, 1979, t. 4, pp. 77-129; "Prolegómenos al estudio de Ibn Quzmān: el poeta como bufón", *NRFH*, 34 (1985-1986), 769-799; "Wanton poets and would-be paleographers (Prolegomena to Ibn Quzmān's *Zajal No. 10*)", *LCo*, 16 (1987), 1-42.

en el *Diwān* del poeta, del que sobrevive un solo manuscrito³, y otra comprendida en la compilación de Ibn Sa'īd al-Magribī llamada *Al-Mugrib fī Ḥulā l-Magrib*⁴. A pesar de que la recensión contenida en el *Diwān* es muy superior en varios aspectos a la que aparece en la *Al-Mugrib*⁵, esta última nos proporciona varias palabras-rima que fueron mutiladas con la encuadernación del *Diwān*, además de que contiene una estrofa que no aparece en el otro manuscrito. García Gómez utilizó ambas recensiones para su edición del zéjel, mientras que Corriente parece haber empleado solamente la versión del *Diwān*⁶. A continuación presento mi edición, basada en ambas recensiones:

0. asma' aš qal-li l-faqī tūb / inna dā fuḍūli aḥmaq
kaf natūb wa-r-rawḍa ḍaḥka / wa-n-nasīm ka-l-miski ya'baq
1. ar-rabī' nasar 'alāmu / mitli sulṭānan mu'ayyad
wa-t-tamar kusat ḥulī-hā / wa-t-tuyūr min fawq tagarrad
wa-r-riyaḍ ulbis gilāla / min tiyāb lawn [az-zabargad]
wa-l-bahār ma' al-banafsag' / ay gamāl abyad wa-azraq
2. an-nadā wa-l-jayri wa-l-ās / wa-r-rawāḥ wa-z-zalli wa-l-mā
wa-l-maliḥ rasīq muḥāwid / wa-r-raqīb ašammi a'mā
wa-zamīr min šan'a zāmir / wa-ginā min šawti s[almā]
wa-s-samā šāḥi muzagḡag' / wa-šarāb ašfar murawwaq
3. wa-nujūm as-sa'di taṭlu' / wa-nawār al-jayri yalkaḥ
wa-ginā wa-danna dan dan / wa-la'ib wa-qahḥa qaḥ qaḥ
ṭumma zul 'an-nī yā qārim / angaraḥ 'ukkānī aḥ aḥ
al-qaṭī' fazza'ni yāmmah / tadrī aš 'amal-li baqbaq
- [4. da t-tarīq ya'gab-nī yā qawm / mā amlaḥ wa-mā agallu
in yaqūl aḥad li jallī-h / fa-sma' mimmā naqul-lu
yā šadiqī las nurā' u / ya šadiqī las namallu
qul li kaf natruk dā l-asyā / qiššatan ḥaqīqa bal-ḥaq]

³ En facsímil fotográfico publicado por David de Gunzburg, *Le Divan d'Ibn Guzman*, S. Calvary, Berlin, 1896, fascículo 1 (no aparecieron más fascículos).

⁴ Šawqī Dayf, (ed.), *Daḡā 'ir al-'Arab*, 10, 2ª ed. revisada, Dār al-Ma'ārif, El Cairo, 1964, t. 1, pp. 174-175.

⁵ Registra, por ejemplo, la palabra indudablemente romance *vino*, una *lectio difficilior* que no fue comprendida por los compiladores orientales, que la arabizaron. Según mostraremos, también nos da un orden más satisfactorio de estrofas.

⁶ Véase la nota 1 *supra*.

5. aš taqul fi surbi kās-ak / wa-taqabbal fummi junnār
 wa-maliḥ ḡālis bi-ḡanb-ak / wa-ḡinā wa-naqri awtār
 wa-qudayran burmi yuṭbaj / wa-sawī saffūd ‘alā n-nār
 aš taqul fi-mā naqul-lak / las anā rašīd muwaffaq
6. yā šarāb yā bīno mā ḥlāk / wa-llāh innak ḥulū sukkar
 ba-lladī razaq-ni ḥubb-ak / man naṭar ‘alay-k [bi]-ḡawhar
 yā tarā las tastakī bās / laš narā-k [ruḡayyaq ašfar]
 mā aẓunn illā alam bīk / aw maliḥ lā sakka ta‘saq
7. bi-aban quzmān nusammā / fa-ḥaqīq an na‘mal aš[ā]r
 wa-idā su‘id al-insān / bi-ṭ-ṭaba‘ taḡī-h al-ajbār
 wa-yuṣayyar ismu nāfi‘ / kaḏā ḡā ‘an ka‘b al-a[ḥbār]
 al-maṭal qadīm hu f-an-nās / ṭamma illā ṭ-tawr al-ablaq

La organización de las estrofas que propongo es la que me parece mejor por razones que serán obvias en el análisis. El *Dīwān* presenta el mismo orden, con la diferencia de que tiene sólo 6 estrofas. Mi estrofa [4], por lo tanto, es una interpolación de la *Al-Muḡrib*, que García Gómez coloca como estrofa [6], aunque sigue el mismo orden en las demás (1,2,3,5,6,[4],7 de acuerdo con mi numeración). El orden en la *Al-Muḡrib* es 1,2,6,4,3. Corriente, por su parte, sigue fielmente el orden del *Dīwān* (1, 2,3,5,6,7). Al igual que muchos otros poemas estróficos andaluces, este poema constituye un caso extremo de lo que Paul Zumthor llama *mouvance*⁷; una parte importante de mi esfuerzo tiene como objeto justificar lo que considero ser la mejor “restauración” del orden original.

TRADUCCIÓN

0. Escucha lo que me dijo el jurista: “¡Arrepíentete!” / ¡En verdad es un tonto entrometido!
 ¿Cómo voy a arrepentirme, cuando sonrío el jardín / y la brisa es tan fragante como el almizcle?
1. La primavera ondea su estandarte / al igual que un monarca apoyado [por Dios],
 y los frutales están adornados con sus joyas / mientras que los pájaros gorjean,

⁷ *Essai de poésie médiévale*, Éds. du Seuil, Paris, 1972, pp. 65-74.

- y los macizos de flores se visten con un manto / de ropajes del color del crisólito,
y el narciso se une a la violeta / —¡Cuánta belleza: blanco y azul!
2. ¡El rocío de la mañana, el alhelí y el mirto, / el aire, la sombra y el agua!
La belleza es delicada y complaciente, / mientras que el espía es sordo y ciego,
tocando una caña con la tonada del carrizo, / cantando una canción de Salmá.
El cielo es puro y vidrioso, / y el vino es dorado y espumoso.
3. Las estrellas de la fortuna están en ascendente, / y florece el alhelí.
¡Hay cantos y *tra-la-la*, / hay juegos y *ja-ja-ja*!
Y, “¡Déjame en paz, libertino! / ¡Que lastimas mis pechos! ¡Ay, ay!”
(*La botella me asusta, madre, / ¿sabes lo que me hizo? ¡Hizo glu-glu!*).
- [4. ¡Me gusta este estilo de vida, señores; / qué agradable y qué espléndido es!
Si alguien me dijera: “¡Déjalo!” / escuchad lo que le replicaría:
“No, mi amigo, no me asusta, / no, mi amigo, tampoco me aburre.
Dime, ¿cómo habría de dejar esto? / Dime, ¿me lo pides en serio?”]
5. ¿Qué te parecería beber de tu propia copa, / besar los labios de tu amada,
sentado junto a una joven bella, / o cantar y tañer las cuerdas [del laúd],
cerca de una olla que se cuece, / y de la carne que se asa en pinchos sobre el fuego?
¿Qué te parecen mis consejos? / ¿No sigo una guía certera y favorecida por Dios?
6. ¡Oh vino, oh vino, qué dulce eres! / ¡Ciertamente eres dulce como el azúcar!
Por Aquel que me dio tu amor, / ¿quién esparció aljófár sobre ti?
¿Por qué no te quejas de enfermedad? / ¿No te veo delgado y demacrado?
Sospecho que tienes algún dolor, / ¡o bien estás enamorado de alguna belleza!
7. Me llamo Ibn Quzmān, / de ahí que se espera que produzca magia, y cuando un hombre es afortunado, / se le atribuyen naturalmente tradiciones.
Hasta su nombre [le] es útil, / así le sucedió a Ka‘b al-Aḥbār. Es antiguo entre los hombres el proverbio: / *¿Hay ahí algún otro toro además del abigarrado?*

COMENTARIO

A pesar de su simplicidad aparente, el zéjel 148 es una pieza compleja. A primera vista parecería ser lo que García Gómez llama un “zéjel anacreóntico” bastante convencional; sin embargo, en un nivel más profundo, utiliza el tema del vino como punto de partida para explorar otros temas. Desde la *matla'* o estribillo inicial (0) se establece un choque ideológico entre dos mundos: el del poeta bebedor (= la taberna), y el del *faqīh* moralizante (el jurista = la mezquita). El *faqīh* representa la voz de la moralidad religiosa convencional: exhorta al poeta a que se arrepienta y deje su vida de pecado. Por el contrario, el poeta declara que no es capaz de arrepentirse mientras el jardín sonría y la brisa huele a almizcle.

En esta estrofa se discute un problema teológico fundamental de la condición humana: la ley de Dios ordena que el hombre sea virtuoso, al tiempo que los placeres sensuales que encuentra el hombre en el mundo creado por Dios lo tientan *más allá de su capacidad* de cumplir con esa ley (cuando menos eso argumenta el poeta). ¿Cómo puede arrepentirse? Y, si no puede arrepentirse, ¿adónde está la justicia divina si se le castiga por pecados que Él le ha obligado a cometer? Es más, el poeta califica al *faqīh* de “tonto entrometido”. Puede entenderse que esta idea implica que desde el punto de vista del poeta, el saber convencional y la piedad representados por el *faqīh* son insuficientes, y que es el poeta mismo el depositario de la verdadera sabiduría y de una moral superior. Puesto que estas dos ideas están contenidas en el estribillo, van a reaparecer al final de cada estrofa, proporcionando la tensión central que subyace en todo el poema.

Al igual que la mayoría de los zéjeles de Ibn Quzmān, éste tiene una composición circular. El orden de las estrofas que presenta el *Diwān*, tal y como lo compruebo en mi análisis, es superior al de la recensión de la *Mugrib*. De resultas, mi análisis, que se propone principalmente elucidar el poema mismo, tendrá el resultado adicional de justificar el orden de las estrofas propuesto, sin negar, por supuesto, que otros órdenes, propuestos por editores medievales, puedan ser igualmente válidos; sencillamente no son tan satisfactorios como el que se sigue en este trabajo⁸. Además,

⁸ En una crítica reciente, un paleógrafo árabe objetó mi análisis de la poesía estrófica hispano-árabe sobre la base de una composición circular, alegando que en muchos casos las diferentes recensiones de un poema presentan un orden diferente de estrofas. El paleógrafo estaba haciendo lo que él llamaba

puesto que el poema se basa en el principio de composición circular, y también puesto que al ser un poema lírico no hay una línea narrativa que se rompa si se lee en forma circular y no lineal, procederé a hacer un análisis circular, pasando de la primera a la última estrofa, de la segunda a la penúltima, etc., hasta llegar a la estrofa central.

En la estrofa 1, el poeta declara que la primavera personificada ondea su estandarte como un monarca “apoyado [por Dios]” (*mu'ayyad*), es decir, un monarca que habiendo vencido con la ayuda de Dios, regresa en desfile triunfal. Para esa ocasión, los pobladores de la ciudad que lo ovaciona (= los “árboles frutales”) están adornados con sus mejores joyas (= “flores”). En lo alto se escucha el trinar de los pájaros y abajo, los macizos de flores, también personificados, se visten con un brillante manto verde de crisólito⁹. Sobre este lecho verde, el narciso y la violeta sobresalen en un estudio de contrastes: difieren entre sí, uno blanco y otro azul, y ambos se oponen al verde del campo. La imagen es de objetos no animados y abstracciones (primavera = rey, árboles frutales, macizos de flores, flores = súbditos) que se animizan, a la vez que los elementos del mundo vegetal (flores = joyas, hojas = crisólito) aparecen mineralizados. Lo que tenemos, en suma, es un estudio de la maravilla de la metáfora. El poeta, a través de la magia de la palabra, puede transformar la escoria en oro, es un alquimista que posee poderes que no tienen todos los hombres.

En otro nivel, el cuadro que se pinta sólo atrae a los sentidos (árboles frutales = sabor, pájaros = oído, macizos de flores = vista, narcisos y violetas = olor, manto y ropajes = tacto), puesto que ni una sola palabra en toda la estrofa apela a la razón y todas conspiran para establecer asociaciones que la razón rechazaría.

una edición “crítica” del corpus andaluz de *muwaššaha*, pero fue desilusionante, aunque no sorprendente, notar que no advirtió lo útil que hubiera sido para él tomar en cuenta la composición circular para determinar el orden de las estrofas de los poemas que estaba editando. Para sus observaciones y mi respuesta a ellas, véase ALAN JONES, “Sunbeams from cucumbers? An Arabist’s assesment of the state of *Kjarja* studies”, *LCo*, 10 (1982), 38-53, en esp. p. 41; JAMES T. MONROE, “¿Pedir peras al olmo? On medieval Arabs and modern arabists”, *ibid.*, p. 130.

⁹ Si leemos *zabargad* con el *Mugrib*. También podemos leer *zamurrad* (“esmeralda”), lo que es una restauración de la laguna del ms. del *Diwān* sugerida por García Gómez y adoptada por Corriente. En ambos casos, se trata del color verde.

El mundo sensorial del poeta y el mundo racional del *faqīh* son, por lo tanto, irreconciliables. Así la estrofa inicial desarrolla el tema de las objeciones al mandato del *faqīh*, en el estribillo, y al mismo tiempo dibuja, en términos muy atractivos, un mundo sensorial que contrasta con el mundo abstracto del *faqīh*. La manera en que esta estrofa se relaciona con el estribillo, junto con las pruebas del manuscrito, sugiere muy claramente que Ibn Quzmān la concibió como estrofa número 1.

Si pasamos a la estrofa 7, que es la última del *Dīwān*, a pesar de no aparecer en la recensión del *Mugrib*, es bastante seguro que sería la última estrofa del poema. A primera vista, se puede deducir por el hecho de que Ibn Quzmān incluye su nombre, a modo de firma, además de que hace una declaración sobre su propio arte poético. En la poesía de Ibn Quzmān, estas declaraciones y firmas aparecen a menudo al final del poema, de manera que no se viola ninguna norma al colocar esta estrofa al final; por el contrario, el poema se vuelve más regular.

El contenido de la estrofa es sumamente curioso: el poeta declara que puesto que su nombre es Ibn Quzmān, es natural que produzca magia (verbal). Se trata de un juego de palabras entre *quzmān* y *qusmān*, siendo la primera su nombre y la segunda el plural de *qasam* "juramento". (Otras palabras emparentadas de la misma raíz significan "compartir", "suerte", "fortuna".) La razón de esto parece sencilla: cuando un hombre tiene buena fortuna (*su'id*), la información le llega de forma natural, sin que tenga que hacer ningún esfuerzo para obtenerla. Como resultado, hasta su nombre le es útil, como le sucedió a Ka'b al-Aḥbār. Este último era un judío converso yemenita que vivió durante los califatos de Abu Bakr (632-634) y de 'Umar (634-644), de quien se decía que

aunque no se pueda discernir claramente su verdadera personalidad, ya que su figura está envuelta en leyendas, se cree que Ka'b poseía un conocimiento muy profundo de la Biblia y de la tradición árabe del sur, al igual que una sabiduría personal comprobada por sus numerosas declaraciones, cuya atribución no se disputa, en razón de la gran confianza que inspiraba¹⁰.

Ka'b al-Aḥbār es, por lo tanto, una figura ambivalente: completamente escrupuloso y confiable en cuanto a lo que transmitía

¹⁰ M. SCHMITZ, "Ka'b al-Aḥbār", *The encyclopedia of Islam*, eds. E. van Donzel et al., Brill, Leiden, 1978, t. 4, pp. 316-317.

—¡al punto de que se llegaran a transmitir falsas tradiciones en su nombre! De ahí que, paradójicamente, su nombre no garantice la autenticidad de cualquier tradición relacionada con él. Es decir, al igual que los poetas, la verdad que comunica puede venir disfrazada de falsedad o estar mezclada con falsedades.

Al llegar a este punto, nos damos cuenta por qué el poeta se compara con Ka'b. Además, Ibn Quzmān termina el poema con la siguiente declaración: "Es viejo el proverbio que dice: *¿Hay ahí algún otro toro además del abigarrado?*". Esta declaración es crucial, y sin embargo no ha sido comprendida por mis predecesores: en su desesperación, García Gómez corrige *tamma illā t-tawr al-ablaq* ("¿Hay ahí algún otro toro además del abigarrado?" -o--/-o--) por *tamm tā ašhar min al-ablaq* ("No hay caballo como al-Ablaq" ---/oo--). Aparte de que métricamente es incorrecto el primer pie, y de que la larga nota erudita de García Gómez sobre el caballo llamado Al-Ablaq no explica qué hace ese caballo en este contexto, su enmienda no tiene justificación paleográfica posible, y es, obviamente, un esfuerzo poco feliz por evitar el problema en vez de solucionarlo. De manera más franca, Corriente reproduce el manuscrito y comenta: "Es insegura la explicación de este refrán, parece ser que abundaba este color entre las reses vacunas, hasta el punto de decirse constantemente «toro abigarrado» y producir antonomasia"¹¹. De hecho, la lectura que hace Corriente del manuscrito es correcta, aunque no lo sea su interpretación, siendo García Gómez el que tuvo el mérito de señalar al final de su nota, de tan poca relevancia en otros aspectos, que: "En Ben Cheneb, «Proverbes arabes de l'Algérie et du Maghreb», n° 1781, veo después un proverbio sobre «el toro blanco y negro» («mitl at-taur al-ablaq»), que haría menos imposible el texto del ms. quzmaní"¹². Desgraciadamente, a pesar de que García Gómez descubrió el proverbio sobre el toro abigarrado después de haber terminado su investigación sobre el caballo Al-Ablaq, no siguió esta interesante pista por lo que yo sí lo hice y encontré en Ben Cheneb la siguiente entrada:

1781. A.M.

Ma' ruf ka-l-fard al-abga'

"Connu [comme] le boeuf (de couleur pie) blanc et noir".

Connu comme le loup blanc.

¹¹ *Ibn Quzmān: el cancionero hispanoárabe*, p. 147, nota 6 al zéjel 148.

¹² *Todo Ben Quzmān*, t. 2, p. 733, nota 9.

MACHUEL, 326, BECHARA, 87: *mitl at-tawr al-ablaq*, Semblable au boeuf bigarré¹³.

De acuerdo con el sistema de clasificación de Ben Cheneb, lo anterior significa que el proverbio coloquial árabe *ma 'rūf ka-l-fard al-abga'* fue registrado de la tradición oral tanto en Argel como en Medea, que equivale al proverbio francés *connu comme le loup blanc*, y que tiene una variante: *mitl at-tawr al-ablaq* (que está más cerca del texto de Quzmān), que aparece en dos fuentes escritas, una de ellas argelina y la otra libanesa. El proverbio, por lo tanto, está muy difundido en el mundo árabe, tanto oriental como occidental. Puesto que el dicho francés *connu comme le loup blanc* se utiliza para señalar a un individuo que por su apariencia física (y por extensión, por sus cualidades personales), sobresale como un lobo blanco, en una manada de lobos grises, podemos inferir que su equivalente árabe es también una valoración positiva y que se aplica a una persona que se distingue en algún modo del común de los mortales, como el toro abigarrado, cuyo color incluye un contraste dramático entre el negro y el blanco, frente a una manada monocromática. Esta explicación cabe dentro de nuestro contexto en el que el poeta reclama su distinción como tal y declara que se espera de él que produzca magia. Además dice gozar de buena fortuna y que su nombre, al igual que el de Ka'b al-Ahbār, es famoso. Finalmente, agrega que sobresale de entre la manada de poetastros que lo rodean, al igual que el proverbial toro abigarrado.

Hay varios puntos de correspondencia entre las estrofas 1 y 7, que las unen y dan significados más profundos: en la estrofa 1, la primavera, que se convierte en monarca apoyado por Dios, se asocia en la estrofa 7, por medio de la magia de la poesía, con el poeta que está apoyado por su buena fortuna y por su fama. El jardín de la estrofa 1 lleva un manto de brillante color verde sobre el que contrastan el azul y el blanco de la violeta y el narciso, al igual que el negro y el blanco del toro abigarrado (= el poeta) sobresalen frente al indefinido (y no descrito) color del ganado ordinario (= los poetastros). Por lo tanto, la poesía es *sobresaliente* al hacer que los objetos de la realidad común y corriente sobre-

¹³ MOHAMMED BEN CHENEK, *Proverbes arabes de l'Algérie et du Maghreb*, Ernest Leroux, Paris, 1905, t. 1, p. 275, núm. 1781. En el original, los proverbios árabes, el primero de los cuales está en lengua coloquial del Maghreb, vienen en escritura árabe. Puesto que ésta no se presta para reproducir los sonidos coloquiales, mi versión es una transliteración y no una transcripción.

salgan cuando se establecen nuevas e insospechadas relaciones entre ellos. Al señalar que el proverbio sobre el toro abigarrado es antiguo, el poeta medieval está implicando que tiene autoridad, al igual que Ka'b al-Aḥbar, puesto que incorpora la sabiduría de los antiguos que, para el hombre medieval, era superior a toda innovación moderna. Sin embargo, al relacionarla con Ka'b al-Aḥbār, añade que esta verdad antigua debe ser examinada con cuidado y no simplemente aceptada, pues es abigarrada, es decir, incorpora tanto el blanco como el negro, tanto la verdad como la mentira, así como el cuadro del jardín de la primera estrofa es a la vez verdadero y falso. Es más, lo que nos llama la atención sobre el jardín es su *belleza*, que es de color abigarrado, como lo es la verdad del poeta en la estrofa 7.

De esta manera, la última estrofa, que apela a la razón cuando invita a desconfiar de la verdad, contrasta, a la vez que la complementa, con la primera estrofa que apela a los sentidos con una invitación a aceptar el bello disfraz que proporciona la poesía junto con la realidad mundana del jardín. Finalmente, mientras que la estrofa 1 subraya *lo artificial* (el estandarte, el adorno, las joyas, el manto, los ropajes) que es de la competencia de la poesía, la estrofa 7 subraya *lo natural* con que la poesía mana del poeta inspirado en contraste con el laborioso rimador. Por lo tanto en estas dos estrofas está implícita la idea de que la falsedad (= la ficción poética) puede ser hermosa y por ende una forma de verdad superior a la que predica el *faqīh*. Así pues, el poema se da dentro del marco de una discusión sobre la naturaleza del proceso poético mismo, y sobre las cualidades necesarias para ser un gran poeta.

Después de haber introducido la escena del jardín en la estrofa 1, el poeta la describe más ampliamente en la 2: en el primer verso invoca el rocío, el alhelí, el mirto, la sombra y el agua que caracterizan al lugar. El hecho de que haya rocío y sombra indica que es temprano, lo que concuerda con los trinos de los pájaros de la estrofa anterior y con el hecho, que pronto será evidente, de que ha habido una fiesta durante toda la noche. Una vez más, el verso sólo apela a los sentidos. Curiosamente, no se dice nada de los cuatro sustantivos con los que se denotan los elementos del jardín que se señalan para que los admiremos: no hay ni adjetivos ni verbos que los modifiquen; la enumeración es un catálogo "de celebración" que considera los elementos del jardín como algo a la vez intemporal e incalificable. Penetramos en un mundo inmune a la corrupción del mundo real, llegamos al *locus amoenus* del mundo

de las canciones árabes que exaltan el vino; un paisaje idealizado en el que no existen los problemas de la vida diaria. Pasamos enseguida a considerar a los habitantes de este paisaje y se nos dice que la hermosa dama (*malīh*)¹⁴ es delicada y *complaciente*, mientras que el personaje “tipo” de la poesía cortesana árabe, el espía del amante (*raqīb*), es *sordo* y *ciego*. Aquí tenemos una inversión de la situación típica de la poesía cortesana en la que el enemigo de los amantes normalmente tiene un agudo sentido de la vista y del oído, mientras que la amada es un ser distante, desdeñoso e inalcanzable. Estamos, por lo tanto, en un mundo de sueños y deseos en el que no existen las dificultades que normalmente se interponen entre el amante y el objeto de su deseo. Igualmente, es interesante señalar que, en este mundo, totalmente sensual, sólo el espía enemigo carece de los sentidos que le permitirían poner fin a esa situación.

Seguidamente se nos dice que la caña, o caramillo, toca la tonada de un músico mientras se oye una canción de S[*v*Cmá]. Esto último es un problema filológico, puesto que el manuscrito del *Dīwān* registra una (s) y el resto de la palabra ha sido mutilado al encuadernar el tomo. Sin embargo, la parte mutilada es una palabra-rima que debe rimar en (-mā), al tiempo que el metro exige que entre la (s) y la rima en (-mā) sólo pueda haber una vocal seguida de una consonante “quiescente” (*v*C). Después de llegar a este punto, la recensión del *Mugrib* nos ayuda al registrar *wa-ginā min kaffi salmā* (‘cantando de la mano de *Salmā*’). *Salmā* es, por lo tanto, un nombre propio, posiblemente el nombre de un cantante. Notemos que “cantando de la mano (*kaff*) de *Salmā*” tiene menos sentido que “cantando una canción (*ṣawt*) de *Salmā*”, y esto último es lo que aparece en el texto del *Dīwān*, que es, en general, mejor. Igualmente, “canción” es superior a “mano” puesto que la música árabe medieval se transmitía por vía oral y el estudiante la aprendía directamente del maestro. No se anotaba “a mano” ni se transmitía a través de algún sistema de anotación. Así hemos llenado nuestra laguna, de manera bastante confiable.

¹⁴ O “Señor”, según sea el caso. Aunque el sustantivo *malīh* y sus adjetivos están en masculino, existe una muy conocida convención en la poesía árabe de referirse a la dama usando el género masculino, igual que en la poesía medieval europea de amor cortés. Lo que se dice aquí es que, al igual que los elementos incalificables e intemporales de la escena, la dama es una amada genérica, que trasciende las limitaciones terrenas normales como la pertenencia a un sexo.

En su edición y traducción de la poesía de Ibn Quzmān, Corriente, que sigue el texto del *Diwān* sin tomar en cuenta la recensión contenida en el *Al-Mugrib*, dejó una laguna adonde García Gómez ya había restaurado el texto insertando la palabra *Salmā*; sin embargo, en una nota agrega: “No sé quién sea esta *Selmā*”¹⁵. Se trata de una antigua cantante árabe, mencionada a menudo con otras de su época, como *Sīrīn*, *Zirnab*, *Jawla*, *Al-Rabāb* y *Rā’iqā*¹⁶. De acuerdo con *Abū l-Faraġ al-Iṣfahānī*, su nombre era *Salmā al-Yamāmiyya* y era esclava de un tal *Abū ‘Abbād*. El autor agrega:

Ġa‘far ibn Qudama me informó: Una informante¹⁷ me dijo: Mi abuelo *Abū ‘Abbād* compró a su esclava *Salmā al-Yamāmiyya* a un traficante que se la trajo de Mekka. Cuando [el traficante] se la trajo [a mi abuelo], quiso ponerla a prueba, así es que le recitó el poema de *Fadl (munsariḥ)*:

¿Quién ayudará al amante que se enamoró en la infancia, / a tal punto que todos hablaban de él en la vejez,
por que una sola mirada lo hizo ponerse delgado y demacrado, /
por que su intensa pasión empezó con sus miradas?

“Dime lo que has oído [de este poema]”. Y ella le respondió de inmediato:

No tiene quien lo haga feliz / en la noche, ni en su largura ni en su cortedad;

¹⁵ *Todo Ben Quzmān*, t. 2, p. 732, nota 1 a la traducción.

¹⁶ H. G. FARMER dice que la cantante *Azza al-Mailā* era “una de las primeras músicas profesionales importantes en Islam, [que] se preciaba de cultivar la tradición de las antiguas cantantes paganas de Arabia: *Sīrīn*, *Zirnab*, *Khāula*, *Al-Rabāb*, *Salmā* y *Rā’iqā*, su propia maestra. Fue su interpretación de la música árabe antigua lo que le dio fama. El hecho de que también cantara melodías persas era sólo incidental, como lo era para otros músicos”, *A history of Arabian music to the xiiith century*, Luzac, London, 1929 (reimpreso en 1967), p. 46; véase asimismo la p. 54. Cf. también JULIÁN RIBERA, *Music in ancient Arabia and Spain, being “la música de las cantigas”*, trad. E. Hague y M. Laffingwell, Humphrey Milford, London, 1929 (reimpr. en Da Capo Press, New York, 1970), pp. xiv y 36. En la “Cronología” de este último trabajo, obra de los traductores (p. xiv), *Salmā* aparece como contemporánea del califa umeya *Yazrd II* (gob. 720-724), y *Rā’iqā* como contemporánea de *Hāṣim* (gob. 724-743), mientras que ‘*Aza al-Mailā*’ (que murió ca. 705) aparece como contemporánea del califa *Umar II* (gob. 717-720), es decir, dos generaciones antes que su propia maestra *Rā’iqā*.

¹⁷ Yo leo *mujbiratun*.

si no fuera por el deseo, se moriría de pena, / y, hasta donde alcanzo a ver, su compañera inmediatamente después.

Una informante me dijo: “Mi padre me recitaba [un poema] de ella sobre Yaḥya ibn ‘Abbād (*kāmil*):

¡Basta de los efectos del tiempo, basta! / Ha preservado lo odioso y me ha robado a mi compañero.

Ah, ser distante, cuyo lugar de morada es lejano, / mi añoranza por ti es indescriptible.

Por tu ausencia mis ojos no pueden conciliar el sueño; / mi vista no ha gozado del sueño después [de que te fuiste].

¡Duermo para encontrarte en mis sueños; / y el dormir privada de un ser amado es un pecado mortal!”¹⁸

El tipo de poesía que se cita como obra de Salmā o conocida por ella es del tipo ‘Uḍrī, que floreció en Arabia muy al comienzo de la dinastía de los Umayya. Por lo tanto, podemos suponer que la referencia que hace Ibn Quzmān a las canciones de Salmā es a la forma más antigua que se conoce de la poesía árabe, que exalta el ideal sin esperanza de un amor no consumado y eterno. Cabe notar que en su descripción del arte musical que se cultivaba en Al-Andalus, el autor tunecino Ahmad ai-Tifāṣī (1184-1253) señalaba que los andaluces tenían gustos musicales anticuados, en comparación con los orientales de su tiempo:

La estructura melódica del canto pérsico moderno es adecuada solamente a la poesía moderna, sea poesía contemporánea persa o árabe, ya que algunos de los grandes maestros orientales del arte del canto han intentado cantar poesía árabe antigua con música de alguno de los doce modos (*bardawat*), pero es imposible. En cuanto a cantar algún pareado (*dobayt*) con una tonada antigua, o siguiendo algún método antiguo de ejecución, eso tampoco se da entre ellos, hasta donde he podido ver. Por lo tanto, la mayoría de los poemas que cantan los cantores actualmente en Oriente son modernos, y también el estilo de sus melodías es moderno. . . En cuanto a los estilos que la gente utiliza actualmente para cantar, son variados: la gente de Andalus tiene un estilo de cantar antiguo, y los poemas que cantan son los mismos poemas antiguos de los árabes mencionados en el *Kitāb al-Aḡānī al-kabīr* de Al-Iṣfahānī¹⁹.

¹⁸ *Al-Imā‘u l-Ṣawā‘ir*, eds. Nūrī Hammūdī al-Qaysī y Yūnis Aḥmad al-Sāmīrā‘ī, Maktabat al-Nahḍat al-‘Arabiyya, Beirut, 1984, pp. 85-86.

¹⁹ MUḤAMMAD IBN TĀWIT AL-ṬANJĪ, “Al-Tara’iq wa-l-Alḥān al-

Esta referencia al "Gran libro de los salmos" de Abu l-Farag al-Iṣfahānī nos lleva de vuelta a Salmá, de quien nos habla en su "Libro de esclavas poetas". El motivo de esta digresión es señalar que Ibn Quzmān dice que en el idealizado mundo de los sueños del *locus amoenus*, los cantos se refieren al amor espiritual, son antiguos y tradicionales, y están en árabe clásico; esto último amerita nuestra consideración. No podemos dejar de notar que la referencia que hace Ibn Quzmān a Salmá y a sus canciones no está en árabe clásico, sino en hispano-árabe coloquial. En el mundo real, el árabe clásico se reservaba para ocasiones formales, tales como el canto de poesía "culta", mientras que el hispano-árabe era de uso informal. Si uno quería ser tomado en serio, no utilizaba el lenguaje coloquial para cantar un tema cortesano, como tampoco pedía una taza de café en árabe clásico.

Ahora bien, toda la poesía zejelesca de Ibn Quzmān es, por definición, coloquial, a pesar de que su tema proviene de la tradición culta. Para un árabe, la imagen que pinta Ibn Quzmān del *locus amoenus* debe haber parecido bastante ridícula, sencillamente porque al pintarla violaba el código lingüístico que dictaba que los géneros literarios formales fueran presentados en un lenguaje formal. Esta impresión se confirma cuando nos dice en el verso que sigue que el cielo es puro y vidrioso (es decir: transparente como el vidrio), una imagen muy poco común, que nunca he encontrado en la poesía clásica²⁰. Tiene el efecto de reducir el cielo, símbolo de todo lo que es espiritual, al nivel de un objeto a través del cual se puede ver, es decir, que se capta con el ojo humano y que por lo tanto no constituye un obstáculo. De manera indirecta el poeta nos está llevando gradualmente a la conclusión de que su tratamiento de los lugares comunes de la poesía clásica va a ser diferente del de otros poetas.

Por último, la sucesión de imágenes llega a su clímax con la

Muṣṭaqiyya fi Ifriqiya wa-l-Andalus", *Al-abḥath: Quarterly Journal of the American University of Beirut*, 21 (1986), 93-116; véanse esp. pp. 97-98. Para un comentario más detallado de las observaciones de Tifāṣī sobre el canto andaluz, cf. JAMES T. MONROE, "The tune or the words (singing Hispano-Arabic strophic poetry)", *AlQa*, 8 (1987), 265-318; BENJAMIN LIU y JAMES T. MONROE, *Ten Hispano-Arabic strophic songs in the modern oral tradition: music and texts* (en prensa). Este último trabajo contiene la traducción completa de los capítulos 10 y 11 de la obra de Tifāṣī, *Muta'at al-Asmā' fi 'ilm al-samā'*.

²⁰ Llamó la atención de GARCÍA GÓMEZ como algo poco usual, pues señala que también se utiliza en el zéjel 68: 0; cf. *op. cit.*, t. 2, p. 732, nota 2 a la traducción.

afirmación de que el vino que se sirve en el jardín es amarillo y espumoso²¹. Hemos pasado de la naturaleza a sus habitantes humanos, del arte al cielo y finalmente al vino; en ese orden ¡lo que viene a implicar que en la gran cadena del ser, el vino está por arriba del cielo! El sistema de valores de Ibn Quzmān, entonces, sigue siendo opuesto al del *faqīh*.

En la estrofa 6, que es la gemela temática de la 2, la imagen del vino con que culmina la 2 es retomada y desarrollada más ampliamente. En primer lugar, se personifica por la interpelación. Se la interpela, de hecho, en dos lenguas, hispano-romance y árabe, lo que sugiere que el Vino trasciende las fronteras lingüísticas y culturales y, por lo tanto, es universal. En seguida se declara que el Vino es tan dulce como el azúcar. El poeta, al invocar a Dios, quien lo ha bendecido con el amor (*ḥubb*) al Vino, pregunta quién ha esparcido aljófara sobre el Vino. Esta última imagen alude a las burbujas del vino y justifica nuestra traducción de *murawwaq* como “espumoso” en la estrofa 2. Sin embargo, hay otra complicación: la palabra *ḥubb*, que yo traduje como “amor”, no lleva vocal en el manuscrito. Esta interpretación es la más obvia, pero en vista de que hay muy poco que sea obvio en Ibn Quzmān, surge la duda de si debemos leer *ḥabb* (“burbujas”) y traducir: “Por Aquel que me dio tus burbujas, / ¿quién esparció aljófara sobre ti?” Es muy probable que se pretendan ambas interpretaciones al mismo tiempo, y que mientras que la idea del amor del poeta por el Vino será desarrollada posteriormente, la idea de las burbujas de vino transformadas en aljófara (*ḡawḥar* = *aljófara*) por la poesía, se desarrolla enseguida. Pero esta interpretación tiene implicaciones serias, porque significa que así como Dios creó las burbujas en la superficie del Vino, y se las concedió al poeta que, a su vez, ama el Vino, así el poeta creó el (metafórico) aljófara que esparció en la superficie del Vino. Dicho de otra manera, el poeta puede crear con palabras un mundo sobre el que ejerce un poder divino. Con excepción tal vez de Abū Nuwās († ca. 803) nunca antes un poeta musulmán se había atrevido a expresarse de esa

²¹ *Murawwaq* puede significar tanto “espumoso” como “espumado” (véase R. DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 3^a ed., Brill-Maisonneuve et Larose, Leiden-Paris, 1967, t. 1, p. 527, col. A), donde se dan datos lexicográficos hispano-árabes. A partir del segundo significado García Gómez y Corriente sacan “vino claro como el oro” y “bebida, dorada y clara”, respectivamente. Es evidente que el primer significado es el que utiliza el poeta, ya que en la estrofa 6 se refiere a las burbujas en la superficie del vino, como lo vamos a mostrar.

manera sobre la poesía, ni siquiera indirectamente.

Después de haber llevado la imagen de la espuma del Vino que aparece en la estrofa 2 a límites peligrosos, el poeta procede a desarrollar la otra imagen que aparece en la estrofa: su color amarillo. El Vino se describe como aguado y dorado y se toma literalmente como señal de enfermedad, o bien como señal de que el Vino está pálido y delgado como resultado de su pasión por alguna belleza que no corresponde a su amor. Hay por lo tanto una gradación en la estrofa: el poeta ama al Vino, pero el Vino ama a una belleza sin compasión, y se implica por lo tanto que no puede amarlo. Además, el amor que siente este triángulo de amantes frustrados es producto divino. Se subraya lo desagradable de la situación con el uso de palabras como "enfermedad" y "dolor", que contrastan con el "dulce" y el "azúcar" de las líneas anteriores. Aquí, los amantes no se aman mientras se esparcen las perlas de la poesía; en cambio, en la estrofa 2 los amantes hacen el amor mientras se cantan poemas de amor desesperado. Si tomamos las estrofas 2 y 6, juntas transforman la realidad en un mundo de arte que muestra el amor en sus dos caras: felicidad y dolor. Así, en el mundo del poeta, el toro es negro y blanco, el ropaje de la primavera es blanco y azul y el vino, que es espumoso y dorado, se asocia al amor feliz y al amor triste. El poeta parece decirnos que la verdad corresponde a una realidad más compleja que la que ve el *faqih*, justificando su rechazo del mismo.

En la estrofa 3, el poeta desarrolla aún más la escena idílica del jardín que aparece en la estrofa 2. Las estrellas de la buena fortuna están en ascendente (lo cual implica que es de noche), las flores del alhelí, que se abren de noche, están en flor²², y se oyen cantos y risas. Inmediatamente después se escucha el chillido de una mujer que le ordena a un amante demasiado audaz (posiblemente el poeta), que la deje en paz pues le ha magullado los pechos²³. Tanto el chillido como los sentimientos que expresa que-

²² En griego, el alhelí fragante, el amarillo, el rosado o el ordinario, algunas de cuyas variedades se abren de noche, se llaman *leukoion* y también *cheiranthos* (véase *The Greek herbal of Dioscorides, illustrated by a Byzantine A.D. 512, Englished by John Goodyer A.D. 1655, edited and first printed A.D. 1933*, ed. Robert T. Gunther, Hafner, New York, 1956, pp. 369-370). En árabe se llamaba *jay-rī*. Para el árabe *jayrī* véase CÉSAR E. DUBLER y ELÍAS TERES, *La "materia médica" de Dioscórides: transmisión medieval y renacentista*, s.e., Tetuán-Barcelona, 1952-1957, t. 2, p. 117.

²³ La situación se repite casi textualmente en el zéjel no. 137:9, 3-4.

brantan la naturaleza idílica de la escena. La respuesta al chillido es una observación insensible y sarcástica: “La botella me asusta, madre, / ¿Sabes lo que me hizo?, ¡Hizo glu-glu [*baqbaq*]!”. García Gómez no entendió la alusión, e introdujo en el manuscrito una enmienda poco atinada que bien podemos olvidar, pues es obviamente errónea. Corriente, por su parte, tiene el mérito de haber señalado, primero en una nota escrita en árabe que aparece en su edición, y después en una nota en español que aparece en su traducción, que la joven asustada por la botella que hace *baqbaq* es una alusión al proverbio que conocemos por *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Corriente dice en árabe: “El relato de la joven que se asusta del glu-glú del botijo y no de los pecados mortales es famoso en la literatura árabe, y el escritor castellano don Juan Manuel lo tomó para su libro *El Conde Lucanor*”²⁴. En español agrega: “Alusión a la famosa historieta (contenida, vgr., en *El Conde Lucanor*) de la muchacha que se asusta de nimiedades, como el ruido del botijo al llenarse, pero no de actos audaces”²⁵.

De hecho, la historia de “La doncella medrosa” no se conoce, o cuando menos no se ha encontrado, en la literatura árabe, lo que no quiere decir, por supuesto, que no pueda existir²⁶. Tampoco se ha encontrado un paralelo convincente en la literatura occidental, por lo que Devoto dice que: “Las fuentes propuestas para este ejemplo han sido varias y variadas, lo que equivale a decir que eran, además, inciertas”²⁷. El cuento, que constituye el “Ejemplo XLVIII” de la colección de don Juan Manuel, puede resumirse como sigue:

Un joven moro, pobre pero bueno, tenía una hermana tan egoísta y malcriada que, para no hacer ningún favor a nadie, se comportaba como si tuviera miedo de todo. Simulaba ser tan medrosa que, cuando escuchaba el ruido del agua vertida de un botijo, decía que estaba a punto de desmayarse de susto. Su hermano era tan pobre que se dedicó a robar tumbas para mantener a su hermana, algo de lo que ella estaba perfectamente enterada. Un día murió un hombre rico, así es que le pidió a su hermano

Véanse mis comentarios en “Prolegómenos al estudio de Ibn Quzmān: el poeta como bufón”, pp. 785-786.

²⁴ *Gramática, métrica y texto*, p. 922, nota 3.

²⁵ *El cancionero hispanoárabe*, p. 363, nota 3 al zéjel núm. 148.

²⁶ Véase la extensa bibliografía que da DANIEL DEVOTO en *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de “El conde Lucanor”*: una bibliografía, Castalia, Madrid, 1972, pp. 452-454.

²⁷ *Ibid.*, p. 453.

que la llevara al cementerio para robar la ropa del muerto. Cuando abrieron la tumba se dieron cuenta de que la única forma de quitarle la ropa al muerto era o bien desgarrándola, lo que haría que perdiera valor, o rompiéndole el cuello al cadáver. Al darse cuenta de la situación, la joven, sin ninguna señal de miedo o de piedad, rompió el cuello del cadáver y le quitó la ropa sin la menor vacilación. Días más tarde, cuando estaban los hermanos sentados a la mesa, el agua del botijo hizo glu-glu cuando la vertieron. De inmediato, la joven dio a entender que estaba a punto de desmayarse del miedo que le causaba el sonido; el hermano, que recordaba la intrepidez con que había roto el cuello del muerto, le dijo en árabe: “*Āha, yā ujī, tafza‘min baqbaq, wa-las tafza ‘min fatqi [o fathi, faṭri, farqi] ‘unq-uh’*”. El texto en español antiguo traduce exactamente del árabe como sigue: “Ahá, hermana, despan-tádesvos del sueno de la tarrazuela que faze boc, boc, et non vos espantávades del desconjuntamiento del pescueço”²⁸.

Esta historia es contada por Patronio al Conde Lucanor con el objeto de advertirlo en contra de un hermano menor envidioso, que promete apoyar al Conde, con gran sacrificio personal, pero que de hecho no cumple con su palabra, invocando razones sin ningún peso, cuando de veras se necesita su ayuda. En otras palabras, el proverbio hispano-árabe parece haber sido entendido por don Juan Manuel como significativo de los amigos en la bonanza que no cumplen con sus promesas. Sin embargo, María Goyri de Menéndez Pidal señala un pasaje de la *Topografía e historia general de Argel* de Diego de Haedo (1612), según el cual los santos hombres musulmanes de Argel

afirman que beber por vaso de cuello largo, y que haga *glo, glo*, como una garrafa o frasco, es gran pecado; y si bebieren, que no lo hinchan más que hasta el cuello porque no haga aquel rumor; y dan neciamente por causa que de aquella manera fuerzan el vaso con violencia que dé la agua.

²⁸ La frase árabe aparece transcrita de varias maneras en las diferentes ediciones de *El conde Lucanor*. La mayor parte de estas transcripciones tomadas de manuscritos medievales no son eruditas y sus editores no indican que el texto está en el dialecto hispanoárabe y no en árabe clásico. La versión que ofrecemos aquí es una reconstrucción del primero y significa: “Sí, hermana, tienes miedo del *glug glug*, pero no tienes miedo de romperle el cuello”. En cuanto a transcripciones previas, ninguna de ellas demasiado precisa, véase DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1969, p. 234 y nota 794.

María Goyri comenta que la “doncella medrosa” no sólo tenía miedo del sonido del botijo, sino además del pecado que se cometía al producir ese sonido²⁹. Esto quiere decir que el proverbio es aplicable a las personas que tienen miedo de los pecados veniales pero no de los mortales, o, dicho de otra manera, que se cuidan de lo poco y no de lo mucho cuando se trata de moral. Si lo vemos desde esta perspectiva, el uso que hace Ibn Quzmān del proverbio se aclara: en una escena de bacanal, se oye de pronto la voz de una mujer que rechaza los avances físicos de un presunto seductor. En ese momento, el seductor (probablemente el poeta mismo) reacciona cínicamente invocando el proverbio sobre la joven que se asustaba del ruido del botijo, dando a entender que sus protestas no son serias; si no quería aceptar sus caricias no debería haber asistido a la orgía. De hecho, dice que si ya ha cometido el grave pecado de beber vino, bien puede ir a fondo y añadir el de la fornicación. Las protestas de la mujer y la respuesta sarcástica del seductor rompen con el idílico ambiente cortesano que con tanto cuidado había pintado el poeta en las estrofas anteriores, ya que muestran que, en una situación en que se cantan las canciones de amor espiritual de Salmà, la relación entre el poeta y la dama es fundamentalmente sexual. Igualmente, al utilizar un proverbio de connotaciones negativas el poeta está manifestando su falta de amor por ella.

La estrofa número 3 culmina por lo tanto con un rompimiento importante con la tradición Udri; lo que empieza a sugerirnos que el poeta es un hipócrita, ya que está hablando de sentimientos ideales cuando de hecho está sumido en el lodo de una realidad poco edificante³⁰. A este respecto, la estrofa 3 complementa

²⁹ Véase DEVOTO, *op. cit.*, p. 454.

³⁰ En su artículo “Don Juan Manuel’s knowledge of Arabic”, *MLR*, 80 (1985), 594-603, el profesor RICHARD HITCHCOCK expone dos teorías contradictorias sobre el tema del título. De acuerdo con Hitchcock, algunos estudiosos, sobre todo arabistas, han afirmado que el Infante sabía bien el árabe, tanto el clásico como el coloquial de España. Más recientemente, varios estudiosos no arabistas han negado lo anterior, o cuando menos lo aceptan con cierto escepticismo. Hitchcock inicia su exposición del problema preguntándose si “the presence of Arabic phrases in *El conde Lucanor* indicate[s] that Juan Manuel knows Arabic” (*ibid.*, p. 597). Presenta después los argumentos en contra de tal aseveración ante lo que él llama “a fair-minded twentieth-century jury in a court of law” (*loc. cit.*), diciendo que “Juan Manuel’s knowledge of Arabic” debe definirse “here as meaning a reading knowledge of Arabic script” (*ibid.*, p. 598), a pesar de que varios de los textos pertinentes están en el dialecto coloquial hispano-árabe, que generalmente no se escribía sino que existía

perfectamente a la 5: en la 3 tenemos una borrachera y una orgía sexual; en la 5, se pide que aprobemos el beber vino, besarse, cantar y tocar instrumentos musicales, actividades todas pecaminosas para el *faqīh*, pero convencionales en la poesía árabe. A esto se agrega una ruptura literaria: una olla que se cuece ahí cerca, los alambres con carne ensartada que se asan sobre el fuego. A pesar de que comer carne no es pecado en el Islam, la imagen rompe con las refinadas convenciones de la canción árabe de bebedores, donde se bebe, pero no se come. En realidad la imagen es tan incongruente como podría serlo una barbacoa en la escena del balcón de *Romeo y Julieta*. Por lo tanto, si se violan las convenciones de la canción de amor Udri en la estrofa 3, al introducir un intento de violación, en la 5, se violan las convenciones de la canción de bebedores al introducir en ella formas de comida sub-poéticas. Esta forma de comicidad es típica del arte de Ibn Quzmān, que la adopta con el fin de estimular nuestra burla de su *persona*, considerando que su discurso es el de un bufón, al tiempo que nos invita a buscar un sentido más profundo en su obra.

tía en forma oral. La circularidad del argumento invita a refutarlo: Hitchcock reduce el “conocimiento del árabe” a “la capacidad de leer la escritura árabe”, con lo que se mete en un callejón sin salida en que las únicas fuentes que puede admitir están en árabe literario, debiendo excluir lo que esté en dialecto. De resultas, su conclusión no puede ser más que una. En una nota a dos de las fuentes árabes que utiliza como prueba para su defectuoso argumento, ambos pasajes en prosa en árabe ordinario, y que sólo nos da en traducción, Hitchcock declara: “For both translations I have pleasure in acknowledging the assistance of Dr. Rashid El-Enany, of the Department of Arabic and Islamic Studies, University of Exeter” (*ibid.*, p. 600, n. 18). Es decir que Hitchcock, que en varias ocasiones ha participado activamente en investigaciones sobre las *jargas*, atacando generalmente los resultados obtenidos en ese campo por sus colegas arabistas, admite que ha decidido acudir a un arabista para que le traduzca los textos. El razonamiento de Hitchcock en este trabajo, al igual que su erudición, presenta varios problemas de los que hablaremos en otra ocasión; por ahora, baste señalar que, en apoyo a su argumento, Hitchcock utiliza tres cuentos de *El Conde Lucanor*: los Ejemplos XXX, XLI y XLVII (*ibid.*, p. 594). En este caso, no se da prueba alguna, sino que se dice que la observación de Patronio de que “este proverbio es agora muy retraydo entre los moros”, es, “*prima facie*, unlikely. Such a convoluted saing is not proverbial in this form, and it is not likely to have gained any popular currency with the initial reference to the sister” (*loc. cit.*). El profesor Hitchcock termina su argumento concluyendo que “all this seems to me to point to a written source, and to the improbability of an oral original in this instance” (*ibid.*, p. 603), y agregando, con certeza pseudo-positivista, que “written rather than oral sources provided the basis of the tales of Arabic origin in *El Conde Lucanor* [...] in my

Puesto que la mayor tensión del poema se encuentra entre la moralidad del *faqīh*, y el libertinaje del poeta, he resuelto colocar la estrofa número 4 que trata ampliamente esta tensión en el centro del zéjel. En ella, el poeta declara que el estilo de vida que ha descrito le es muy agradable y agrega que si alguien (como por ejemplo el *faqīh*) le ordena que lo abandone, su respuesta sería que ni teme al pecado ni se aburre con lo que hace. De hecho, no hay que tomar en serio los consejos de su posible salvador.

De todo lo anterior podríamos extraer una justificación perversa del libertinaje: es agradable aunque implique pecado. En contraste, la moralidad es aburrida. A esto hay que añadir que en la estrofa 5: 4, 2 señala que su conducta es la de alguien “correctamente guiado” (*raṣīd*) y que “Dios lo favorece” (*muwaffaq*). Esto implica, por supuesto, que la desagradable vida del *faqīh*, que es tan aburrida como recta, está equivocada, y carece del favor divino. En otras palabras, lo que tenemos es el sistema invertido de valores típico del mundo del bufón, en el que el poeta está tratando vanamente de conciliar lo irreconciliable: violación con cas-

court of law” (*loc. cit.*). Como respuesta a Hitchcock basta recordar que Ibn Quzmān (muerto en 1160) fue un poeta hispano-árabe que escribió un *ḍiẓwān* lleno de proverbios populares y de situaciones y alusiones en dialecto popular. Además, fue el primero en mencionar (según nuestras fuentes escritas) un proverbio coloquial árabe que más adelante recuerda don Juan Manuel (1282-1348), igualmente como proverbio árabe. Señalemos además que la existencia del texto de Ibn Quzmān, y la relación que guarda con *El Conde Lucanor*, ya habían sido señaladas, en árabe, por Corriente en 1980 (*Gramática, métrica y texto*, pp. 920-923). Es comprensible que Hitchcock (1985) no se haya percatado de ese pasaje clave que destruye todos sus argumentos, puesto que fue publicado en una lengua que dice no poder leer fácilmente. Otra serie de falacias fue presentada por Hitchcock a los hispanistas medievalistas en su artículo “The interpretation of Romance words in Arabic texts: theory and practice”, *LCo*, 13 (1985), 243-254, falacias que fueron señaladas por SAMUEL G. ARMISTEAD en su artículo “Pet theories and paper tigers: trouble with the *kharjas*”, *LCo*, 14 (1985), 55-70; y por JAMES T. MONROE, “Wanton poets and would-be paleographers (prolegomena to Ibn Quzmān’s *Zajal no. 10*)”, *LCo*, 16 (1987), 1-42. Para concluir este triste episodio de los anales de los estudios hispano-árabes, permítaseme comentar que la “corte” del profesor Hitchcock es más bien un tribunal irregular. De hecho, los estudiosos deberían tomar nota de que Ibn Quzmān utiliza el proverbio *baqbaq*; puesto que aparece más de cien años antes de la obra de don Juan Manuel, es obvio que las fuentes de don Juan Manuel fueron árabes y ya que el proverbio está en lengua coloquial y no clásica, es muy probable que algunas de las fuentes fueran orales y no escritas. Por lo tanto, no es a don Juan Manuel a quien podemos acusar de no saber árabe.

tividad, sexo ocasional con amor, los alambres de carne con las canciones de bebedores y finalmente, la poesía con la moral. Lo que propone el poeta es que en el tremendamente complejo mundo de la poesía, a él le es permitido gozar de ambos mundos, mientras que el *faqīh* no puede hacerlo, puesto que está atrapado en el mismo sistema racional que apoya.

CONCLUSIÓN

Debemos notar que lo que provoca el poema que estamos analizando es una única y lacónica llamada: *tub* (“arrepíentete”), que hace el *faqīh* al poeta. En otras palabras, el *faqīh* reprueba con un imperativo monosilábico y el poeta le responde con un poema completo que justifica sus actividades. Lo anterior sugiere que la fuerza del *faqīh* no está en la palabra, como es el caso del poeta. Ahora bien, ¿quién es el riguroso *faqīh*? Si hemos de juzgar únicamente con base en el poema, es obvio que no podemos decir gran cosa, a no ser que exhorta a un libertino a que se arrepienta en contra de su voluntad. Sin embargo, el poema entra dentro de una larga tradición anticlerical en la poesía lasciva árabe, en la que el líder religioso, el jurista o el intelectual son presentados como hipócritas. En un poema de Abū Nuwās, el poeta nos dice que ha consultado al *faqīh* sobre varias cuestiones religiosas; las respuestas que le ha dado son totalmente casuísticas y perversas, ya que a menudo se basan en juegos de palabras que tienen sentidos contradictorios, uno moral y el otro inmoral, de manera que el consejo que proporciona puede interpretarse en un sentido o en otro, a pesar de que el contexto aclara que es precisamente el sentido inmoral el que está siendo preconizado por el *faqīh* (Cf. Apéndice II).

En otras palabras, el *faqīh* de Abū Nuwās es un religioso hipócrita que dice una cosa pero quiere decir otra. En el *Maqāmāt* de Badī ‘al-Zamān al-Hamadānī (que escribió entre 992 y 993), el “Maqāma del vino” nos muestra a un Imām hipócrita que durante el día predica en contra del vino y por la noche se va a la taberna³¹. Ahora bien, Ibn Quzmān se inspiró en la poesía de

³¹ Analizado en JAMES T. MONROE, *The art of Badī‘ az-Zamān al-Hamadhānī as picaresque narrative*, American University of Beirut, Beirut, 1983, pp. 42-43. En *Al-Hamadānī: venturas y desventuras del pícaro Abū l-Fath de Alejandría (Maqāmāt)*, Alianza, Madrid, 1988, p. 184, SERAFÍN FANJUL da una lista de las ediciones y de las traducciones de la *Maqāmāt*.

Abū Nuwās, a quien admiraba y que tuvo gran influencia en él; prefería su poesía a los “versos ‘Udrī de ‘Urwa y Jamīl³². Al igual que sus predecesores, Ibn Quzmān también presenta convencionalmente al *faqīh* como un hipócrita que predica la piedad de día y bebe toda la noche³³. Lo que se sugiere es que el *faqīh*, que está tratando de lograr que el poeta se arrepienta, no tiene ninguna autoridad moral para predicar, puesto que al igual que el poeta que canta el amor puro al tiempo que trata de violar a una mujer, está “diciendo lo que no hace”³⁴. Por lo tanto, ambas figuras se complementan y ambas son socavadas. A pesar de que sus diferencias son irreconciliables, nos llevan a la afirmación asombrosamente moderna de que cuando se trata de poesía, “la indecencia del tema, en sí, no es lo que le quita excelencia a un poema, al igual que en un pedazo de madera —estableciendo una analogía— la excelencia de la carpintería no queda disminuida por la poca calidad [de la madera]”³⁵.

Podemos concluir de la lectura que hemos hecho en estas páginas del poema, que se trata de una declaración literaria consciente sobre las dificultades que implica el escribir poesía. Es además una afirmación expresada de manera estupenda sobre las contradicciones inherentes a la vida humana, aun cuando tomamos en cuenta que se quedan sin resolver. A lo sumo, el poema nos lleva suavemente a la idea de que si *pensamos* demasiado, al igual que el *faqīh*, arriesgamos perdernos muchos de los placeres de la vida, mientras que si *bebemos* demasiado, como lo hace el poeta, corremos el riesgo de perdernos algunas de las grandes alegrías de la vida. Al presentarnos dos extremos antagónicos de conducta humana, igualmente imposibles, el poeta nos invita a considerar los méritos del justo medio.

JAMES T. MONROE

University of California, Berkeley

Traducción de Beatriz Mariscal Hay

³² Véase el zéjel núm. 123:3, 1-2.

³³ Véase el zéjel núm. 143:3.

³⁴ *Qur'an* 26:226.

³⁵ ABŪ L-FARĀĠ QUDĀMA IBN ĠA'FAR, AL-KĀTIB AL-BAGDĀDĪ (convertido al Islam entre 902 y 906), *Kitāb Naqd al-šī'r*, ed. 'Īsā Mijā'il Sābā, Al-Matba'at al-Būlisīyya, Harīsa, Líbano, 1958, pp. 14-15.

APÉNDICE I

Adaptación en verso del zéjel núm. 148 por James T. Monroe:

0. "Come, repent, "the jurist bade me.
Foolish meddler, thus to scold!
Who'd repent, 'mid smiling gardens
By the musky breeze cajoled?
1. Now has Spring unfurled its banner:
King triumphantly parading;
See the fruit-trees decked in jewels;
Birds, above, are serenading.
Lo, the garden's donned a tunic,
Over robes of emerald shading:
With narcissus lies the violet;
Beauty, white and blue, behold!
2. Dew, and gilliflower, and myrtle;
Yes, the air, the shade, the water!
Fair one, tender and obliging;
Deaf and blind, of trysts the spotter!
Skillful playing on the reed-pipe:
Song of Salmà's — no tune's hotter!
Pure the sky, like glass, transparent,
Wine, all froth and yellow gold!
3. Lucky stars are in ascendance,
Look, the gilliflower is blooming.
Firstly, *tra-la-la* they're singing;
Play, then guffaws follow booming.
Next is heard: "Get lost, you lecher!
Ouch! you've bruised my breasts!" What fuming!
(*Mother mine, that jug — it scares me!*
Glug-glug-glug it echoes bold!)
- [4. Folks, I find this lifestyle pleasant;
It is neat; I love it greatly!
Anyone who bids me leave it,
Let me put it to him straightly:
"Friend, irreverent am I, and
Never bored, to boot — not lately!
How can *I* renounce such pleasures?
That you're serious, *I* can't hold!"]
5. How about a cup for drinking,
And a playmate's mouth for kissing,
While a beauty sits beside you?
Song and strumming? What is missing?

Why, nearby, a stew-pot bubbling;
 On the fire, kabobs a-hissing!
 What say you to my suggestions?
 Am I not O.K., all told?

6. Wine, O *Vino*! You're a sweetie!
 Sugar-sweet, indeed, and mellow!
 By the One who made me love you,
 Who strewed pearls upon you, fellow?
 Are you suffering some ailment,
 That I see you thin and yellow?
 I suspect that you're in pain, or
 Else you love one fair but cold!
7. Since I'm called Aben Quzmān, my
 Making magic is expected;
 When one's helped by one's good fortune,
 Things are easily effected;
 By your name itself, you're aided;
 Hence, Ka'b al-Aḥbār's respected.
What bull's present, save for Piebald?
 That's a proverb known of old!

APÉNDICE II

Autor: Abū Nuwās.

Poema: *Qul li-l-'adūli bi-ḥānati l-ḥammari / wa-s-sarbu 'inda faṣāḥati l-awṭāri.*

Metro: *Kāmil*.

Fuente: *Dīwan Abī Nuwās, al-Ḥasan ibn Ḥānī'*, ed. Aḥmad 'Abd al-Ma-ḡīd al-Gazālī, Dār al-Kitāb al-'Arabī, Beirut, 1966?, pp. 200-201.

Traducción al inglés: James T. Monroe.

1. Say to the severe censor, in the wine-seller's shop, / when drinking is in progress, and the [lute]-strings speak out with eloquence:

2. "I sought out a learned *faqīh*, / a pretender to piety, one of the religious authorities,

3. One pretending to be profound in his religion, who studied jurisprudence, / reflecting on science and the prophetic traditions.

4. I asked [him]: "Do you hold date-wine to be permissible?" He answered: "No, / with the exception of sparkling, deep-red wine".

5. I said: "What about ritual prayer?" He replied: "It is a required religious duty. / Perform the ritual prayer, and spend the night cleaving to red wine.

6. Accumulate for yourself a year's worth of those prayers / that should be prayed at night, then perform them all in one day".

7. I asked: "What about fasting?" He answered me: "Do not absent yourself from [or, «intend»] it, / but fasten the ties of fast-breaking with fast-breaking".

8. I inquired: "What about almsgiving and the poor-tax?" He answered me: / "It is considered one of the devices of scoundrels".

9. I said: "What about the rituals of purification, if I perform the pilgrimage?" He answered me: / "They are superfluous [or, «excellent»], and the limit of escapism [from religious duty];

10. Never go to the land of Mekka as a consecrated pilgrim, / even if Mekka is at your doorstep".

11. I asked: "What about foreign oppressors?" He replied to me: "Do not attack them / even when they approach the granaries;

12. Make peace with them, and avenge yourself upon their children, / if you harbor wrath against the infidel;

13. Thrusting your "lance" into the belly of their female child, and into the rear end of their male child. / That is a [true] Holy War! How excellent will the issue of the house then be!"

14. I inquired: "Should a thing held in trust be withheld [or, «returned»]?" He answered me: / "Do not withhold [or, «return»] even the pellicle of one date-stone from a quintal [of dates];

15. Do not be concerned, save if you are in debt / to the owner of a wine-seller's shop:

16. Return what you hold in trust for him, and [pay] your debt to him, / employing every means of doing so, even to the extent of selling [a female relative whom modesty requires should wear] a veil".

17. I said: "I have made up my mind [to travel], so what is your professional advice to a single man separated from his legal spouse, / who is about to go on a journey?"

18. He answered me: "It is permissible for you to enjoy fornication with / a [female] neighbor, and to sodomize your [male] neighbor's son".

19. Then he drew close to me, and added: "It is my religious duty to give you sound advice: / Adorn these virtues of yours with gambling!"