

**EL LÉXICO DEL *KITĀB AL-AGĀNĪ* REFERENTE A LA  
CONDICIÓN ARTÍSTICA DE CANTORAS Y MÚSICAS**  
**The lexicon of the *Kitāb al-Aghānī* related to the artistic identity  
of female singers and musicians**

Mika PARASKEVA

[mikapaskeva@hotmail.com](mailto:mikaparaskeva@hotmail.com)

Investigadora independiente. Rodas (Grecia)

BIBLID [0544-408X]. (2017) 66; 213-235

**Resumen:** La condición artística de las cantoras y músicas del mundo árabe medieval queda reflejada en las fuentes en una serie de términos relacionados con sus destrezas musicales. Dichos términos se examinan conjuntamente en el presente artículo, a través del ingente volumen de noticias afines que contiene el *Kitāb al-agānī* de Abū l-Faraʿy al-Iṣfahānī, la fuente de mayor importancia para el estudio del tema de las cantoras en el contexto histórico en cuestión.

**Abstract:** The artistic identity of female singers and musicians in the medieval Arab world is reflected in the sources through a number of terms related to their musical skills. Some of these terms are studied as they appear in vast volume of information contained in Abū l-Faraj al-Iṣfahānī's *Kitāb al-Aghānī*, the most important source for the topic of female singers in the above mentioned historical context.

**Palabras clave:** Qiyān. ʿYawārī muganniyāt. Cantoras. *Kitāb al-agānī*.

**Key words:** Qiyān. Jawārī mughanniyāt. Singing girls. *Kitāb al-aghānī*.

**Recibido:** 08/05/2016 **Aceptado:** 05/07/2016

*INTRODUCCIÓN*

El *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) —la monumental antología de canciones, poemas y anécdotas (*ajbār*) del erudito del siglo IV/X Abū l-Faraʿy al-Iṣfahānī— es comúnmente reconocido como la fuente por excelencia para el estudio de la figura de las cantoras del mundo árabe medieval. Dentro del amplio espectro de matices temáticos particulares que comprende el tema de las cantoras, hay que considerar la importancia del léxico referente a su condición artística.

Entre los estudiosos de la música árabe o del tema de las *qiyān*, los que más atención han prestado a los términos que designan a las cantoras, desde su valiosa perspectiva de conocedores de las fuentes, son: Henry George Farmer, Nāṣir al-Dīn al-Asad y Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. Debido al gran espacio de tiempo que separa la realización de las respectivas obras de estos autores<sup>1</sup>, al-Asad pudo

1. V. Henry George Farmer. *A history of Arabian music to the XIIIth Century*. Londres: Luzac, 1929, pp. 6-14; Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Al-qiyān wa-l-ḡinā' fī l-'aṣr al-yāhilī*. El Cairo: Dār al-Ma'ārif,

basar parte de su estudio en la información de Farmer, mientras que al-Ṭabbūbī se apoyó en la información de ambos, ampliándola significativamente a través de su propia inmersión en las fuentes<sup>2</sup>.

Los términos que se mencionan en las obras en cuestión son: *qayna*, *musmi'a*, *ṣannāyā*, *karīna*, *dāyīna*, *mudīyina*, *ṣadūh* y *ṣādiḥa*<sup>3</sup>. Entre ellos, sólo los tres primeros aparecen en el *K. al-agānī* y serán analizados exhaustivamente a lo largo de este artículo. En cuanto a los demás, hay que decir que son vocablos que se utilizaron sobre todo en la *ḡāhiliyya* designando a las cantoras de la época, seguramente esclavas en su mayoría.

El término *karīna* viene a designar a la cantora y tañedora de laúd o *ṣany*, y proviene, posiblemente, del término *kirān*, que en esa época significaba laúd<sup>4</sup>. Los términos *dāyīna* y *mudīyina*, ambos de la misma raíz, designaban también a las cantoras y su etimología presenta un interés particular: *dayāna*, el verbo del cual provienen, significa “estar sombrío o nublado el día”, por lo que la función de esas cantoras denominadas así podría ser cantar para provocar la lluvia<sup>5</sup>. Por último, los términos *ṣadūh* y *ṣādiḥa*, que también significaban “cantora”<sup>6</sup>, llaman igualmente la atención por su curiosa etimología. El verbo del cual provienen, *ṣadaḥa*, significa fundamentalmente “gritar”, lo que dio lugar a dos acepciones más: “cantar” y “tocar música”<sup>7</sup>. En el resto de la bibliografía encontramos los mismos términos, además de los dos sinónimos más utilizados de la noción de *qayna*: *yāriya muganniya* y *ama muganniya* (esclava cantora).

En el *K. al-agānī*, los términos afines más utilizados son *muganniya*, *yāriya muganniya* y *qayna*. Sin embargo, aparte de las voces mencionadas, a lo largo de la obra nos encontramos con numerosos vocablos de suma importancia que nunca han sido analizados conjuntamente en la bibliografía actual. El significado y uso de cada uno de ellos se analizarán a continuación, constituyendo los epígrafes dedicados a cada uno de ellos la columna vertebral del presente artículo.

1968, pp. 15-29; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān wa-l-adab fī l-'aṣr al-'abbāsī al-awwal*. Beirut: al-Intiṣār al-'Arabī, 2010, pp. 19-26.

2. Por lo que respecta a las cuestiones terminológicas, lo mismo hace Pellat en su artículo sobre las *qiyān* en la *El*. Cf. Ch. Pellat. “Kayna”. En *EP*, IV, p. 820.

3. Al-Asad y al-Ṭabbūbī analizan estos términos en las páginas citadas, mientras que en el resto de su obra suelen utilizar el término *qayna* y *ama muganniya*.

4. V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op.cit.*, pp. 25-26; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Op.cit.*, p. 26.

5. V. Henry George Farmer. *Op.cit.*, p. 11; Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op.cit.*, pp. 27-28; Julio Cortés. *Diccionario de árabe culto moderno: Árabe-español*. Madrid: Gredos, 1996, p. 339, raíz “دحن”.

6. V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op.cit.*, p. 28.

7. V. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 618, raíz “صدح”; A. de Biberstein Kazimirski. *Dictionnaire Arabe-Français*. París: Maisonneuve et Cie, 1860, t. I, p. 1318. La palabra *ṣadūh* sólo aparece una vez en el *K. al-agānī* pero utilizada como un adjetivo que acompaña, en un verso, a la palabra *dahr* (vida,

*‘Azzāfa*

Este término tiene sus raíces en el verbo *‘azafa*, que está asociado tanto al sonido que hace el viento en el desierto como al sonido que emiten los *‘yinn-s*, siendo el sustantivo afín de ambas acepciones *‘azīf*. En el contexto de la música el verbo significa “tocar un instrumento”, por lo que el término *‘azzāfa* en sí viene a significar “tañedora” o “tocadora” de instrumentos<sup>8</sup>. Asimismo, debido al hecho de que el término proviene de la misma raíz que el instrumento *mi‘zafa* (o *mi‘zaf*), se podría contemplar la posibilidad de que pudiera designar a las tañedoras de este instrumento.

En el *K. al-agānī* el término aparece en una sola ocasión, en unos versos de al-Walīd b. Yazīd que él mismo recitó cuando se enteró de la muerte de su tío Hišām b. ‘Abd al-Malik, de quien tomó las riendas del califato:

“El día se me alegró y el vino me supo delicioso,  
cuando un amigo me anunció esa muerte;  
cuando el anuncio de la muerte de Hišām nos llegó con el correo,  
estampado con el sello califal.  
Y así, sin más, entre bebida y pubis, disfrutamos de la mañana  
y nos divertimos con una *qayna* tañedora (*lahawnā bi-qayna ‘azzāfa*)”<sup>9</sup>.

Los versos ilustran la vida disoluta de al-Walīd b. Yazīd, la cual fue el motivo principal de su enemistad con su tío Hišām. Este califa-poeta fue exponente del hedonismo que regía la vida cortesana de la época, el cual era imposible cultivarse sin la presencia de las esclavas cantoras y músicas, sea cual sea el término que las representa en cada texto.

*Ḍāriba*

El término *ḍāriba* es participio activo del verbo *ḍaraba*, que en el contexto de la música, igual que el verbo *‘azafa*, significa “tocar un instrumento”<sup>10</sup>. El tér-

destino, época, etc.), no como sustantivo referente a las cantoras. Cf. Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī. *Kitāb al-agānī*. Eds. Iḥsān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfīn y Bakr ‘Abbās. Beirut: Dār Ṣādir, 2002, t. IV, p. 82.

8. En algunos diccionarios encontramos, bajo la misma raíz, otro término con el mismo significado: se trata de la voz *‘āzifa*, que, a pesar de su presencia en los diccionarios, en el *K. al-agānī* no aparece. V. Buṭrus al-Bustānī. *Muḥīṭ al-muḥīṭ: Qāmūs muṭawwal li-l-luġa al-‘arabiyya*. 1 vol. Beirut: Maktabat Lubnān, 1987, p. 598, raíz “عزف”; Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 735; Reinhart Dozy. *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leiden: Brill, 1881, t. II, p. 125; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 244; Ibn Manẓūr. *Lisān al-‘Arab*. Eds. Amīn Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb y Muḥammad al-Ṣādiq al-‘Ubaydī. Beirut: Dār Iḥyā’ al-Turāṭ al-‘Arabī, 1999, t. IX, pp. 189-190.

9. *K. al-agānī*, t. VII, pp. 15-16.

10. V. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 655, raíz “ضرب”; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. II, p. 7; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 18.

mino *ḍārība*, por lo tanto, significa también “tañedora”. En el *K. al-agānī* aparece sólo en cuatro ocasiones, dos de las cuales corresponden a dos versiones idénticas del mismo *jabar*.

En el *jabar* del que disponemos dos versiones, un enviado del califa al-Ma'mūn se encarga de preguntar a Ishāq al-Mawṣilī sobre la autoría de una canción. Según las palabras de este último, ésta fue la escena que tuvo lugar entre ellos:

“... Me preguntó sobre una canción diciendo:

— ¿Acaso sabes de quién es?

— La escucharé y luego, si Dios quiere, informaré al príncipe de los creyentes, contesté.

Dio entonces, desde detrás de la cortina (*siṭāra*), una orden a una *yāriya*; y ella cantó y tocó a la antigua usanza. Yo dije entonces:

— Traed otro laúd (*ūd*) más para acompañarla y así me quedará más claro.

Trajeron, pues, otro laúd; y luego dije:

— Oh, príncipe de los creyentes, esta canción es creación de una mujer tañedora (*imra'a ḍārība*).

— ¿Y cómo lo sabes?, dijo el califa.

— Cuando la escuché, noté su delicadeza y me di cuenta de que se trata de la creación de una mujer. Cuando me encontré ante la excelencia de esas frases musicales (*maqāṭi'*), supe que su creadora tenía que ser una tañedora (*ḍārība*), le contesté”<sup>11</sup>.

El segundo caso está relacionado con la famosa cantora Baḍl, sobre la cual se dice que fue “una tañedora distinguida (*ḍārība mutaḡaddima*)”<sup>12</sup>. Y el tercero atañe a la esclava polifacética de la época abbasí llamada Riyāḍ, que se relacionó por un tiempo con Ishāq al-Mawṣilī y aprendió de él canciones. En el *jabar* correspondiente se da información sobre ella y, entre los atributos que se le asignan, figura la condición de tañedora (*ḍārība*)<sup>13</sup>.

Por último, hay que comentar que en los casos citados el término *ḍārība* se utiliza solo, sin referencia alguna a los instrumentos que tocaban las tañedoras de las que se trata, razón por la cual tiende a adquirir el matiz de “música”, en el sentido de “mujer que se dedica a la música”, término genérico que en la práctica podría implicar, a su vez, la noción de cantora.

11. *K. al-agānī*, t. V, pp. 179-180. La otra versión del *jabar* se encuentra en: *K. al-agānī*, t. XXI, pp. 43-44. En la narración de este *jabar* hay una notable laguna: al principio se relata que el enviado del califa visitó a Ishāq al-Mawṣilī a su casa y, a continuación, sin referencia alguna al cambio de espacio, Ishāq se encuentra ante el califa compartiendo con él la escena de música en cuestión.

12. *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

13. *K. al-agānī*, t. VIII, p. 191.

*Muganniya* (en plural: *muganniyāt*)

El uso del término *muganniya* no presenta ningún tipo de dificultad desde el punto de vista semántico, puesto que sólo significa “cantora”<sup>14</sup>. En el *K. al-agānī* el término se utiliza en numerosas ocasiones, unas veces acompañado de otros términos –relacionados con las destrezas artísticas de las cantoras o con su condición social– y otras solo. Cuando el término se utiliza solo, muchas veces la información que nos da la obra sobre una cantora es tan escasa que no nos permite averiguar con absoluta certeza su condición social:

“Estuvieron un día ‘Ubayd Allāh b. Abī Gassān, Abū l-‘Atāhiya<sup>15</sup> y Muḥammad b. ‘Amr al-Rūmī en casa de Ibn Abī Maryam<sup>16</sup> en compañía de una cantora (*muganniya*) a la cual llamaban “Bint Iblīs”<sup>17</sup>. Y cantó ‘Ubayd Allāh b. Abī Gassān sobre una melodía de Mujāriq”<sup>18</sup>.

En otros casos, sin embargo, aunque el término se utilice solo, el resto de la información que aparece en la obra sobre la vida de una cantora nos permite averiguar su condición de esclava. Sobre Ŷawhar, por ejemplo, la cantora que aparece en el siguiente *jabar*, sabemos que era esclava de otra cantora llamada Barbar, dato que se nos comunica a través de otras noticias de la obra y no de ésta:

“Un día de primavera, se juntaron Ḥammād al-Rāwiya<sup>19</sup>, Muṭī‘ b. Iyās, Yahyà b. Ziyād [al-Ḥārīṭī] y Ḥakam al-Wādī en un jardín (*bustān*) en Kufa para beber, e invitaron también a Ŷawhar la cantora (*muganniya*)”<sup>20</sup>.

14. Participio activo del verbo *gannā*, que significa cantar. Cf. Julio Cortés. *Op.cit.*, pp. 815-816, raíz “غنى”; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. II, p. 230; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 513.

15. Abū l-‘Atāhiya (Padre de la Locura) es el apodo por el que se conocía Abū Ishāq Ismā‘īl b. al-Qāsim b. Suwayd b. Kaysān, poeta de la época abbasí. Era natural de Kufa y cultivó fundamentalmente el género de *ghazal*, siendo sus poemas más célebres de dicho género los que dedicó a su amada ‘Utba. V. más en: A. Guillaume. “Abū l-‘Atāhiya”. En *EP*, t. I, pp. 107-108. En cuanto a la vocalización de la palabra ‘*atāhiya*, todos los estudios y diccionarios consultados vocalizan ‘*atāhiya* (sin *šadda*), menos Cortés, que vocaliza ‘*atāhiyya*. Cf. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 712, raíz “عته”.

16. Debe de tratarse de un personaje que desempeñaba el papel de bufón en la corte de Ḥārūn al-Rašīd. V. Al-Ṭabarī. *The History of al-Ṭabarī*. Varios editores. Albany: State University of New York Press, 1985-2007, t. XXX, pp. 308-312.

17. Es obvio que se trata de un apodo, pues estas dos palabras significan “hija del diablo”.

18. *K. al-agānī*, t. XVIII, pp. 252-253.

19. Célebre recopilador y recitador de poesía árabe que vivió entre las épocas omeya y abbasí. Estuvo vinculado a los círculos de vida libertina de su ciudad, Kufa. V. más en: J. W. Fück. “Ḥammād al-Rāwiya”. En *EP*, t. III, p. 136.

20. *K. al-agānī*, t. XIII, p. 226.

Otro ejemplo en el cual el término aparece solo y sin embargo hace claramente alusión a las esclavas cantoras es el siguiente, narrado por el músico Ishāq al-Mawṣilī:

“Jamás había escuchado a nadie cantar estas dos canciones, así que se las enseñé a más de uno de los cantantes destacados (*mutaqaddimūn*), al igual que a las cantoras de los palacios (*muganniyāt al-quṣūr*), ya que ninguna de ellas las conocía”<sup>21</sup>.

Aquí la referencia a los palacios hace que la expresión *muganniyāt al-quṣūr* sea equivalente a “esclavas cantoras”, puesto que a lo largo de la obra hay indicios suficientes para pensar que las cantoras de los palacios eran siempre de esta condición.

En cuanto al uso de la palabra *muganniya* junto a otros términos, hay que decir que la combinación más habitual es *yāriya muganniya*, que viene a designar a la esclava cantora:

“Era Ḥarb b. ‘Amr al-Taqaḥfi comerciante de esclavos (*najjās*) y tenía una esclava cantora (*yāriya muganniya*) a la que frecuentaban los poetas, escribas y gente culta de Bagdad para escucharla. Gastaban en su casa grandes cantidades de dinero: lo trataban muy bien y le hacían regalos”<sup>22</sup>.

Los otros dos términos que en ciertas ocasiones aparecen junto a la palabra *muganniya* son *muḥsina* y *muṭriba*, lo que resulta muy interesante debido a la cercanía semántica que hay entre estas tres palabras.

#### *Muḥsina* (en plural: *muḥsināt*)

Este es el término al que menos atención han prestado siempre los lexicógrafos y los estudiosos de la música árabe o del tema de las *qiyān*, hecho que carece de explicación lógica ante quien averigua su gran importancia a través del estudio de las fuentes<sup>23</sup>. Según su acepción principal, de corte etimológico, la palabra *muḥsina* significa “la que hace el bien”, “la que desempeña bien una labor”, “la bienhechora”<sup>24</sup>.

En los diccionarios de lengua árabe consultados para el presente estudio, tanto monolingües como bilingües, no constan las acepciones de este término relacionadas con la música, hecho que, sobre todo en el caso del *Lisān al-‘arab* y el *Tāy*

21. *K. al-agānī*, t. IX, p. 47.

22. *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 183.

23. Lo mismo ocurre con el masculino *muḥsin*.

24. V. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 238, raíz “حسِن”; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. I, p. 429.

*al-‘Arūs*, resulta sorprendente, pues se trata de un término ampliamente utilizado en las fuentes. Entre los diccionarios consultados, sólo en el de Dozy aparece una definición que corresponde al uso de este término en el *K. al-agānī* y en otras fuentes de la época. Dozy define la palabra *muḥsina* como “cantora” (*chanteuse*), mientras que ignora completamente el significado de corte etimológico del masculino *muḥsin*<sup>25</sup>.

El estudio de las fuentes lleva a la conclusión de que, en el contexto de la música, las palabras *muḥsina* y *muḥsin* significan, generalmente, “artista que se dedica a la música”. Cuando el término se utiliza solo, su interpretación no presenta ninguna dificultad, pues indica precisamente este significado, como se puede apreciar en los siguientes *ajbār*:

“Fue Ḍa‘f una de las *muḥsināt*. Una de sus primeras composiciones y canciones importantes fue aquella por la que destacó y con la que fue presentada [¿ante al-Ma‘mūn?<sup>26</sup>] y elegida”<sup>27</sup>.

“Baḍl fue una de las *muḥsināt* más virtuosas (*mutaqaddimāt*), de aquellas que se mencionan en muchas historias. Sobre ella se cuenta que cantaba treinta mil canciones. [...] Fue una de las mejores voces de su época (*min aḥsan al-nās ginā<sup>mn</sup> fī dahri-hā*) y fue maestra de todo *muḥsin* y *muḥsina*”<sup>28</sup>.

En ocasiones este término sustituye la palabra *muganniya* en el célebre binomio *yāriya muganniya*, significando así “esclava cantora”. Sobre el cantante de la época abbasí Sulaym b. Sallām<sup>29</sup>, por ejemplo, se cuenta que un día invitó a unos amigos suyos a su casa y les sacó vino y treinta *yāwārī muḥsināt* (... *talaṭīn yāriya muḥsina*), pero no comida<sup>30</sup>. En otro *jabar*, esta vez sobre el cantante Muḥammad b. al-Ḥārīṭ b. Busjunnar, se cuenta: “Tenía su padre, al-Ḥārīṭ b. Busjunnar, *yāwārī muḥsināt*, e Ishāq [al-Mawṣilī] les pedía a ellas que instruyeran a sus propias *yāwārī*”<sup>31</sup>.

25. Dozy apunta que toma esta acepción de un glosario del siglo XIX sobre la obra de Muslim b. al-Walīd, poeta de la época abbasí. Cf. Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. I, p. 288, raíz “حسن”.

26. A través del mismo *jabar* sabemos que Ḍa‘f fue esclava del califa al-Ma‘mūn, por lo que puede que la frase se refiera al momento en el cual fue presentada ante al-Ma‘mūn para que la viera y escuchara, como era habitual antes de la compra de las esclavas cantoras.

27. *K. al-agānī*, t. XII, p. 69.

28. *K. al-agānī*, t. XVII, p. 58.

29. Según el *K. al-agānī*, este cantante de Kufa estudió música con Ibrāhīm al-Mawṣilī desde una edad muy temprana. A pesar de ello, en ciertos momentos de su vida fue objeto de sátira por parte de su hijo Ishāq al-Mawṣilī. Estuvo vinculado a la corte de Hārūn al-Raṣīd y a los músicos que servían en ella. A Sulaym se le conocía por su avaricia. Cf. *K. al-agānī*, t. VI, p. 117.

30. *K. al-agānī*, t. VI, p. 119.

31. *K. al-agānī*, t. XII, p. 34.

Aparte del obvio significado del término en frases como las que se acaban de citar, hay que decir que en otros casos su uso plantea ciertas dudas, sobre todo cuando va acompañado de otros términos de contenido semántico semejante. Las combinaciones en cuestión serían: *muganniya muhsina*, *qayna muhsina* y *muṭriba muhsina* (o sus respectivos plurales).

Entre ellas, la más recurrente es la primera. Muchas de las cantoras célebres reciben este calificativo en *ajbār* que describen sus cualidades. De ‘Arīb, por ejemplo, se dice que era *muganniya muhsina*<sup>32</sup>, y lo mismo ocurre con Maḥbūba<sup>33</sup> y Duqāq<sup>34</sup>. Otros narradores añaden un detalle más para referirse no sólo a la cualidad sino también a la calidad artística de las cantoras, como ocurre con ‘Ātika bint Šuhda<sup>35</sup> y Qalam al-Šāliḥiyya<sup>36</sup>, de quienes se cuenta que fueron dos de las “*muganniyyāt muhsināt* más virtuosas (*mutaqaddimāt*)”.

En otras ocasiones, los dos términos forman parte de una enumeración más amplia, como en el siguiente *jabar* narrado por ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz:

“Juzāmā, la *yāriya* del cantante al-Ḍabṭ (*al-Ḍabṭ al-mugannī*), solía tomar vino conmigo, cuando yo era todavía joven, y es que luego ya dejé de beber. Y era *muganniya* (cantora), *muhsina*, *šā‘ira* (poetisa) y *zarīfa* (refinada)”<sup>37</sup>.

En cuanto a la segunda combinación de términos entre las mencionadas (*qayna muhsina*), hay que decir que aparece con menor frecuencia en la obra. Sobre el poeta Di‘bil<sup>38</sup> se cuenta, por ejemplo, que estuvo en una ocasión en Šahrazūr<sup>39</sup> y un hombre lo invitó a su casa, donde le cantó una *qayna muhsina* sobre un poema suyo<sup>40</sup>. Sobre otro poeta, Sa‘īd b. Wahb<sup>41</sup>, se relata que “se relacionaba con todo esclavo imberbe (*gulām amrad*), todo joven refinado (*fatā zarīf*) y toda *qayna*

32. *K. al-agānī*, t. XXI, p. 43.

33. *K. al-agānī*, t. XXII, p. 142.

34. *K. al-agānī*, t. XII, p. 203.

35. *K. al-agānī*, t. XVIII, p. 244.

36. *K. al-agānī*, t. XIII, p. 244.

37. *K. al-agānī*, t. X, p. 223.

38. Poeta de la era abbasí. En el inicio de su trayectoria poética fue discípulo de otro poeta de la época, Muslim b. al-Walīd. Su ideología chií y sus sátiras sobre varios personajes de su época le costaron muchas enemistades a lo largo de su vida. V. más en: L. Zolondek. “Di‘bil”. En *EP*, t. II, pp. 248-249.

39. Región en el Oeste de Kurdistán. Cf. A. Ben Abdeselem. “Šahrazūr”. En *EP*, t. IX, pp. 218-219.

40. *K. al-agānī*, t. XX, p. 64.

41. Poeta de Basora de la época abbasí. Estuvo vinculado a la familia de los Barmakies. Escribió poesía báquica (*jamriyyāt*) y amorosa (*gazal*). En esta última celebró el amor de las mujeres pero también el de los *gilmān*, los jóvenes esclavos. Cf. *K. al-agānī*, t. XX, p. 214.



*muḥsina*<sup>42</sup>. Por último, hay que decir que, entre las cantoras célebres, sólo una recibe este calificativo en toda la obra. Se trata de Sallāma al-Zarqā', de quien se dice que "fue una de las *qaynāt muḥsināt (ihdā al-qaynāt al-muḥsināt)*"<sup>43</sup>.

Respecto a la tercera combinación de términos, *muṭribāt muḥsināt*, se puede observar que aparece en una sola ocasión a lo largo de la obra, en un *jabar* que trata de una escena de música en la cual el cantante 'Amr al-Gazzāl<sup>44</sup> canta para 'Ubayd Allāh b. Ŷa'far b. al-Manṣūr<sup>45</sup> y un militar llamado al-Jiḍr b. Ŷibrīl. En dicho *jabar* se relata que los tres hombres estaban acompañados de unas *ḡawārī muṭribāt muḥsināt*. La referencia a las cantoras es absolutamente lacónica y el *jabar* no da ningún tipo de información adicional sobre ellas<sup>46</sup>.

Los términos *muganniya*, *qayna* y *muṭriba* son sinónimos entre sí, al igual que son, a la vez, sinónimos del término *muḥsina* en este contexto. Por lo tanto, un uso de éstos junto a la voz *muḥsina* genera dudas sobre esta última. Si con los primeros términos ya queda clara la identidad artística de una mujer, ¿a qué podría deberse la necesidad de añadir este último término? Desde la distancia cronológica y lingüística que nos separa de aquel remoto contexto, sólo podríamos especular que el término podría en ocasiones hacer hincapié en la índole polifacética de los artistas del ámbito de la música, los que no eran sólo cantantes, tañedores de instrumentos o compositores sino que compaginaban todas estas cualidades en el ejercicio de su arte<sup>47</sup>.

Otra interpretación podría estar relacionada con el significado original de la palabra mencionado al inicio de este apartado. Si una *muḥsina* es en el fondo alguien que obra bien o que hace bien las cosas, se podría pensar que una cantora *muḥsina* podría ser una cantora virtuosa, razón por la cual el término llegó a adquirir los matices de "artista polifacético del ámbito de la música", en general, siendo sus diversas aptitudes la mayor prueba sobre su virtuosismo.

42. *K. al-agānī*, t. XX, p. 216.

43. *K. al-agānī*, t. XV, p. 39.

44. Cantante de la corte de Hārūn al-Rašīd. Cf. H. G. Farmer. *A history*, p. 132; *K. al-agānī*, t. XXIII, pp. 124-126.

45. Por la coincidencia del nombre y del contexto, se puede conjeturar que se trata del hermano de Zubayda bint Ŷa'far b. al-Manṣūr, la célebre esposa y prima de Hārūn al-Rašīd. El *nasab* de Zubayda se puede confrontar en: Renate Jacobi. "Zubayda bt. Ḍja'far b. Abī Ḍja'far al-Manṣūr". En *EP*, t. XI, pp. 547-548.

46. *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 126.

47. Fuera de las facetas que atañen a la música y, en raras ocasiones, a la narración de historias, en el *K. al-agānī* no hay información sobre otro tipo de actuaciones escénicas.

*Musmi‘a* (en plural: *musmi‘āt*)

La palabra *musmi‘a* es el participio activo del verbo *asma‘a*, que significa “hacer oír”, “hacer escuchar”<sup>48</sup>. Literalmente, por lo tanto, la palabra significa “la que hace escuchar”, significado que dio lugar a la acepción de “cantora”. En relación con esta última acepción, encontramos un dato sumamente interesante en el *K. al-agānī*: Al-Iṣfahānī recoge un panegírico que el poeta al-A‘šā escribió para la tribu de los Banū ‘Abd al-Madān al-Ḥārīṭīyyūn, rama de los Banū l-Ḥārīṭ b. Ka‘b. Entre los distintos versos dedicados a esta tribu, encontramos el siguiente:

“Nuestros testigos son la rosa, los jazmines, y las cantoras (*musmi‘āt*) junto a las cuerdas de sus laúdes (*‘ūdān*)”<sup>49</sup>.

Además de la presencia del término en este verso, lo que da un interés particular a esta referencia es que al-Iṣfahānī ofrece, a continuación del poema en cuestión, unos apuntes filológicos que incluyen la definición de algunas de las palabras mencionadas en el mismo, hecho poco frecuente dentro de la obra. Entre ellas aparece el término *musmi‘āt*, el cual es definido como *qiyān*<sup>50</sup>. Éste sería el único caso —en el *K. al-agānī*— donde el mismo autor da una explicación literal sobre uno de los términos relacionados con las cantoras, lo cual podría indicar que el término no era muy conocido con esa acepción.

Esta identificación del término *qiyān* con el término *musmi‘āt* aparece en una ocasión más en la obra, en el siguiente *jabar*:

“Estuvo en una ocasión ‘Umar b. Abī Rabī‘a en Kufa y pasó por casa de ‘Abd Allāh b. Hilāl<sup>51</sup>, a quien llamaban “compañero del diablo” (*Ṣāhib Iblīs*). Éste tenía dos *qiyān* virtuosas (*qaynatān ḥāḍiqatān*) a quien ‘Umar solía visitar para escucharlas, sobre lo cual dijo:

Gente de Babilonia, nada he envidiado de vuestra vida salvo tres cosas:  
el agua del Éufrates, el aroma de la noche fresca y el canto de las dos cantoras  
(*gīnā’ musmi‘atayn*) de Ibn Hilāl”<sup>52</sup>.

48. V. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 532, raíz “سمع”.

49. *K. al-agānī*, t. XI, p. 255.

50. Asimismo, los editores de la edición utilizada para el presente estudio definen el término como *muhsina*. Cf. *K. al-agānī*, t. I, p. 117, nota 2.

51. Célebre mago de Kufa de quien se creía que el diablo le había regalado un anillo con poderes mágicos por haberle defendido ante unos niños que le insultaban. Además, otros creían que descendía directamente del diablo a través de su familia materna. V. más en: Ch. Pellat. “‘Abd Allāh b. Hilāl”. En *EP*, t. I, pp. 45-46.

52. *K. al-agānī*, t. I, p. 117.

Al-Ṭabbūbī, en su monografía sobre las *qiyān* en la época abbasí, en el capítulo dedicado a los términos que designaban a las cantoras, presta especial atención a estas dos voces, *qayna* y *musmi‘a*, citando varios versos de poetas de la época en los cuales aparecen. A raíz de su estudio particular, la autora observa que el término *musmi‘a* es de un uso mucho más restringido que el término *qayna*, hecho que también es obvio en el *K. al-agānī*<sup>53</sup>. En este último, el término aparece sólo en tres ocasiones y, curiosamente, sólo formando parte de unos versos, al igual que ocurre con las referencias citadas por al-Ṭabbūbī.

Los dos primeros casos en cuestión son, obviamente, aquellos que ya han sido citados al principio del presente epígrafe, mientras que el tercero y último caso lo encontramos en un lamento anónimo que un hombre compuso por la muerte de Ibrāhīm al-Mawṣilī:

“La diversión se sepultó bajo la tierra, en la morada de la gente más querida, cuando al-Mawṣilī pereció y se extinguió la diversión gozada por hermanos y amigos. Por él lloraron apenadas las cantoras (*musmi‘āt*), por él lloraron el amor y el gusto de beber, los instrumentos de las fiestas lo lloraron, hasta que el propio laúd se apiadó de tanta lágrima salida de los arcos”<sup>54</sup>.

A pesar de la evidencia de que la voz *musmi‘a*, en el sentido de “cantora”, no se utilizaba con tanta frecuencia como otros términos, su presencia es muy notable en las obras lexicográficas. En los diccionarios *Muḥīṭ al-muḥīṭ* y *Tāy al-‘Arūs* la palabra se define directamente como “cantora” (*muganniya*), y lo mismo ocurre en los diccionarios de Dozy y Kazimirski, aunque Dozy sólo menciona la versión masculina del término (*musmi‘*)<sup>55</sup>. Una vez más, por lo tanto, nos encontramos ante el fenómeno de las divergencias que ocurren entre las definiciones de las obras de referencia y el uso real de los términos en las fuentes. Con el término *musmi‘a* ocurre lo contrario de lo que hemos observado hasta ahora: aquí la presencia del término abunda en los diccionarios y escasea en las fuentes.

#### *Muṭriba* (en plural: *muṭribāt*)

Desde el punto de vista gramatical, la palabra *muṭriba* es participio activo del verbo *aṭraba*, que significa “conmover”, “emocionar” o “provocar el éxtasis” a

53. Cf. Laylā Huramiyya al-Ṭabbūbī. *Al-qiyān*, pp. 22-26.

54. *K. al-agānī*, t. V, p. 166. La palabra “arcos” aquí se refiere a los arcos de los instrumentos musicales.

55. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 428, raíz “سمع”; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. I, p. 685; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. I, p. 1141; Al-Zabīdī. *Tāy al-‘arūs min yawāhir al-qāmūs*. Kuwait: Wizārat al-‘Ālām y Maṭba‘at Ḥukūmat al-Kuwayt, 1965-2001, t. XXI, pp. 233-234.

través de la música<sup>56</sup>. Como adjetivo, por lo tanto, *muṭriba* es la que produce esos sentimientos, mientras que como sustantivo la palabra ha llegado a significar “cantora” o “música”<sup>57</sup>. En el *K. al-agānī* el término *muṭriba* aparece sólo en dos ocasiones designando a ciertas cantoras, mientras que, en otras, se utiliza en el sentido de “elemento musical emocionante” calificando así algunas melodías.

Uno de los dos *ajbār* en los cuales aparece la palabra *muṭribāt* ha sido ya citado anteriormente. Se trata de aquella referencia lacónica a unas *yāwārī muṭribāt muḥsināt* sobre quienes se dice que compartieron con el cantante ‘Amr al-Gazzāl una reunión musical<sup>58</sup>. Aquí se puede apreciar una cierta redundancia, pues en términos generales, como ya se ha comentado antes, las voces *muṭribāt* y *muḥsināt* se pueden considerar sinónimas.

El segundo *jabar* en el que encontramos el término consiste en una sola frase atribuida a un personaje llamado al-Miswar b. ‘Abd al-Malik:

“Quien recita poemas de Kuṭayyir y Ŷamīl<sup>59</sup>, no necesita estar acompañado de un par de cantoras (*mā ḍarra man yarwī šī ‘r Kuṭayyir wa-Ŷamīl allā takūn ‘inda-hu muganniyatān muṭribaṭān*)”<sup>60</sup>.

La frase original resulta un tanto difícil de descifrar, pero en líneas generales parece constituir una especie de cumplido hacia las creaciones poéticas de Kuṭayyir y Ŷamīl, significando que tenían tanto valor y musicalidad en sí que no necesitaban ser cantadas como era lo habitual en la época.

En cuanto al propio binomio *muganniya muṭriba*, llama de nuevo la atención el uso conjunto de dos términos aparentemente sinónimos. Por ello, se podría pensar que, en este caso, más que como un sustantivo, la palabra *muṭriba* funciona aquí como un adjetivo con el que se hace referencia al virtuosismo de las cantoras en cuestión y a su capacidad de emocionar con su arte. Sin embargo, aunque la palabra tenga aquí función de adjetivo, no deja al mismo tiempo de indicar que se trata de unas cantoras, pues el término *muṭriba* ha de hacer siempre referencia

56. Recuérdese que en el contexto de la música árabe esa emoción que produce la música se denomina *tarab*.

57. Lo propio ocurre con el término en masculino, *muṭrib*. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 546, raíz “طرب”; Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 676; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. II, p. 29; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 66.

58. *K. al-agānī*, t. XXIII, p. 126.

59. Kuṭayyir y Ŷamīl fueron exponentes de la poesía ‘udrī de la época omeya. Son célebres los poemas que escribieron sobre sus respectivas amadas ‘Azza y Buṭayna. V. más en: F. Gabrieli. “Djamīl, b. ‘Abd Allāh b. Ma‘mar al-‘Udrī”. En *EP*, t. II, pp. 427-428.

60. *K. al-agānī*, t. IX, p. 7. La frase ha sido traducida libremente, pues una traducción literal la haría carecer de sentido en castellano.

a una cantora que emociona con su arte: una mujer fuera del ámbito de la música no podría recibir esta calificación.

*Nā'ihā* (en plural: *nawā'ih*, *nā'ihāt*)

*Nā'ihā* es el participio activo femenino del verbo *nāha*, que significa “llorar a un muerto” o “pronunciar o cantar un lamento fúnebre (*nawh*)”. La palabra *nā'ihā* en sí, por lo tanto, significa “plañidera”, y en el *K. al-agānī* representa el único término que designa esa función social y artística<sup>61</sup>.

La plañidera es una figura que encontramos en diversos contextos históricos y culturales, debido a la eterna necesidad emocional y social de individuos, familias y pueblos de llorar a sus muertos y honrarlos. En el caso del mundo árabe medieval, se puede pensar que habría distintas clases de plañideras: desde mujeres sin formación musical que simplemente acudían a los funerales para llorar a los muertos hasta cantoras profesionales que se ocupaban específicamente de esa tarea. De todas maneras, parece que las plañideras eran remuneradas por ese trabajo, como indica una noticia sobre el poeta Baššār b. Burd:

“... no había en Basora amado ni amada que no recitara poesías de Baššār; ni tampoco plañidera (*nā'ihā*) ni cantora (*muganniya*) que no ganara dinero con ellas; ni hombre honrado que no lo respetara y no temiera las deshonras que venían de su lengua”<sup>62</sup>.

La investigadora Nadia Maria El-Cheikh, que ha estudiado en profundidad el tema de las plañideras, ilustra en un artículo afín la continuación de esta figura desde la *yāhiliyya* hasta la época islámica. En dicho artículo la autora arroja luz sobre el hecho de que las plañideras sufrían, de alguna manera, la marginación, pues eran vistas como unos seres cuyo sueldo dependía de la muerte de otras personas. Además, según la religión musulmana, sus expresiones hiperbólicas representaban una injuria contra la voluntad de Dios.

Asimismo, El-Cheikh pone énfasis en el hecho de que la *niyāha*, la lamentación fúnebre, era practicada fundamentalmente por mujeres, aunque había excepciones de cantores que destacaron en esa labor, como fueron Ibn Surayy y al-Garīd. Respecto a la relación de las *qiyān* con las *nā'ihāt*, la autora apunta:

61. Cf. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 1182, raíz “نوح”; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. II, pp. 733-734; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 1363; Edward William Lane. *An Arabic-English Lexicon*. Beirut: Librairie du Liban, 1968, t. VIII, p. 2864. En los diccionarios se menciona también el término *nawwāha* —de la misma raíz— como sinónimo de *nā'ihā*, pero en el *K. al-agānī* sólo aparece este último.

62. *K. al-agānī*, t. III, p. 103.

“Algunas esclavas cantoras, *qiyān*, eran famosas por sus destrezas en la *niyāḥa*. Estas dos profesiones diferentes compartían, a veces, el mismo material humano, puesto que parece que combinar ambos menesteres aumentaba el nivel y el valor de la *yāriya*”<sup>63</sup>.

Esta observación es sumamente importante, pues aclara que las cantoras constituían, en realidad, un colectivo diferente y que sólo en ocasiones excepcionales cultivaban el lamento fúnebre entre sus destrezas, sin que ello se considerara suficiente motivo para incluirlas en las *nā'iḥāt*. Guthrie señala que no era habitual que las *qiyān* cantaran los lamentos fúnebres, lo que atribuye al hecho de que éstas eran consideradas “moralmente sospechosas”, por lo que es posible que la gente no quisiera que sus muertos fueran llorados por unas mujeres de esa condición<sup>64</sup>.

En el *K. al-agānī* encontramos un reducido número de referencias a plañideras anónimas, mientras que las cantoras de nombre conocido que reciben este apelativo en la obra son solamente cuatro, a saber: Šuhda, esclava cantora de al-Walīd b. Yazīd y madre de la también cantora ‘Ātika bint Šuhda<sup>65</sup>; Ḥawrā’ y Bagūm, dos *yawārī* plañideras (*yāriyatān nā'iḥatān*) a las cuales se apegó al-Garīd cuando se desvinculó de Ibn Surayy, precisamente porque este último sintió envidia por lo bien que cantaba al-Garīd los lamentos fúnebres<sup>66</sup>; y, por último, Su'dā, una *nā'iḥa* de Ḥīra de quien se enamoró el poeta Abū l-'Atāhiya<sup>67</sup>. Por último, habría que decir que en el *K. al-agānī* constan ciertos casos de cantoras que cantan lamentos fúnebres de manera puntual sin ser consideradas plañideras<sup>68</sup>.

#### *Qayna* (en plural: *qiyān*, *qaynāt*)

Precisar el origen del término *qayna* y el proceso lingüístico a través del cual llegó a adquirir su significado de “esclava” o “esclava cantora” resulta difícil desde la perspectiva actual. Los estudiosos que han investigado esta cuestión en profundidad son al-Asad y al-Ṭabbūbī, en sus respectivas monografías sobre las *qiyān*. Los dos autores realizan un recorrido lexicográfico recogiendo definicio-

63. Cf. Nadia Maria El-Cheikh. “Mourning and the role of the *Nā'iḥa*”. *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII: Identidades Marginales*. Ed. Cristina de la Puente. Madrid: CSIC, 2003, pp. 395-412.

64. Cf. Shirley Guthrie. *Arab social life in the Middle Ages*. Londres: Saqi Books, 1995, p. 132.

65. *K. al-agānī*, t. VI, p. 185.

66. *K. al-agānī*, t. II, p. 236.

67. *K. al-agānī*, t. IV, pp. 20-21.

68. Sobre la relación de las esclavas cantoras y las esclavas poetisas con los lamentos fúnebres, v. Fuad Matthew Caswell. *The slave girls of Baghdad: The qiyān in the early Abbasid era*. Londres: I.B. Tauris, 2011, pp. 178-180. Sobre los lamentos fúnebres compuestos por mujeres, v. la recopilación del Padre Cheikho: Louis Cheikho. *Riyāḍ al-adab fī marāṭī šawā'ir al-'arab*. Beirut: Al-Maṭba'a al-Kāṭūfikiyya, 1897.

nes significativas, a la vez que ofrecen sus propias conjeturas sobre el origen del término<sup>69</sup>. Según las definiciones de los diccionarios y lo referido por estos autores, ésta sería la información más destacada sobre las raíces del término:

I. En sus orígenes el término *qayn*, en masculino, significaba “obrero” o “artesano” (*ṣāni*’) y, en ocasiones, específicamente “herrero” (*ḥaddād*). *Qayna*, por consiguiente, era la trabajadora de cualquier índole. Por motivos sociales, como las distintas tareas de servicio las realizaban esclavos, el término llegó a significar también “esclavo” (*‘abd*) y “esclava” (*ama*). Se puede pensar, por lo tanto, que este último caso dio lugar a la acepción de “esclava cantora” (*ama* o *ḡāriya muḡanniya*).

II. El verbo *qayyana* —de la misma raíz que *qayna* (قَيْن)— significa “arreglar” o “acicalar” una cosa o a una persona, vistiéndola y peinándola. La sirvienta que antiguamente desempeñaba esta labor de acicalar a su dueña se llamaba *muḡayyina* pero también *qayna*. La relación de esta acepción con aquella de la “esclava cantora” parece, de nuevo, que surge a través de la noción de “sirvienta” o “esclava”<sup>70</sup>.

Habría que comentar que, curiosamente, el masculino *muḡayyin* (que designa al comerciante de *qiyān*) no aparece en los diccionarios, aunque en las fuentes se menciona en numerosas ocasiones. Asimismo, otro término que no consta en los diccionarios y, sin embargo en el *K. al-agānī* sí aparece, aunque sea en una sola ocasión, es el verbo *taḡāyana*, que viene a significar “frecuentar a las *qiyān*”<sup>71</sup>.

El uso de ambos términos se puede apreciar en el siguiente *jabar*:

“Cuando ‘Alī b. al-Ḥāhm<sup>72</sup> salió de la cárcel y regresó del destierro, empezó a frecuentar a un grupo de jóvenes de Bagdad y entre todos se dedicaban a visitar a las *qiyān* de

69. Entre las dos obras, el estudio más importante en cuanto a esta cuestión es el de al-Asad. La obra de al-Ṭabbūbī es posterior y, aunque tenga valor propio, remite, inevitablemente, a al-Asad. Lo mismo ocurre con el artículo sobre las *qiyān* de la *El*. Cf. Ch. Pellat. “Ḳayna”, p. 820.

70. V. Nāṣir al-Dīn al-Asad. *Op.cit.*, pp. 15-24; Laylā Ḥuramiyya al-Ṭabbūbī. *Op.cit.*, pp. 19-22; Buṭrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 766, raíz “قَيْن”; Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 950; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, pp. 848-849; Ibn Manẓūr. *Op.cit.*, t. XI, pp. 376-377; Al-Zabīdī. *Op.cit.*, t. XXXVI, pp. 29-35. Hay que decir que al-Asad formula, en el capítulo citado, una serie de conjeturas sobre el origen de la raíz del término en otros idiomas, semíticos e indoeuropeos, pero en el presente artículo no se ha considerado oportuno enumerarlas.

71. Esta definición aparece en una nota a pie de página en la edición utilizada para el presente artículo. Cf. *K. al-agānī*, t. X, p. 174, nota 4.

72. Poeta de la época abbāsī, vinculado a la corte de varios califas. Durante el reinado de al-Mutawakkil, a pesar de ser uno de sus *nudamā’* (compañeros de bebida), fue encarcelado, quizá a causa de su excesiva libertad de expresión o de las calumnias de sus enemigos. Después de pasar un año en prisión, fue desterrado por un tiempo a Jurasán y, posteriormente, perdonado, tras lo cual regresó a Bagdad. V. más en: H. A. R. Gibb. “‘Alī b. al-Djāhm”. En *EP*, t. I, p. 386.

la ciudad (*kānū yataqāyanūn bi-Bagdād*). Solían alojarse en casa de un comerciante de *qiyān* (*muqayyin*) que se llamaba Mufaḍḍal y vivía en al-Karj<sup>73</sup>.

En cuanto al significado de la palabra *qayna* en el contexto de la música, los diccionarios citados dan todos la misma definición: *muganniya* (cantora) o *ama muganniya* (esclava cantora). De las demás acepciones recogidas por los lexicógrafos, incluida la de “esclava”, ninguna aparece en las fuentes consultadas. En el *K. al-agānī*, en concreto, las mujeres denominadas *qiyān* son siempre cantoras y músicas, algunas de las cuales destacaron también como poetisas. Ese último detalle da lugar a una interpretación genérica del término por parte de algunos estudiosos. Como algunas de las cantoras y músicas fueron también poetisas, en ocasiones se tiende a incluir a ciertas figuras de esclavas que fueron exclusivamente poetisas en estudios sobre las *qiyān*, interpretando el término como esclavas altamente cualificadas, en general, trátase de cantoras o de poetisas.

Caswell, por ejemplo, en su estudio sobre las esclavas de la época abbasí, utiliza el término *qiyān* para referirse a todo el colectivo de las esclavas que disponían de cierta preparación intelectual, justificando así su posición:

“Los términos *imā’ šawā’ir* [esclavas poetisas] y *qiyān muganniyat* [*qiyān* cantoras] se utilizan para referirse específicamente a las esclavas respecto a su función de poetisas y cantoras, respectivamente. Al mismo tiempo, el término *qiyān* es comúnmente utilizado para designar, de manera colectiva, a ambas clases<sup>74</sup>.

Caswell apoya su opinión en la siguiente afirmación de Mernissi: “*qayna* es sinónimo de *yāriya* y las dos palabras se utilizan, además, de forma intercambiable”. Dicha afirmación está, a su vez, apoyada en la acepción genérica de “esclava” que aparece, entre otras, en el *Lisān al-‘arab*<sup>75</sup>.

Esta visión podría deberse, en parte, a la impresión que deja entre los estudiosos el título y contenido de la obra de al-Iṣfahānī *al-Imā’ al-šawā’ir* (*Las esclavas poetisas*)<sup>76</sup>, en la cual el autor enumera una serie de biografías de poetisas acompañadas de poemas. Algunas de ellas eran también cantoras y otras no. Las que no lo eran no reciben el calificativo de *qayna* sino sólo el de *šā’ira* (poetisa). Sin embargo, como las dos cualidades de “poetisa” y “cantora” coexisten en algunas figuras que aparecen en esta obra, la lectura de ésta puede crear la impresión de

73. *K. al-agānī*, t. X, p. 174.

74. Fuad Matthew Caswell. *Op.cit.*, p. 1.

75. Fatima Mernissi. *Women’s rebellion and Islamic memory*. Londres y Atlantic Highlands: Zed Books, 1996, p. 84. *Apud* Fuad Matthew Caswell. *Op.cit.*, pp. 1-2.

76. La obra en cuestión es una de las fuentes principales que utiliza Caswell para su estudio.



que la palabra *qayna* puede designar a veces a las poetisas no cantoras, hecho que el estudio minucioso de los términos no nos permite admitir.

A pesar del gran valor de las obras tanto de Caswell como de Mernissi, en el presente estudio se mantendrá cierta distancia de sus respectivas opiniones por la siguiente razón: como ya se ha dicho, en el *K. al-agānī* todas las mujeres llamadas *qiyān* son cantoras y, en ocasiones, también poetisas, al mismo tiempo, mientras que las esclavas poetisas no relacionadas con la música no reciben el calificativo de *qiyān*.

En relación con la equivalencia que establece Mernissi entre las palabras *qayna* y *yāriya*, hay que decir que ésta sólo es válida cuando se trata de esclavas cantoras. Para una *yāriya* en el sentido de “esclava de servicio”, jamás se utilizaría el término *qayna* como sinónimo dentro del mismo *jabar*.

En cuanto al binomio *qiyān muganniyāt* mencionado por Caswell, hay que decir que no aparece en absoluto en las fuentes de importancia, por lo que parece tratarse de una apreciación equivocada del autor. En cambio, el término que sí puede aparecer junto a la voz *qayna* es *yāriya*. En el *K. al-agānī* hay un giro sintáctico, ampliamente utilizado, en el cual aparecen ambos términos. Se trata de la frase *yāwārī al-qiyān*, la que viene a especificar que se habla de unas esclavas cantoras y no de unas esclavas de servicio.

En principio, la función de la *idāfa* (estado constructo) en la frase hace pensar que ésta podría significar “las esclavas de las *qiyān*”, que podrían ser cantoras o no. Sin embargo, el estudio del término a través de la obra indica que significa claramente “las esclavas cantoras”, de manera que la frase *yāriya min yāwārī al-qiyān* significa en realidad “una de las esclavas cantoras” en oposición al genérico “esclava”. El *jabar* que sigue constituye un clarísimo ejemplo de ello, pues a continuación del giro en cuestión aparece la palabra *qayna* como un equivalente semántico:

“Estaba Abū Muḥammad al-Taymī<sup>77</sup> enamorado de un joven esclavo (*gulām*), pero éste estaba, a su vez, enamorado de una de las esclavas cantoras (*yāriya min yāwārī al-qiyān*), lo que a él le suponía un obstáculo ante el muchacho, ya que la *qayna* estaba también enamorada del joven y no se apartaba de él<sup>78</sup>”.

77. Poeta de Kufa de la época abbasí. Al-Taymī fue *mawlā* de los Banū Taym y a ello se debe el nombre por el cual se le conocía como poeta, siendo su nombre real ‘Abd Allāh b. Ayyūb. Fue amigo de Ibrāhīm al-Mawṣilī y de su hijo Ishāq, y panegirista de los Barmakies. Al-Taymī tenía un hermano que se llamaba Abū l-Tayyāḥān y que era también poeta. Cf. *K. al-agānī*, t. XX, p. 5.

78. *K. al-agānī*, t. XX, p. 15.

El término *qayna* aparece con mucha frecuencia en la obra designando a cantoras de todas las clases y todas las épocas, desde las esclavas cantoras de la época preislámica hasta las grandes figuras de las épocas omeya y abbasí. *Qiyān* se llamaban desde la *yāhiliyya* y los primeros años del islam las cantoras que acompañaban a sus dueños a las ferias y a cualquier travesía por el desierto, como, por ejemplo, las *qiyān* que encontramos cantando para Abū Ḥahl<sup>79</sup> en la feria de Badr<sup>80</sup>, o las *qiyān* del poeta preislámico Imru' al-Qays que estuvieron acompañándolo durante la larga travesía que emprendió por la Península Arábiga cuando su padre renegó de él por hacerse poeta<sup>81</sup>.

Asimismo, *qiyān* siguieron llamándose las cantoras de la época de esplendor de la música árabe, desde las esclavas anónimas que actuaban en las casas de los *muqayyinūn*<sup>82</sup>, esperando a ser vendidas, hasta las cantoras de gran renombre, muchas de las cuales provenían precisamente de ese mismo ambiente, como indica el siguiente *jabar*:

“Había en Kufa un dueño de *qiyān* (*ṣāhib qiyān*) que se llamaba Ibn Rāmīn y había llegado desde el Hiyāz; y aquellos que gustaban de la música y el vino lo visitaban y se alojaban en su casa. [...] Tenía Ibn Rāmīn unas *yāwārī* que se llamaban Sallāma al-Zarqā', Sa'da y Rubayḥa y eran unas de las cantoras más destacadas”<sup>83</sup>.

Concluyendo, se podría decir que el término *qiyān* designa claramente a las cantoras y que sus sinónimos en las fuentes son los siguientes: *muganniya*, *yāriya muganniya*<sup>84</sup>, *muḥsina*, *musmi'a* y *muṭriba*, siendo los dos últimos de un uso sumamente escaso. En cuanto al término *yāriya*, habría que repetir que no puede constituir un sinónimo de *qayna* en sí, salvo en los casos en los cuales el contexto indica claramente que la esclava en cuestión es cantora.

79. Contrincante del Profeta Muḥammad a quien se atribuyen varias persecuciones de los primeros musulmanes, al igual que un intento de asesinar a Muḥammad antes de la Hégira. V. más en: W. Montgomery Watt. “Abū Ḍjahl”. En *EP*, t. I, p. 134.

80. *K. al-agānī*, t. IV, p. 134.

81. *K. al-agānī*, t. IX, pp. 65-66.

82. Esta clase de *qiyān* es la que se trata en la famosa epístola sobre las esclavas cantoras de al-Ḥāhiz, que se titula, precisamente, *Risālat al-qiyān* (o *Kitāb al-qiyān*), v. Al-Ḥāhiz. *Rasā'il al-Ḥāhiz*. Ed. Muḥammad Bāsil 'Uyūn al-Sa'ūd. Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2000, t. I, pp. 111-136; al-Ḥāhiz. *The Epistle on singing-girls by Ḥāhiz*. Ed. y trad. A. F. L. Beeston. Warminster: Aris and Phillips, 1980.

83. *K. al-agānī*, t. XI, p. 245.

84. El término *ama muganniya* no consta en las fuentes consultadas. Sólo aparece en la bibliografía árabe y en una sola ocasión en el *Lisān al-'arab*, entre las distintas definiciones del término *qayna*. Cf. Ibn Manzūr. *Op.cit.*, t. XI, pp. 376-377, raíz “قَيْن”.

*Ṣannāyā* (en plural: *ṣannāyāt*)

El término *ṣannāyā* significa “cimbalista, tañedora de címbalo” (*ṣany* o *ṣiny*)” y, también, “címbalo”<sup>85</sup>. En el *K. al-agānī* el término aparece sólo en cuatro ocasiones, en tres de ellas haciendo referencia a las tañedoras de címbalo, y en la restante, en su acepción de “címbalo”. De la poca información que se nos da, se puede pensar que las *ṣannāyāt* eran músicas —y, en ocasiones, también cantoras— que vivían y actuaban igual que el resto de sus artistas coetáneas. El único rasgo que las diferenciaría sería su destreza particular de tocar el címbalo.

En este punto, habría que insistir en el hecho de que las fuentes dan a entender que las virtuosas de los distintos instrumentos de la época eran también cantoras, a pesar de que, en ocasiones, se las pudiera identificar por el título relacionado con el instrumento que tocaban, como era el caso de la famosa ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya. La breve anécdota que aparece a continuación es muy ilustrativa respecto a esta cuestión:

“Compró ‘Abd Allāh b. ‘Āmir<sup>86</sup> unas esclavas cimbalistas (*imā’ ṣannāyāt*) y se fue con ellas a Medina. Allí tocaban una vez a la semana y la gente las escuchaba y aprendía de ellas”<sup>87</sup>.

Lo que se da a entender sobre esas esclavas cimbalistas es que, durante sus actuaciones, la gente aprendía las canciones que tocaban. Este hecho indica que no sólo tocaban música sino que también cantaban, puesto que en el caso contrario suena poco probable que la gente de la calle aprendiera de una actuación puramente instrumental. Otro elemento que se puede observar aquí es la condición de esclavas de las *ṣannāyāt* en cuestión, característica que también comparten las otras dos cimbalistas que encontramos en la obra.

Una de ellas se menciona en una anécdota sobre Ishāq al-Mawṣilī en la cual se cuenta que tenía una cimbalista (*ṣannāyā*) de quien estaba muy orgulloso. Como la muchacha le gustaba a al-Mu‘taṣim, antes de que fuera califa, Ishāq tenía mie-

85. Cf. Buṭrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 520; Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 639; A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. I, p. 1374. El término *ṣany* en sí puede referirse a dos instrumentos distintos, uno de percusión y otro de cuerda. V. más en: H. G. Farmer. “Ṣandj”. En *EP*, t. IX, pp. 9-11; Lois Ibsen Al-Faruqi. *An annotated glossary of Arabic musical terms*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1981, pp. 294-295, “Ṣanj or Ṣinj”; Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. *‘Ilm al-ālāt al-mūsīqīyya*. [El Cairo]: al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1987, pp. 41-44. Habría que comentar que, por ser de origen persa, la palabra *ṣany* no está vinculada a ninguna de las raíces verbales de los diccionarios sino que está recogida por su orden alfabético absoluto.

86. Gobernador de Basora de la época de los Califas Ortodoxos, conocido por sus aptitudes como militar y por su generosidad. Bajo su mandato se llevaron a cabo varias obras públicas. Cf. H. A. R. Girb. “‘Abd Allāh b. ‘Āmir”. En *EP*, t. I, p. 43.

87. *K. al-agānī*, t. VIII, p. 230.

do de que pudiera quitársela. Un día se presentó en su casa un enviado del califa —que en aquel momento era al-Ma'mūn, hermano de al-Mu'taṣim— e Ishāq se asustó pensando que había venido por la muchacha. A partir de ese punto, la cimbalista no se vuelve a mencionar, puesto que se demostró que el califa no buscó a Ishāq por ello sino para pedirle información sobre los creadores de una canción<sup>88</sup>.

La tercera referencia afín la encontramos en otro *jabar* sobre Ishāq al-Mawṣilī en el cual la narradora es una *ṣannāyā* llamada Šahawāt<sup>89</sup>. Sobre ella se cuenta que fue “aquella a quien Ishāq regaló a al-Wāṭiq”. La cimbalista no aparece como personaje dentro de la narración principal del *jabar*, al igual que no aparece en ninguna otra ocasión a lo largo de la obra, pero esa información lacónica que se nos da sobre ella es suficiente para saber que fue esclava del músico Ishāq al-Mawṣilī<sup>90</sup>.

Por último, cabe mencionar, por motivos anecdóticos, la cuarta y última referencia al término *ṣannāyā* que aparece en la obra. Se trata del apodo del poeta preislámico al-A'šā, a quien llamaban *Ṣannāyat al-'arab*<sup>91</sup>. Farmer, en su artículo sobre el instrumento en cuestión en la *EI*, menciona también otros casos similares, como el del músico Ibn Muḥriz, a quien llamaban *Ṣannāy al-'arab*. Farmer opina que es difícil averiguar si se trata de una mera referencia al instrumento o de algún tipo de simbolismo con connotaciones concretas. De todas maneras, como el término *ṣannāy* no sólo designa al tañedor de címbalo sino también al instrumento, Farmer señala que el uso del sufijo femenino en la palabra *ṣannāyā* aquí podría corresponder simplemente a un valor enfático del mismo<sup>92</sup>.

Este último caso llevaría a traducir la palabra como “címbalo”, lo que es seguido por la mayoría de los estudiosos, de manera que el poeta al-A'šā se conoce como “el címbalo de los árabes”. Asociar a un poeta con el término *ṣannāyā* resulta un tanto difícil de explicar desde la perspectiva actual, pues se desconocen las connotaciones que la palabra podría tener en aquella época. En el diccionario de al-Bustānī el uso de este apodo se atribuye a “lo mucho que se cantaron sus poesías”, a “la elegancia de su lenguaje (*faṣāḥa*)” o a la “delicadeza de su poesía”, mientras que en el *Lisān al-'arab* el apodo se atribuye a “la calidad de su poesía”<sup>93</sup>.

88. V. dos versiones idénticas de esta misma anécdota en: *K. al-agānī*, t. V, pp. 179-180; t. XXI, pp. 43-44.

89. Hay que comentar que en las fuentes de la época y, en particular, en el *K. al-agānī*, los casos en los cuales contamos con una mujer en la cadena de transmisión (*isnād*) de un *jabar* son escasos.

90. *K. al-agānī*, t. V, p. 239.

91. *K. al-agānī*, t. IX, p. 93.

92. Cf. H. G. Farmer. *Op.cit.*, p. 9.

93. Cf. Butrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 520; Ibn Manẓūr. *Op.cit.*, t. VII, p. 418.

*Ṭunbūriyya* (en plural: *ṭunbūriyyāt*)

Este término significa “tañedora de *ṭunbūr*”<sup>94</sup> y en el *K. al-agānī* sólo lo encontramos en el capítulo dedicado a la virtuosa de la época abbasí ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya<sup>95</sup>. Sobre ella contó el célebre cantante y tañedor de *ṭunbūr* Ŷaḥḥa en su libro sobre los *ṭunbūriyyūn* y *ṭunbūriyyāt*, los tañedores y tañedoras de *ṭunbūr*: “No se ha conocido en el mundo mujer más sobresaliente que ella en el toque del *ṭunbūr*”<sup>96</sup>.

De ‘Ubayda al-Ṭunbūriyya sabemos que era también una excelente cantora. El estudio de la personalidad de esta cantora y música nos permite averiguar, una vez más, que en la práctica casi todas las instrumentistas eran también cantoras, a pesar de que en algunos casos, como éste, tuviera tanto peso su “título” relacionado con los instrumentos que tocaban.

El respeto del cual gozaba esta *ṭunbūriyya* por excelencia dentro del círculo de sus compañeros de profesión se ve también en el siguiente *jabar*:

“Se juntaron un día los tañedores de *ṭunbūr* (*ṭunbūriyyūn*) en casa de Abū l-‘Abbās b. al-Rašīd<sup>97</sup> y entre ellos estaban al-Masdūd<sup>98</sup> y ‘Ubayda. Y le dijeron a al-Masdūd:

— Canta.

Y él contestó:

— No, por Dios, no antes de ‘Ubayda, que ella es la maestra.

Y no cantó hasta que cantó ella”<sup>99</sup>.

94. Cordófono parecido al laúd. V. más en: H. G. Farmer. “Ṭunbūr”. En *EP*, t. X, pp. 624-626, apartado “History of the Instrument and Its Usage”; Lois Ibsen Al-Faruqi. *Op.cit.*, pp. 372-373, “Ṭunbūr”, “Ṭunbūr al-baghdādī”, “Ṭunbūr khurāsānī”; Scheherazade Qassim Hassan *et al.* “Ṭunbūr”. En *The New Grove dictionary of musical instruments*. Ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan, 1991, t. III, pp. 518-519; Rodolphe D’Erlanger. *La musique arabe*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2001, t. I (*al-Fārābī: Grand traité de la musique*), pp. 217-262.

95. En el *K. al-agānī* éste es el único término que encontramos referido a los tañedores del instrumento en cuestión (*ṭunbūrī* y *ṭunbūriyya*, en masculino y femenino, respectivamente). Sin embargo, hay que decir que, entre los diccionarios consultados, esta voz sólo aparece en el de Cortés. Cf. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 690, entrada *ṭunbūr*. (Por ser de origen persa y no estar vinculada a ninguna de las raíces verbales del diccionario, la palabra está recogida por su orden alfabético absoluto.) En los demás diccionarios encontramos otros términos diferentes: *ṭanābirī*, en Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. II, p. 63; *ṭanbūrānī*, en A. de Biberstein Kazimirski. *Op.cit.*, t. II, p. 112; *ṭunbūrānī*, en Buṭrus al-Bustānī. *Op.cit.*, p. 557. En el *Lisān al-‘arab* está recogido el nombre del instrumento pero no los términos que designan a los instrumentistas.

96. *K. al-agānī*, t. XXII, p. 144.

97. Debe de tratarse del califa al-Ma’mūn, cuyo nombre completo era Abū l-‘Abbās ‘Abd Allāh b. Hārūn al-Rašīd. Cf. M. Rekaya. “Al-Ma’mūn”. En *EP*, t. VI, pp. 331-339.

98. Destacado cantante, compositor y tañedor de *ṭunbūr* de la época abbasí. V. más en: H. G. Farmer. *A history*, pp. 158-159; y, también, en el breve capítulo dedicado a él en el *K. al-agānī*, t. XX, pp. 183-185.

99. *K. al-agānī*, t. XXII, p. 145.

‘Ubayda al-Ṭunbūriyya era la mujer más destacada dentro del círculo de los *ṭunburiyyūn*. Y en cuanto al uso del término *ṭunbūriyya* en sí, lo interesante es que está identificado con ‘Ubayda, pues llegó a constituir un sobrenombre que iba unido a su nombre confiriéndole una identidad única entre las demás mujeres de su profesión.

### *Zāmira*

La palabra *zāmira* es participio activo del verbo *zamara*, que en el contexto de la música significa “tañer un instrumento de viento”. Por lo tanto, en general puede significar “tañedora de instrumentos de viento”, aunque también parece que el término designa a veces a las tañedoras de alguno de los instrumentos de viento cuyo nombre proviene de la misma raíz que *zāmira*. Éstos podrían ser los llamados *mizmār*, *zamar*, *zummār*, *zummāra* y *zammāra*<sup>100</sup>. Asimismo, habría que decir que algunos lexicógrafos definen directamente el término como *flautista*, opción que puede resultar muy útil a la hora de traducir los fragmentos en los cuales aparece<sup>101</sup>.

En el *K. al-agānī* el término *zāmira* aparece sólo en dos *ajbār*. En el primero, Hibat Allāh, hijo del príncipe y músico Ibrāhīm b. al-Mahdī, cuenta:

- “Le dije un día a al-Mu‘tašim:  
 — Tenía mi padre unas cosas que no las tenía nadie.  
 — ¿Y qué cosas eran esas?, me preguntó.  
 — Šāriya y su flautista (*zāmira*) Ma‘ma‘a, contesté yo.  
 — En cuanto a Šāriya, la tenemos también nosotros. ¿Y qué pasó con la flautista (*zāmira*)?, dijo.  
 — Ya murió, le contesté”<sup>102</sup>.

En la segunda anécdota, se relata que durante una conversación que Ishāq al-Mawšilī tuvo en una ocasión con Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. Mālik<sup>103</sup> sobre los cantantes de su época, este último mencionó a otro hombre llamado Ibn Muqāmi-

100. El tema de los instrumentos de esta familia presenta algunas incógnitas, pues la falta de imágenes o descripciones detalladas de los mismos a veces dificulta su identificación, de manera que no siempre es posible saber si esos nombres se refieren a instrumentos semejantes pero distintos o si los mismos nombres designan a veces al mismo instrumento.

101. Cf. Julio Cortés. *Op.cit.*, p. 471, raíz “زمر”; Reinhart Dozy. *Op.cit.*, t. I, p. 603; A. de Bibers-tein Kazimirski. *Op.cit.*, t. I, p. 1010; Ibn Manẓūr. *Op.cit.*, t. VI, pp. 79-80.

102. *K. al-agānī*, t. X, p. 113.

103. Posiblemente, hijo de ‘Abd Allāh b. Mālik b. al-Hayṭam al-Juzā‘ī, militar de la época abbasí. Sobre su padre, v. Al-Ṭabarī. *Op.cit.*, t. XXXI, p. 10, nota 36; Al-Mas‘ūdī. *Muriyū al-ḡahab wa-ma‘ādin al-ḡawhar*. Eds. Barbier de Meynard y Pavet de Courteille. [Irán]: Intišārat al-Šarīf al-Raḍī, 2001, t. VII, p. 478.

ra, e Ishāq le preguntó: “¿Y quién es esa Muqāmira? ¿Una flautista, una plañidera o una cantora (*zāmira am nā’iḥa am muganniya*)?”, a lo que el hombre le contestó que no se trataba de nada de eso, que ella pertenecía a la gente corriente y no estaba relacionada con la música<sup>104</sup>.

Junto al término *zāmira*, algunos diccionarios mencionan como sinónimo la voz *zammāra*, que en el *K. al-agānī* no aparece en ninguna ocasión. En el *Lisān al-‘arab* se niega la validez de esta sinonimia con la siguiente afirmación: “A la mujer se la denomina *zāmira* y no *zammāra*, mientras que al hombre no se le denomina *zāmīr*, pues él es llamado *zammār*”<sup>105</sup>.

#### CONCLUSIÓN

El *K. al-agānī* nos aporta datos sobre varios aspectos de la vida íntima, social y artística de las cantoras. Asimismo, el ingente volumen de noticias que lo componen nos permite sacar conclusiones sobre el uso y significado de los términos que definían su condición artística.

Los términos relacionados con esta última se podrían dividir en dos categorías. La primera incluye los términos que aluden a sus destrezas como instrumentistas: *‘azzāfa* (tañedora de instrumentos y, quizá, tañedora de *mi‘zafa*), *ḍārība* (tañedora de instrumentos), *ṣannāya* (cimbalista o tañedora de *ṣanŷ*), *ṭunbūriyya* (tañedora de *ṭunbūr*) y, por último, *zāmira* (tañedora de instrumentos de viento o tañedora de *mizmār*). La segunda categoría está compuesta por los términos que hacen alusión al canto: *muganniya* (cantora), *muḥsina* (probablemente, cantora y música virtuosa o polifacética), *musmi‘a* (cantora), *muṭriḥa* (cantora o, también, cantora que emociona con su canto), *nā’iḥa* (plañidera), *qayna* (esclava cantora o esclava culta versada también en otras artes).

Concluyendo, se podría decir que el estudio del léxico referente a la condición artística de las cantoras revalida la tesis de que éstas no eran unas meras intérpretes, sino que compaginaban diversas funciones implicadas en el arte de la música. A la vez que cantoras, solían ser también tañedoras de diversos instrumentos, compositoras y teóricas de la música. Su compleja personalidad humana y artística se manifiesta en el lenguaje, el cual, como ocurre en todas las épocas, representa la realidad desde sus denotaciones y connotaciones, pero también desde la eterna imposibilidad de reflejar de manera absolutamente fiel la inmensa complejidad de la vida humana.

104. *K. al-agānī*, t. XVI, p. 215.

105. Cf. Ibn Manzūr. *Op.cit.*, t. VI, pp. 79-80, raíz “زمر”.