

## Papel de las cantoras en los *mağālis* y en otros eventos sociales del Oriente medieval

Mika Paraskeva  
Universidad de Granada

### 1. Introducción

El estudio de la figura de las cantoras es fundamental para la comprensión del desarrollo de las artes y la vida social en el contexto del islam clásico. Por lo que respecta a Oriente, la fuente por excelencia para este tema, por motivos tanto cualitativos como cuantitativos, es el *Kitāb al-ağānī* (*El libro de las canciones*), la magna antología de canciones, poemas y anécdotas (*aḥbār*) realizada en el siglo IV H./X e.C. por Abū l-Farağ al-Iṣfahānī, razón por la cual el presente artículo está, fundamentalmente, basado en esta obra.

Las cantoras –que en las fuentes reciben, habitualmente, la denominación de *qiyān* ‘esclavas cantoras’, *muganniyāt* ‘cantoras’, *ğawārī muganniyāt* ‘esclavas cantoras’ o, simplemente, *ğawārī* ‘esclavas’– eran esclavas en su mayoría y, sin embargo, en muchos casos, disponían de unos privilegios educativos y sociales a los que no tenían acceso las mujeres de su época, independientemente de su categoría social. La mayoría de ellas se elegían durante su infancia o primera juventud por sus cualidades físicas y su talento musical. Recibían una sólida formación musical e intelectual y estaban destinadas a servir a los hombres como amantes y como artistas.

Su vida social se desarrollaba, fundamentalmente, en los eventos sociales en los cuales participaban en su calidad de cantoras y músicas. Su presencia en cualquier evento social constituía uno de sus componentes esenciales, lo cual se debía no sólo a sus aportaciones artísticas sino también al hecho de que contribuían como mujeres, físicamente, en la estética refinada y en la atmósfera de erotismo de los ambientes de la alta sociedad (de dicha aseveración quedan exceptuados los casos en los cuales se cumplía la costumbre de separar a artistas y público con una cortina). En referencia al nivel social de los eventos en los que intervenían, habría que decir que la mayoría de las noticias de las cuales disponemos atañen a los ambientes refinados de la época califal, sin que ello sea suficiente motivo para pensar que no hubiera cantoras que entretenían con su música a los individuos de los estratos inferiores de la sociedad. El presente artículo es el reflejo de un esfuerzo de arrojar luz sobre todos los tipos de eventos en los que consta la presencia de las cantoras, desde la época preislámica hasta el siglo X.

### 2. Tipos de eventos en los cuales participaban las cantoras

Si hubiera que destacar un tipo de acontecimiento social en relación con la imagen de las cantoras, éste sería, sin duda alguna, el *mağlis*, el evento musical y/o literario por excelencia de la época califal. No obstante, en el *Kitāb al-ağānī* encontramos más términos referidos a este tipo de eventos. En un *ḥabar* sobre la cantora Mutayyam, por ejemplo, la que fue favorita de ‘Alī Ibn Hišām<sup>1</sup>, se relata que ella “encabezaba los grupos de *ğawārī* durante las reuniones (*ğuma*) que él celebraba” (Al-Iṣfahānī, VII: 222).

---

<sup>1</sup> Militar de la época abasí, aficionado a la música y dueño de esclavas cantoras. Primo de otro famoso militar: Ṭāhir Ibn al-Ḥusayn (Kilpatrick 2003, 326/341; 2005, 339-340).

Como es conocido que este militar de la época abasí era un aficionado a la música y celebraba numerosos *mağālis*, aquí es evidente que el término *ğuma* ‘ (plural de *ğum* ‘a ‘reunión’)<sup>2</sup> hace referencia a esos mismos eventos (Cortés, 184; Dozy, I: 214).

Lo mismo ocurre con el término *mahfil*<sup>3</sup>, que encontramos en un *ḥabar* sobre la célebre Ğamīla, en el que se relata que unos días después de volver de la peregrinación –acompañada de un gran séquito de cantantes, cantoras y poetas– decidió cantar para ellos en su casa, lo que dio lugar a la siguiente escena:

Su canto gustó a todos. Tan bonito era, que hizo que la gente formara un gran alboroto, pues se dice que jamás habían escuchado a alguien cantar una canción mejor que como lo hizo ella ese día. Los ojos de ‘Umar se llenaron de lágrimas, que fueron derramándose sobre su ropa y su barba. Desde entonces, jamás se volvió a ver así a ‘Umar, en ninguna otra reunión (*mahfil*) (Al-Iṣfahānī, VIII: 150).

El segundo protagonista de este *ḥabar* es ‘Umar Ibn Abī Rabī‘a, el celeberrimo poeta de la época omeya, cuya presencia era también constante en los *mağālis* de los personajes distinguidos de la época. Al tomar, por lo tanto, en cuenta este detalle, junto al hecho de que en casa de Ğamīla se celebraban *mağālis* absolutamente prototípicos, el término *mahfil* se podría considerar aquí como otro equivalente para designar a los *mağālis* o a ciertas reuniones de características similares.

Asimismo, sería interesante mencionar otro término que parece que, más que referirse a un tipo de evento, designa al hecho de la diversión en sí, la que constituía uno de los componentes fundamentales de los *mağālis*. Se trata del término *qasf*, que hace referencia a la diversión cuando ésta se experimenta con mucha intensidad y, por extensión, a los eventos de esta índole (Cortés, 909; Dozy, II: 359)<sup>4</sup>, hecho que, de alguna manera, se puede apreciar en el siguiente *ḥabar*:

Contó Kawṭara<sup>5</sup>, el hermano de al-‘Aṭawī<sup>6</sup>: Estuvo un día mi hermano Abū ‘Abd al-Raḥmān bebiendo con sus amigos secretarios (*kuttāb*). Los estaba acompañando una *qayna* llamada Miṣbāḥ, que era una mujer bellísima y una cantora excelente. Y así siguieron con su fiesta (*qasf*) y su música (‘*azf*) hasta que se les acabó el vino (*nabīd*) (Al-Iṣfahānī, XXIII: 117).

Las reuniones a las que se hace referencia en los *aḥbār* que se acaban de citar forman parte del gran ambiente de los *mağālis*, cuya esencia era el culto a la música y la poesía. Sin embargo, la presencia de las cantoras consta también en otro tipo de celebraciones, en las cuales la música acompaña a los momentos de alegría o de tristeza de anfitriones e invitados, pero sin constituir una finalidad en sí. Este sería el caso de los

<sup>2</sup> Aparte de las acepciones más conocidas del término –que son ‘reunión’ y ‘día viernes’–, Dozy aporta el interesante detalle de que el término podía, en ocasiones, designar específicamente a las reuniones sociales en las cuales se conmemoraba la muerte de una persona, lo cual no está relacionado con los *mağālis* pero sí con las funciones de las cantoras en general.

<sup>3</sup> El término significa ‘reunión’, en general, así como ‘lugar de reunión’. Asimismo, también puede designar al grupo de personas que se reúne, no sólo al acto de reunirse (Cortés, 250; Dozy, I: 305; Lane, II: 604).

<sup>4</sup> Resulta interesante mencionar que Kazimirski define el término como ‘danza que produce mucho ruido’ (*danse bruyante*), acepción que, sin embargo, no parece encajar en este contexto (Kazimirski, II: 754).

<sup>5</sup> El nombre aparece así en el texto original (كوثرة Kawṭara), en vez de la habitual forma del nombre masculino “Kawṭar.”

<sup>6</sup> Poeta y *kātib* de la época abasí. Su nombre completo era Muḥammad Ibn ‘Abd al-Raḥmān Ibn Abī ‘Aṭīyya pero se conocía por su *kunya*: Abū ‘Abd al-Raḥmān al-‘Aṭawī (Al-Iṣfahānī, XXIII: 115-119).

banquetes celebrados por diversos motivos, entre los cuales destacan las bodas, la circuncisión y los funerales.

En el *Kitāb al-aġānī*, los términos más utilizados al respecto son *walīma* y *ma'duba*. El primero de ellos está más asociado a las celebraciones nupciales y, sin embargo, como está indicado en los diccionarios de Kazimirski y Lane, también puede hacer referencia a banquetes celebrados por cualquier otro motivo, como, por ejemplo, después de una circuncisión o un entierro (Cortés, 1284; Kazimirski, II: 1605; Lane, VIII: 3060; Heffening, 900-901). En cuanto al término *ma'duba*, también se utiliza en todas estas ocasiones, sin que predominen en él unas connotaciones sobre otras. (Cortés, 13; Kazimirski, I: 19; Lane, I: 35)

Por lo que respecta a ambos términos, resulta interesante comprobar que se pueden utilizar como sinónimos. Lo mismo ocurre con los verbos a los cuales están asociados, que son *awlama* y *adaba*, y que significan “invitar a un banquete” o “celebrar un banquete.” Esta sinonimia se hace obvia en una noticia transmitida por dos fuentes distintas. En la primera versión se relata lo siguiente:

Invitaron a Abū l-Ṭufayl ‘Āmir Ibn Wāṭila<sup>7</sup> a un banquete (*ma'duba*) en el que una *qayna* cantó un lamento fúnebre que él había escrito por su hijo. [...] Y él se echó a llorar hasta que estuvo a punto de morir (Al-Iṣfahānī, XV: 106).

En cambio, en la segunda versión se dice que “invitaron a Abū l-Ṭufayl a un banquete (*walīma*)” donde una *qayna* cantó ese mismo lamento fúnebre y él empezó a llorar y a llamar a su hijo hasta que cayó muerto (Al-Iṣfahānī, XV: 106). Aquí, aparte del hecho de la sinonimia, se puede obtener información sobre el uso de ambas palabras en un contexto fúnebre, pues es de imaginar que un canto de estas características no se cantaría ni en una boda ni en un banquete de circuncisión.

En relación con la costumbre de la circuncisión, en el *Kitāb al-aġānī* encontramos una noticia insólita:

Cuando Zayd Ibn Ṭābit<sup>8</sup> circuncidó a su hija (*ḥatana Zayd Ibn Ṭābit binta-hu*), celebró un banquete (*awlama*) al que acudieron los *muhāġirūn*<sup>9</sup>, los Anṣār y mucha gente de Medina. También estuvo presente Ḥassān Ibn Ṭābit, que por aquel entonces tenía ya la vista muy deteriorada y tampoco oía muy bien. Él, cuando recibía alguna invitación, preguntaba:

– ¿Es una boda (*'urs*) o un banquete de circuncisión (*'idār*)?

Al final asistió a aquella celebración y le ofrecieron una mesa en la que estaba él solo con su hijo ‘Abd al-Raḥmān, a quien estuvo todo el rato preguntando:

– ¿Esta es comida de comerse con una sola mano o con dos?

Y estuvo comiendo sin cesar hasta que llegó el momento de la carne asada (*šiwā'*) y dijo:

– Esto se come con las dos manos.

Así que se dispuso, de nuevo, a comer con las manos hasta que se acabó la comida. Entonces le doblaron un cojín (*wisāda*) para que se sentara sobre él. Luego apareció [‘Azza] al-Maylā’, que por aquel entonces era una muchacha

<sup>7</sup> Uno de los compañeros del Profeta Muḥammad, el último en morir (Böwering, 109)

<sup>8</sup> Zayd Ibn Ṭābit al-Anṣārī fue otro compañero del Profeta Muḥammad. Su relevancia histórica reside en el papel que desempeñó en la recopilación y redacción de los textos coránicos (Lecker, 476).

<sup>9</sup> Por una cuestión de precisión histórica, se ha optado por reproducir este término en su forma original, que hace referencia a los seguidores del Profeta Muḥammad que emigraron de La Meca a Medina (Montgomery, 356-357).

(*šābba*). Le colocaron en el regazo un *mizhar*<sup>10</sup>, y ella se puso a tocar y a cantar, empezando por unos versos de Ḥassān Ibn Ṭābit. [...] Ḥassān se emocionó profundamente (*tariba*) y se le humedecieron los ojos, mientras la estaba escuchando con toda su atención. (Al-Iṣfahānī, XVII: 120)

Si la información sobre la ablación de la hija de Zayd Ibn Ṭābit ha de creerse como válida y no hay ningún error textual implicado en ella, lo insólito de esta noticia no reside en el mismo hecho de la ablación de la niña –porque esta costumbre sabemos que existía en la Arabia preislámica– sino en el hecho de celebrar tal evento, puesto que la celebración atañía sólo a la circuncisión masculina (*EP*<sup>2</sup> s.v. “*Khafd*”, 913-914; Wensinck). Asimismo, la noticia resulta también interesante desde el punto de vista terminológico, puesto que nos aporta otro término relacionado con los banquetes. Se trata de la palabra *‘idār*, que, según el *Tāğ al-‘Arūs*, designa al banquete de la circuncisión, puesto que el verbo *a‘dara* es sinónimo de *ḥatana* y, por ende, significa ‘circuncidar’. Según este mismo diccionario, *i‘dār* es la circuncisión, mientras que el banquete relacionado con ésta se puede denominar *‘idār*, *i‘dār*, *‘adīra* o *‘adīr* (Al-Zabīdī, XII: 543; Cortés, 723; Lane, V: 1985).

La diversidad de los eventos sociales en los cuales participaban las cantoras se hace también evidente en una brevísima frase de la legendaria cantora ‘Azza al-Maylā’. En el *ḥabar* en el cual aparece dicha frase se relata que Muṣ‘ab Ibn al-Zubayr, ‘Abd Allāh Ibn ‘Abd al-Raḥmān Ibn Abī Bakr y Sa‘īd Ibn al-‘Āṣ visitaron un día a la cantora y le confiaron que querían casarse: el primero con ‘Ā’iša Bint Ṭalḥa, el segundo con ‘Ā’iša Bint ‘Uṭmān y el tercero con Umm al-Qāsim Bint Zakariyyā Ibn Ṭalḥa<sup>11</sup>. Al recibir esta noticia, ‘Azza salió al encuentro de las tres jóvenes con la intención de examinar detenidamente su físico. A la primera que vio fue a ‘Ā’iša Bint Ṭalḥa, a quien dirigió esta frase:

Estuvimos un día –no recuerdo si– en un banquete (*ma’duba*) o un funeral (*ma’tam*) de los Qurayš donde hablaban de la belleza y el carácter de las mujeres. Y cuando se habló de ti, no supe cómo describirte. ¿Podrías, pues, quitarte la ropa? (Al-Iṣfahānī, XI: 123-124)

La joven se quitó la ropa y ‘Azza consiguió su propósito, lo que también ocurrió con las otras dos jóvenes. Tras ello, volvió a encontrarse con sus pretendientes dándoles su visto bueno en relación con sus cualidades físicas. Aunque en este *ḥabar* la referencia a los eventos sociales no es más que una información falsa que ‘Azza al-Maylā’ se inventa para llevar a cabo su empresa, no deja de ser una prueba más sobre la presencia habitual de las cantoras en dichos eventos.

En la mayoría de las noticias afines, el interés de la narración recae sobre las emociones que despertaban con su arte, hecho que no sólo ocurre con las referencias a los *mağālis* clásicos sino también con aquellas que atañen a los eventos de la primera época del islam. Otro ejemplo concerniente a dicha época constituye el siguiente *ḥabar*, narrado por Ḥārīğa Ibn Zayd<sup>12</sup>:

Nos invitaron nuestros hermanos los Banū Nabīṭ a un banquete (*ma’duba*) que dieron en el que había un par de *qiyān* que cantaron sobre un poema de Ḥassān

<sup>10</sup> Acorde al diccionario de Al-Faruqī, el término *mizhar* puede referirse tanto a un tipo de tambor de marco (*frame drum*) de la *ğāhiliyya* y de la primera época del islam como a un laúd primitivo de mástil corto, hecho de cuero, cuyo uso se remonta también a la época mencionada (Al-Faruqī, 188-189).

<sup>11</sup> Estos jóvenes, mujeres y hombres, pertenecían a familias nobles de la primera época del islam.

<sup>12</sup> Hijo del arriba mencionado Zayd Ibn Ṭābit al-Anṣārī.

[Ibn Tābit]. [...] Ḥassān se echó a llorar, y su hijo les hizo a ellas un gesto para que continuaran, de manera que Ḥassān siguió llorando. A mí me impresionó lo mismo que a él ver cómo aquellas dos podían hacer llorar tanto a su padre. (Al-İşfahānī, XVII: 120)

Independientemente de la época, la presencia de las cantoras fue siempre uno de los componentes básicos de cualquier celebración. La lectura de las fuentes deja la impresión de que, entre ellas, las que pertenecían a la alta nobleza solían tener un espacio de actuación más limitado, mientras que las que pertenecían a los *muqayyinūn* (los comerciantes de *qiyān*), músicos, poetas y personajes pudientes de una categoría social no excesivamente elevada se movían por ambientes distintos, hecho que se puede apreciar en el siguiente *ḥabar*:

Estaba Ibrāhīm Ibn al-‘Abbās<sup>13</sup> enamorado de una *ḡāriya* llamada Sāmīr<sup>14</sup>, que pertenecía a alguno de los cantantes de Samarra y que había adquirido cierta fama. Ella frecuentaba mucho su casa hasta que un día la invitaron a un banquete (*walīma*) –que celebraba alguien de su propio círculo– y dejó de visitarlo por unos días. Luego volvió acompañada de dos *ḡawārī* más, que pertenecían a su ama (*mawlā*)<sup>15</sup>, y le dijo:

– Te he traído de regalo a estas dos compañeras mías para compensarte por mi ausencia. (Al-İşfahānī, X: 40)

Como se puede desprender de todo lo referido en este apartado, el estudio del *Kitāb al-aḡānī* permite indagar sobre los distintos tipos de eventos sociales y artísticos en los que actuaban las cantoras. Entre ellos, los que más visibilidad tienen en la obra son, sin lugar a duda, los *maḡālis*, hecho que revela la enorme importancia que tenían en la vida de la época, sobre todo a partir de la época omeya. Por este motivo, es preciso dedicarles especial atención, arrojando luz tanto a sus características particulares como al distinguido papel que las cantoras desempeñaban en ellos.

### 3. Los *maḡālis*

#### 3.1. Origen, contenido, caracterización y tópicos referidos a los *maḡālis*

El término *maḡlis* proviene de la raíz *ḡalasa*, cuyo significado principal es ‘sentarse’. Esta esencia semántica, al volcarse en el término *maḡlis*, dio diferentes significados, entre los cuales se podrían destacar los siguientes: ‘asiento’, ‘lugar donde se celebra una reunión’, ‘sala de estar’, ‘reunión’, ‘asamblea’, ‘consejo’, ‘comité’ y ‘sesión’ (Cortés, 177-178; Kazimirski, I: 315-316; Lane, II: 443-444). Las acepciones del término que aparecen en el *Kitāb al-aḡānī* en los *aḥbār* relacionados con la música son las de ‘asiento’ (p. ej. Al-İşfahānī, VI: 219; XXIII: 126-127), ‘sala de reuniones o eventos’ (p. ej. Al-İşfahānī, VIII: 141) y ‘sesión’ o ‘reunión’, pero es sólo esta última, como es obvio, la que aquí atañe al objeto de nuestro análisis, limitado en el sentido particular de ‘reunión musical y/o literaria’.

En sus orígenes, en la época preislámica, el *maḡlis* fue una ‘asamblea o consejo de los miembros eminentes de la tribu’. Esa reunión de interés puramente político se ha visto continuada a lo largo de los siglos, de manera que hoy en día ciertas instituciones del

<sup>13</sup> Ibrāhīm Ibn al-‘Abbās b. Muḥammad Ibn Şūl fue poeta y *kātib* de varios califas de la época abasí (Al-İşfahānī, X: 36-56).

<sup>14</sup> Su identidad de cantora se comprueba a través de otros *aḥbār* de la obra.

<sup>15</sup> Esta referencia a la *mawlā* مولا –que no al *mawlā* مولى– de Sāmīr aquí causa cierta extrañeza, puesto que al principio del *ḥabar* se decía que ella pertenecía a alguno de los cantantes (*ba‘ḍ al-muḡannīn*) de Samarra.

mundo árabe siguen recibiendo esta denominación (*EF*<sup>2</sup> s.v. “Madjlis”, 1031-1033). En la primera época del islam, sobre todo a partir de la época omeya, el término llegó a aplicarse a las reuniones de interés social y artístico que tenían como componentes fundamentales la música, la poesía y las conversaciones de alto nivel sobre distintos temas.

En cuanto al origen del *mağlis* en su dimensión de evento musical y literario, Celia del Moral conjetura una posible influencia del *symposion* griego en el mismo. La comparación que la autora realiza entre las características de ambos eventos demuestra que entre ellos existe un alto grado de similitud respecto a los siguientes elementos: el tipo de reunión, los participantes, el vino y el amor. Ambos eventos se celebraban en un contexto social e intelectual de alto nivel donde se compartían conversaciones, comida y vino dentro de una atmósfera propensa al galanteo. Los participantes principales eran, generalmente, individuos que se distinguían por su clase social o su nivel intelectual y que, tanto en los *mağālis* como en los *symposia*, eran atendidos por un amplio grupo de jóvenes sirvientes. Éstos últimos, a la vez que velaban por el bienestar de los invitados, representaban un objeto de deseo erótico para ellos. En los *mağālis* esta figura la encarnaban los jóvenes sirvientes denominados *ğilmān*, y en los *symposia*, los efebos. La presencia femenina más importante en el primer caso sería la de las esclavas cantoras, y en el segundo, la de las hetairas griegas, que por su alto nivel intelectual y su condición de prostitutas eran las únicas mujeres de la antigüedad clásica que tenían acceso a esos eventos (Del Moral; Paraskeva 2010).

Sea cual fuere el origen de los *mağālis*, el estudio de las fuentes indica que sus dos componentes fundamentales fueron la música y la poesía, a diferencia del *symposion* heleno donde el elemento predominante fue siempre la conversación filosófica. Sin embargo, a pesar del protagonismo de los dos elementos mencionados, habría que decir que la conversación ocupaba también un lugar destacado en los *mağālis*. Ésta podría compartir protagonismo con la música y la poesía o bien constituir una especie de acontecimiento en sí.

Este hecho queda ilustrado en un *ħabar* sobre la cantora Ğamīla en el cual se relata que, cuando hizo la peregrinación, la gente de La Meca le pidió que diera un *mağlis* para ellos (*lammā qađat ħağğā-hā sa’ala-hā al-makkiyyūn an tağ’al la-hum mağlis*), a lo que la cantora contestó con una pregunta: “¿De canto o de conversación? (¿*Li-l-ğinā’ am li-l-ħadīt?*)” El público mecano afirmó que quería un *mağlis* que reuniera ambas características (*la-humā ġamī<sup>an</sup>*), pero ella al final se negó a cantar (*abat an tağlis li-l-ğinā’*), por lo que su pregunta se quedó en una mera expresión irónica, puesto que ella había jurado no cantar nunca fuera de su casa (Al-Işfahānī, VIII: 149).

Este *ħabar* no sólo resulta interesante por revelar que podía haber *mağālis* dedicados exclusivamente a la conversación sino también por una cuestión terminológica, puesto que en él se puede apreciar que la noción de “celebrar un *mağlis*” se expresaba tanto mediante el uso de este mismo sustantivo combinado con verbos como mediante el uso del verbo *ğalasa*, que en este contexto aparece en numerosas ocasiones significando ‘dar, ofrecer o celebrar un *mağlis*’.

El contenido de los *mağālis* dedicados a la conversación, fueran éstos de interés literario o científico, se consideraba tan importante que en ocasiones se tomaban actas de las intervenciones de los *ğulasā’*, ‘los compañeros del *mağlis*’. Según el historiador al-Mas’ūdī, eso ocurría en los *mağālis* del califa al-Mu’tasim, donde la poesía desempeñaba un papel relevante (*apud EF*<sup>2</sup> s.v. “Madjlis”, 1032). En el *Kitāb al-ağānī* hay una noticia interesante al respecto. Según ella, al poeta Muħammad Ibn Yasīr se le reprochaba el ir a los *mağālis* sin papel y tintero (*bi-ğayr waraq wa-lā maħbara*), lo que le impedía escribir lo que escuchaba.

Distinguir un *maġlis* propiamente dicho de otros eventos sociales donde la gente disfrutaba de la música, la poesía, el vino, la comida y la presencia de las cantoras, no siempre resulta fácil. Generalmente, los estudiosos emplean el término cuando se refieren a los *maġālis* prototípicos de los califas y personajes distinguidos de las épocas omeya y abasí. Sin embargo, a juicio de quien realiza el presente estudio, cualquier evento de estas características podía considerarse un *maġlis*, aun en los casos en los que los anfitriones no pertenecían a las capas altas de la corte califal. De hecho, en el *Kitāb al-aġānī* el término aparece en noticias sobre eventos que tenían lugar en casas de personajes que pertenecían a lo que podría considerarse una baja nobleza o simplemente una clase adinerada sin una distinción social de otro tipo.

Fāyid al-‘Amrūsī confirma también esta visión al considerar que había dos tipos de *maġālis*, a saber: 1. Los que celebraban los califas y demás miembros de la nobleza. En ellos actuaban esclavas cantoras que pertenecían exclusivamente a ellos. 2. Los que se celebraban en los ambientes menos refinados, donde las cantoras eran profesionales que se movían entre varios de ellos con más libertad. Al-‘Amrūsī dedica un breve capítulo a los *maġālis* de los califas en el cual se limita a recoger ciertos *aĥbār* de relevancia sobre el tema. El punto más interesante de dicho capítulo es su observación de que los *maġālis* de los califas eran un caldo de cultivo importante no sólo para la música y los placeres que la acompañaban sino también para el desarrollo de conversaciones de diversa temática a través de las cuales se transmitían los saberes musicales, históricos y literarios (Al-‘Amrūsī, 22-25).

Fuad Matthew Caswell establece una distinción entre dos tipos de *maġālis*: el *maġlis* formal, celebrado en presencia de un patrón, y el *maġlis* informal, que no contaba con esa presencia. En el primero estarían presentes los *nudamā* (‘los compañeros de bebida’) así como sirvientes y esclavos de varias clases, incluidas las *ġawārī* de servicio. Según Caswell, “lo que distinguía el *maġlis* privado o informal del formal no era sólo la falta de formalidad sino también un nivel más bajo en las restricciones concernientes a la bebida, al comportamiento erótico y al uso del lenguaje lascivo y descortés.” Asimismo, el autor subraya la importancia de la presencia de la *qayna* en los *maġālis* aseverando que “cantaba poemas delante de los invitados, mientras que la mujer libre (*hurra*) lo hacía detrás de una cortina” (Caswell, 236-237).

A pesar del valor indiscutible del estudio de Caswell en otros aspectos, este planteamiento parece un tanto desafortunado si se toman en cuenta los siguientes puntos:

I. Las fuentes indican que una de las características del *maġlis* era la presencia de un anfitrión, fuera éste del nivel social o cultural que fuera, y fueran cuales fueran sus propósitos y su comportamiento. El *maġlis* era un evento que tenía un carácter personal, imposible de existir sin que alguien se encargara de celebrarlo en su casa.

II. Compañeros de bebida y sirvientes había en cualquier casa donde el anfitrión podía permitirse el lujo de celebrar un *maġlis*, fuera éste de la clase que fuera. Es obvio que el que dispondría de menos recursos, lo haría de una manera mucho más moderada que un califa, pero eso no significa que un *maġlis* pudiera existir sin esos componentes fundamentales.

III. La informalidad en el trato, el lenguaje y los gestos, al igual que los excesos a la hora de beber y expresar las emociones que producía la música, podían ocurrir hasta en los *maġālis* más refinados de los califas. Hay noticias en las cuales éstos aparecen en situación de absoluta embriaguez cometiendo auténticos actos de locura como es rasgarse las vestiduras, descubrir su miembro ante los invitados a modo de broma o tirarse a estanques de vino para rematar su estado de embriaguez.

IV. No nos consta que hubiera mujeres libres cantando detrás de las cortinas en los

*mağālis*. El único caso de mujer libre que podía estar presente en los *mağālis* y podía colocarse detrás de la cortina para cantar, junto a sus *ğawārī* o a las *ğawārī* de su familia, sería el de la célebre cantora y princesa abasí ‘Ulayya Bint al-Mahdī. En cambio, las esclavas cantoras, fueran llamadas *qiyān* o *ğawārī muğanniyāt*, sí aparecen en numerosas ocasiones en escenas donde cantan detrás de la cortina, pues esa costumbre era ampliamente difundida en los ambientes cortesanos.

En relación con todo lo mencionado hasta este punto, resulta interesante observar que los eventos musicales que tenían lugar en las casas de los *muqayyinūn* no se suelen denominar *mağālis* en las fuentes, por muy brillantes que pudieran ser desde el punto de vista artístico. Eso podría indicar que en la teoría el término tendía, a veces, a designar a eventos de carácter elitista, un atributo que los narradores de los *aḥbār* se negaban a conferir a cualquier acontecimiento relacionado con los *muqayyinūn*, debido a los fuertes prejuicios éticos que había contra ellos. También, se puede pensar que lo que impedía que los eventos de estos personajes se llamaran *mağālis* podría ser su carácter comercial. Los eventos de los comerciantes de cantoras eran siempre de índole lucrativa, mientras que los *mağālis* de los demás personajes, fueran de la clase que fueran, estaban, la mayoría de las veces, destinados a la diversión. Si hubiera una intención lucrativa, esa no la tenían los anfitriones sino los músicos y poetas que acudían a las casas de éstos con este ánimo.

La imagen de los *mağālis* que más ha trascendido en la memoria colectiva es la que corresponde a su lado más refinado, donde anfitriones e invitados acataban las normas del *ẓarf* (la elegancia y el refinamiento social) más sublime, dejándose llevar por las exquisiteces de una conversación de alto nivel y una música que rozaba lo celestial. Sin embargo, los *mağālis* fueron mucho más que eso.

A los *mağālis* acudían los músicos y los poetas no sólo para exponer su arte por gusto o para disfrutar del privilegio de la compañía de los califas y demás personajes ilustres sino también para sacar de ellas un provecho material. La clase pudiente solía remunerar a sus músicos y cantoras por sus actuaciones (Paraskeva 2016), y a sus panegiristas por los halagos poéticos hechos a su medida. El momento de la remuneración complacía a ambas partes: a los que la recibían, por motivos obvios; y a los que la ofrecían, porque así satisfacían sus ansias de generosidad o su deseo de hacer alarde de ella, puesto que ésta constituía un valor indiscutible entre los nobles.

Los *mağālis* tenían un sentido lucrativo para los artistas y un sentido recreativo universal tanto para ellos como para sus anfitriones. Y en este punto habría que considerar el contraste entre los *mağālis* de los personajes de alto rango y los eventos musicales que tenían lugar en las casas de los *muqayyinūn*, que, como ya se ha comentado anteriormente, no suelen ser denominados *mağālis* en las fuentes, a pesar de compartir con éstos ciertos componentes artísticos. En los eventos de los comerciantes de esclavas cantoras ocurría lo contrario: el sentido lucrativo incumbía fundamentalmente a los anfitriones, que intentaban sacar el máximo beneficio de las actuaciones de las cantoras, la celebración de las cuales servía también para promocionar su venta o, incluso, según se insinúa en ciertas noticias, su prostitución. Por su parte, como es obvio, los invitados sí buscaban un sentido recreativo en esas reuniones, lo cual les suponía un cierto gasto en forma de dinero o regalos.

Lejos de las cuestiones materiales, muchas son las noticias que confirman que en los *mağālis* no todo era arte y distinción estética y social. Los personajes que participaban en ellos, fuera cual fuera su condición, en ocasiones se mostraban poco considerados respecto a su imagen social. El que un anfitrión, por ejemplo, se quedara dormido después de embriagarse parece que era algo bastante habitual:

Había en Basora una *qayna* que pertenecía a alguno de los hijos de Sulaymān Ibn ‘Alī<sup>16</sup>, Era *muhsina*<sup>17</sup> y se distinguía por su refinamiento (*ẓarf*). Baššār [Ibn Burd]<sup>18</sup> era amigo y panegirista de su señor (*sayyid*). Un día que la *ḡāriya* cantaba, se presentó en el *maḡlis* de su dueño, lo que a éste le dio mucha alegría y le hizo beber hasta que se embriagó y se quedó dormido. Baššār se levantó para irse y ella le dijo:

Abū Mu‘ād, quiero que conmemores este día que hemos pasado juntos en una *qaṣīda*, pero sin mencionar mi nombre ni el nombre de mi señor, y que luego se la mandes a él por escrito. Baššār se fue y, efectivamente, le escribió aquello a su dueño. [...] Éste, a su vez, le mandó dos mil dinares dándole una gran alegría (Al-Iṣfahānī, III: 114)

Otro tópico que diluye la imagen edulcorada de los *maḡlis* musicales son los enfados. Los anfitriones podían enfadarse por cualquier motivo: por envidia, celos, furia producida por unos versos cuyo contenido no era de su agrado o por un simple desacuerdo durante una conversación. Todo ello generaba unos contrastes muy fuertes: los artistas que acudían a un *maḡlis* podían salir de ellos habiendo experimentado la gloria más absoluta y ganado una auténtica fortuna, pero también habiendo recibido algún tipo de castigo.

Otro tópico constante en las narraciones es la actitud satírica de los participantes en las reuniones musicales. En muchos casos, esa actitud se manifestaba a través del género de la poesía satírica, el denominado *hiḡā’*, y no sólo afectaba a personas ausentes sino también a algunos de los participantes, incluidas las cantoras. Lo satírico –aun cuando tenía como vehículo el arte de la poesía– podía, a veces, llegar a los límites de la más absoluta vulgaridad. Como ejemplo, véase el siguiente *ḡabar*, narrado por el poeta de Basora Abū Hiffān:

Estábamos un día en un *maḡlis* y había una *qayna* cantándonos. El dueño de la casa estaba enamorado de ella pero ella se reía de él y hacía gestos a los demás bromeando y satirizándolo. A él le irritó esa conducta y por poco muere de hastío y angustia; ese día se le hizo insoportable. Mientras, ella siguió haciendo lo mismo hasta que se le cayó de la mano el plectro de su instrumento y se tuvo que agachar para cogerlo. Al hacerlo, ventoseó de manera que se enteraron todos los presentes. Ella sintió mucha vergüenza y se quedó sin saber qué decir, y luego se acercó a su amante (*‘ašīq*) y le dijo:

– ¿Qué te apetece que te cante?

– Canta: “¡Oh, ventosidad, qué peste que produces!”, le contestó él.

Ella se quedó avergonzada mientras que los demás se echaron a reír junto al dueño de la casa. Y exageraron tanto que ella se puso a llorar y se levantó de su asiento (*maḡlis*) diciendo:

– ¡Juro por Dios que sois gente vil! ¡Que Dios me maldiga por compartir vuestra compañía!

Luego se marchó enfadada. Y así fue –como Dios bien sabe– cómo se separaron ellos dos y cómo él pudo finalmente consolarse (Al-Iṣfahānī, XXIII: 126-127).

<sup>16</sup> Príncipe abasí, tío de los dos primeros califas abasíes al-Saffāh y al-Manṣūr (Bosworth, 822).

<sup>17</sup> El estudio de las fuentes indica que, en el contexto de la música, las palabras *muhsina* y *muhsin* pueden significar, generalmente, ‘artista que se dedica a la música’, aunque en ciertas ocasiones parece que el término puede hacer referencia a los artistas polifacéticos o virtuosos del ámbito de la música (Paraskeva 2017).

<sup>18</sup> Poeta de Basora que vivió a caballo entre las épocas omeya y abasí. Fue famoso por sus panegíricos pero también destacó por sus poemas satíricos y elegías (Al-Iṣfahānī, III: 94-175).

Noticias como ésta ponen de manifiesto lo que hemos ido señalando a lo largo de este apartado: los *mağālis* no siempre eran unas reuniones de carácter refinado. El hecho de asistir a un *mağlis* no convertía a los participantes en unos seres etéreos que se desprendían automáticamente de sus debilidades humanas.

Si en estas últimas pudiéramos incluir las creencias supersticiosas, en este punto cabría citar una narración en la cual encontramos vestigios de ellas. Se trata de un *ḥabar* narrado por un *mawlā* de Ġa‘far Ibn Sulaymān<sup>19</sup> llamado al-Qāsim Ibn al-Ḥasan:

Estuvimos un día en un *mağlis* en compañía de Muḥammad Ibn Yasīr y ‘Amr [Ibn Naṣr] al-Qiṣāfi<sup>20</sup>. Estaba también allí una cantora (*muğanniya*) de hermoso aspecto, mediana edad y buen entendimiento (*ṣahla*)<sup>21</sup>. Cantaba muy bien y pasamos con ella un día muy agradable. Pero al-Qiṣāfi echaba el mal de ojo a todo lo que le gustaba, de manera que no pudimos irnos de aquel *mağlis* hasta que se lo echó a ella. Así que ella se marchó teniendo fiebre y quejándose del mal de ojo. (Al-Iṣfahānī, XIV: 21)

En el extraordinario mundo de los *mağālis* musicales predominaba el hedonismo concebido como un valor de la aristocracia, término que en este caso incluiría todos los personajes distinguidos, desde los altos cargos del califato hasta los intelectuales, artistas y hombres de letras. Esa ansia de devorar los placeres mundanos revistiéndolos con un aura etérea parece que constituía un ideal absoluto, en el sentido platónico de la palabra. Sin embargo, al igual que ocurre con todos los ideales concebidos por la humanidad, cuando éste se reflejaba en el mundo real, se veía afectado por los defectos de la condición humana.

De esta manera, en los *mağālis* musicales encontramos rasgos que van desde el erotismo más sutil hasta los gestos más rudos, desde la poesía más refinada hasta los versos más vulgares de contenido injurioso o escatológico, desde la generosidad más sublime hasta la iniquidad más absurda debida a los caprichos de un anfitrión. En esa atmósfera influían todos y cada uno de los personajes que constituían el núcleo humano de los *mağālis*, motivo por el cual resulta imprescindible abordar la particular composición de este último.

### 3.2. Núcleo humano de los *mağālis*

El núcleo humano de los *mağālis* se podría dividir en cuatro categorías: los invitados o compañeros de los *mağālis* (los cuales en las fuentes reciben el nombre de *ḡulasā’* o *nudamā’*), las esclavas y esclavos de servicio, los anfitriones y los artistas. Las cantoras podían pertenecer a las dos últimas categorías, según el papel que desempeñaban en unas circunstancias concretas.

La composición de todos los grupos humanos que presenciaban los *mağālis* es sumamente relevante para la vida de las cantoras, puesto que, en muchas ocasiones, dada la condición de esclavas de la mayoría de ellas, esas reuniones representaban su única oportunidad para ponerse en contacto con personas ajenas al núcleo cerrado al que ellas pertenecían. Ese contacto podía, a veces, cambiar de manera radical el rumbo de su vida, pues conducía a diversas circunstancias: a una relación amorosa, a la obtención de beneficios materiales o, incluso, a la decisión de sus dueños de regalarlas o venderlas a alguno de sus invitados.

<sup>19</sup> Debe de tratarse del hijo del príncipe abasí Sulaymān Ibn ‘Alī (mencionado *supra*).

<sup>20</sup> Poetas menores de la época abasí.

<sup>21</sup> Este adjetivo (*ṣahla*) es muy interesante, pues en realidad reúne dos características en una sola palabra: ‘mujer inteligente de mediana edad’. No tiene que confundirse con el adjetivo de la misma raíz *ṣahlā’*, que significa ‘la que tiene los ojos de color azul oscuro’ (Cortés, 600; Lane, IV: 1613).

El círculo de hombres que compartía los placeres de los *mağālis* recibía el calificativo de *ğulasā'* (plural de *ğalīs*) o *nudamā'* (plural de *nadīm*) y estaba habitualmente compuesto por hombres de una cierta categoría social. Desde el punto de vista literal, la palabra *ğulasā'* denota a aquellas personas que se sientan juntas o que comparten una sesión, lo que en el contexto de los *mağālis* viene a designar al grupo de hombres que los presencian (refiriéndose aquí la palabra “hombres” expresamente al género masculino y no al género humano). En cambio, la palabra *nudamā'* se refiere a los hombres que comparten el acto de beber, a pesar de que, etimológicamente, el término proviene de una raíz que significa, fundamentalmente, ‘arrepentirse’ (Cortés, 1123; Dozy, II: 653; Kazimirski, II: 1229).

A pesar de esa diferencia semántica entre los dos términos, en el contexto de los *mağālis* se puede observar que los dos se utilizan como equivalentes, pues los *ğulasā'* y *nudamā'* de los anfitriones ilustres de la época omeya y abasí solían ser los mismos hombres. Sin embargo, habría que decir que la palabra *ğulasā'* puede, en ocasiones, aludir a una condición más efímera: si bien un *ğalīs* puede ser un compañero permanente de los *mağālis* de un hombre, también es aquel invitado ocasional que comparte con él una sesión concreta. En cambio, el término *nudamā'* se refiere siempre a una condición más duradera, a un vínculo regido por la *munādama*, el acto de beber junto a alguien y, por extensión, la amistad que une a dos compañeros de bebida. Joseph Sadan define el término *nadīm* de la siguiente manera:

Compañero de bebida y, por extensión, amigo, cortesano (o confidente) de reyes o personas pudientes. Su función es entretenerles, comer y beber en su compañía, jugar al ajedrez con ellos, acompañarles en la caza y participar en sus pasatiempos y diversiones. (Sadan, 849)

Las cualidades del *ğalīs* habitual y del *nadīm* se identifican. Éstas son, básicamente: el saber estar, el ser un hombre de *adab* y el saber compartir complicidad y respeto mutuo con el anfitrión. Esta última cualidad se refleja en una frase del califa al-Amīn, en un *ħabar* en el que se relata que una de sus esclavas cantoras, que destacaba por su belleza y sus destrezas artísticas, empezó en cierto momento a mostrarse altiva y a hacerle la vida difícil. Ante tal percance, él pensó que la solución sería humillarla en público durante alguno de sus *mağālis*. Para ello pidió la ayuda del poeta Ĥusayn Ibn al-Ḍaħħāk, que formaba parte de su grupo de *ğulasā'*. El plan que había urdido al-Amīn consistía en que la *ğāriya* cantaría junto a una compañera suya, menos brillante que ella, y la intervención del poeta se limitaría simplemente a mostrar indiferencia ante la actuación de ella y profunda emoción (*tarab*) ante la de su compañera. Al-Amīn, cuando se dirige al poeta, introduce su plan con estas palabras: “Ĥusayn, un *ğalīs* es para un hombre su compañero, su confidente y un lugar donde guardar sus secretos y sentirse seguro” (Al-Iṣfahānī, VII: 158-159).

Al final el plan no prosperó, pues Ĥusayn Ibn al-Ḍaħħāk se emocionó de tal manera al escuchar a la cantora que le fue imposible cumplir con lo que le había prometido al califa. Sin embargo, este *ħabar* no deja de ser un ejemplo magnífico de la cercanía que se podía compartir entre la máxima autoridad del califato y los artistas.

Otro grupo omnipresente en los *mağālis* son las esclavas y esclavos de servicio: las *ğawārī*<sup>22</sup> y los *ğilmān* o *ħudamā'*. Ellos se encargaban de servir la comida y la bebida a los invitados, de transmitir órdenes y de transportar objetos como eran las sillas y los instrumentos de los músicos y las cantoras. Asimismo, entre ellos encontramos a los

<sup>22</sup> Hay que subrayar que el término *ğāriya*, que en este contexto significa ‘esclava joven’, se aplica tanto a las esclavas de servicio como a las esclavas cantoras o poetisas.

sirvientes de los invitados, que acompañaban a sus señores a los *mağālis*. Aparte de todo ello, la presencia de esos sirvientes cumplía también otra función: la de un objeto de deseo erótico que circulaba entre los invitados acrecentando la sensualidad de la atmósfera, como se puede apreciar en el siguiente *ḥabar*:

Estaba al-Aḥwaṣ<sup>23</sup> maravillado con Ğamīla y apenas se alejaba de su casa (*manzil*) cuando ella celebraba alguno de sus *mağālis*. Un día se presentó allí acompañado de un *ḡulām* hermoso que seducía a cualquiera que lo viera. Su presencia acaparó la atención de toda la gente en el *mağlis* e hizo que las *ğawārī* desafinaran y se confundieran cantando. Ğamīla se dirigió a al-Aḥwaṣ diciendo:  
– Hay que sacar fuera al *ḡulām*, que está haciendo daño a mi *mağlis* y lo está echando a perder.

Al-Aḥwaṣ se negó mostrándose indiferente, pues estaba maravillado con el *ḡulām*. Así que siguió disfrutando mientras lo miraba y escuchaba la música. Entretanto, el *ḡulām* contemplaba la belleza de las *ğawārī* y ellas hacían lo propio con él. Aquel *mağlis* era abierto al público y Ğamīla temió que iba a terminar mal y que la gente se enteraría de lo que estaba ocurriendo, por lo que ordenó a alguien que sacara fuera al *ḡulām*. Al-Aḥwaṣ se enfadó y salió junto al *ḡulām*, pero eso no molestó a nadie. La gente del *mağlis* aprobó lo que hizo Ğamīla, y alguien le dijo:

– ¿Qué se ha creído de ti? ¡Que Dios te honre!

– Juro por Dios que no me ha pedido permiso para venir aquí con él (*mā ista'dana-nī fī l-mağī' bi-hi*) y que yo no sabía nada de él ni le había visto la cara antes hasta que lo vi dentro de mi casa (*dār*); y eso engrandece mi enfado por al-Aḥwaṣ. Él no debió haberse desprestigiado a sí mismo ni haberme desprestigiado a mí de esta manera cuando se le negó hacer aquello, contestó ella.

Y cuando los invitados del *mağlis* ya se marcharon, Ğamīla le envió este mensaje a al-Aḥwaṣ:

– “La falta ha sido tuya y no nuestra. Si ya sabías cuál era mi parecer, ¿por qué me ofendiste de esa manera? Eso a mí me dolió y me afectó. Pero, ante aquello que vi, no habría podido ser de otra manera; quizás por vergüenza o por disimulo.”

Y él contestó: “Esto no se te perdonará si no nos ofreces a él y a mí un *mağlis* a solas, para borrar así lo que has hecho.”

– “Lo haré en secreto”, respondió ella.

– “Ahora sí estoy contento”, contestó, de nuevo, al-Aḥwaṣ.

Así que los dos hombres fueron a su casa una noche y ella los recibió amablemente. Y no estuvo presente ninguna de sus *ğawārī* salvo algunas de las veteranas (*'ağā'iz*) asociadas a sus *mawālī* (Al-Iṣfahānī, VIII: 165-166).

Respecto a los anfitriones de los *mağālis*, hay que señalar que solían ser personajes de una cierta categoría social: califas, altos funcionarios del califato, músicos, poetas, pero también hombres pudientes que se interesaban por la cultura o, simplemente, por una diversión de calidad. A los mencionados se deben sumar ciertas cantoras

<sup>23</sup> Al-Aḥwaṣ fue uno de los exponentes de la poesía *gazal* del Ḥiğāz, formando junto a ‘Umar Ibn Abī Rabī’a y al-‘Arğī el grupo de representantes más destacados del género, aunque escribió también sátiras y panegíricos. Fue apreciado como poeta pero no como persona, pues se le consideraba un hombre de baja estatura moral (Petráček).

distinguidas, aunque respecto a ellas habría que decir que, como eran esclavas en su mayoría, no era habitual que celebraran *mağālis* propios en calidad de anfitrionas.

Asimismo, resulta interesante observar que en el *Kitāb al-ağānī* no hay referencias a eventos celebrados por ‘Ulayya –la princesa cantora, hija del califa al-Mahdī– hecho seguramente debido a su limitada libertad de actuación pues no son pocas las historias que revelan que vivió la mayor parte de su vida encerrada en las estancias femeninas y que su hermano al-Rašīd le hacía auténticas escenas de celos cuando sospechaba algún tipo de contacto no aprobado explícitamente por él (Al-Iṣfahānī, X: 143-145; XIX: 177; X: 130). Las escenas de canto en las cuales aparece ‘Ulayya suelen ser de carácter privado o protagonizadas por sus hermanos Hārūn al-Rašīd e Ibrāhīm Ibn al-Mahdī.

Un dato en cuanto al secretismo que regía su vida es mencionado por Kamāl ‘Abd al-Razzāq al-‘Uğaylī. Según el autor, al-Rašīd tardó mucho en enterarse de que su hermana ‘Ulayya cantaba y tocaba música, de manera que, cuando la escuchó cantar por primera vez, ella tenía ya tal habilidad que le produjo una profunda emoción (Al-‘Uğaylī, 52-53). Por todo ello se puede deducir que lo que mantenía a ‘Ulayya lejos de los *mağālis* era su cualidad de princesa, a diferencia de otras mujeres que se vieron favorecidas por esa misma condición, como es el caso de la famosa princesa andalusí Wallāda, de quien se dice que disponía de un salón literario donde celebraba *mağālis*.

Entre las demás cantoras, las que tenían la libertad de asumir el papel de anfitrionas eran fundamentalmente dos: ‘Azza al-Maylā’ y Ğamīla. Tuways opinaba que no había *mağlis* más noble que el de ‘Azza al-Maylā’. Según el testimonio de este cantante medinés, “cuando ella se sentaba entre el público, era como un pájaro sobre las cabezas de la gente que estaba presente en su *mağlis*: cuando alguien hablaba o se movía, le picaba la cabeza” (Al-Iṣfahānī, XVII: 119).

Si los *mağālis* de ‘Azza al-Maylā’ merecían ser atendidos con el máximo respeto, los de Ğamīla no eran para menos. Los eventos musicales que tenían lugar en casa de esta cantora son legendarios. Sus características coinciden con las de los *mağālis* prototípicos, los mismos que podían celebrarse en los ambientes de la alta nobleza.

Como ejemplo de ello, puede servir el caso de un *mağlis* que la cantora celebró en honor al aristócrata medinés Ibn Abī ‘Atīq y a los poetas ‘Umar Ibn Abī Rabī‘a y al-Aḥwaṣ, cuando ellos se presentaron en una ocasión en su casa. Según el *ḥabar* en cuestión, los tres hombres siguieron la costumbre establecida de pedir permiso para entrar y ella se lo dio. Cuando ya se sentaron y pasó un rato conversando con ellos, ‘Umar Ibn Abī Rabī‘a le dijo: “Me gustaría que te tuviéramos hoy a nuestra disposición y que compartieras tu *mağlis* sólo con nosotros.” Ğamīla se dispuso a satisfacer el deseo de sus amigos y no tardó en dar rienda suelta a una actuación magistral sobre la cual se relata:

Lo que se escuchó dentro de la casa fue un terremoto y, dentro de aquella estancia, un estruendo. ‘Umar exclamó:

– ¡Obra de Dios es la tuya, Ğamīla! ¿Qué don se te ha dado a ti? ¡Tú eres el principio y el fin del canto!

Luego ella dejó de cantar y dedicaron un rato a la conversación (*ḥadīṭ*); y después volvió a coger el laúd (*‘ūd*) y cantó. [...] La gente se puso toda fuera de sí: aplaudían con las manos, daban golpes con los pies y se sacudían las cabezas diciendo:

– ¡Nosotros nos sacrificaríamos por ti ante cualquier mal, te protegeríamos ante cualquier desgracia! ¡Hermosa la música y bonitos los versos que has cantado!

Luego se sirvió el almuerzo (*ğadā*) y la gente degustó varios tipos de comida, caliente y fría, al igual que fruta fresca y seca. A continuación, se ofrecieron

varias clases de bebidas. Y entonces dijo ‘Umar:

– Yo no bebo.

Ibn Abī ‘Atīq dijo lo mismo, mientras que al-Aḥwaṣ afirmó:

– Yo sí bebo, que no sería bueno para Ğamīla rechazar su bebida.

– Eso no es como tú lo piensas, dijo ‘Umar.

– A quien quiera llevarme en el alma y unir su espíritu con el mío, le estaremos agradecidos. Y a quien se niegue a hacerlo, lo perdonaremos. Aquí a nadie se le prohíbe satisfacer sus deseos ni conversar con nosotros, dijo Ğamīla.

– Para nosotros no hay nada mejor que el servirte a ti, dijo Ibn Abī ‘Atīq.

– No seré yo más vil que vosotros. Haced lo que queráis, y yo os seguiré y obedeceré, dijo ‘Umar.

Al final bebió toda la gente y Ğamīla cantó una canción sobre un poema de ‘Umar. [...] Éste, al escucharla, gritó tres veces “¡Ay, ay!”<sup>24</sup> Después cogió el cuello de su camisa (*ğayb qamīši-hi*) y la rompió toda de arriba abajo hasta que ésta se convirtió en una túnica abierta (*qabā*). Luego volvió en sí y se arrepintió, por lo que se disculpó diciendo:

– He perdido el dominio sobre mí mismo.

– Nosotros también hemos perdido el sentido, igual que te ha pasado a ti, aunque no nos hayamos desgarrado la ropa (Al-İşfahānī, VIII: 147-149).

La velada se dio por terminada con un intercambio de regalos entre ‘Umar y Ğamīla, tras el cual los invitados abandonaron la casa de la cantora. La reunión que se acaba de citar, a pesar de su carácter privado, tiene algunos de los componentes más importantes del *mağlis* clásico: el acto previo de pedir permiso para entrar en la casa donde se celebra la reunión, los invitados ilustres, la música y la conversación, las emociones fuertes producidas por el canto y la música, los manjares y néctares exquisitos (aun bajo la duda de si es lícito o no disfrutar de estos últimos) y los valiosos regalos.

Los ejemplos de ‘Azza al-Maylā y Ğamīla constituyen un hecho más bien excepcional, puesto que la mayoría de las cantoras no solían asumir el papel de anfitrionas en los *mağālis* sino que participaban en ellos fundamentalmente en calidad de artistas. Éstos eran sobre todo músicos, cantantes, poetas y cantoras que deleitaban con su música, su poesía y su conversación a anfitriones e invitados. Por lo que respecta a músicos y poetas, habría que aclarar que su caso es un tanto particular, puesto que, a diferencia de las cantoras, ellos participaban en los *mağālis* tanto en su calidad de artistas como en su calidad de ‘compañeros’ (*ğulasā*’ o *nudamā*’) del anfitrión.

Por su parte, las cantoras eran, al mismo tiempo, un sujeto que con su presencia condicionaba de manera enérgica el trascurso de cualquier reunión y un objeto que recibía la atención de los presentes. Su oportunidad para desarrollar una vida social dentro del marco de los *mağālis*, en ocasiones se veía obstruida por la costumbre de separar a los artistas con una cortina, lo que les impedía el contacto visual con los invitados y los convertía en un mero instrumento de diversión cuya única función era emitir un sonido placentero. La cortina solía colocarse cuando los artistas recibían la orden de cantar, pero también podía estar permanentemente colocada, de manera que alguien tenía que golpearla cuando llegaba el momento de avisar a los artistas de que tenían que comenzar su actuación.

<sup>24</sup> Esta frase aparece así en el original, de manera que se puede pensar que lo que se repitió tres veces fue esa doble exclamación. Al no ser así, se podría conjeturar que se trata de una errata del texto original y que la exclamación debería figurar como “¡Ay, ay, ay!”

La costumbre de colocar a las orquestas de música detrás de una cortina fue muy arraigada en las épocas omeya y abasí. Sin embargo, eso no significa que dicha costumbre se acataba siempre, puesto que, como indica un ingente número de noticias, en muchos casos las cantoras se encontraban en el mismo espacio que los anfitriones y los invitados compartiendo con ellos desde la cercanía física los placeres fundamentales de los *mağālis* musicales: la música, el galanteo, el vino y –en menor medida– la comida.

Según indica la inmensa mayoría de las narraciones, el orden habitual que se seguía, en términos prácticos, era servir primero la comida y, cuando esta primera actividad quedaba concluida, se servía el vino y se daba comienzo a la sesión de música. En ese ambiente las cantoras asumían básicamente el papel de deleitar a los invitados con su música, su presencia física y, en ocasiones, su conversación. Entre los sentimientos que regían la atmósfera de los *mağālis* y el universo de las cantoras, se podrían destacar el *ṭarab* y el amor. La relación entre ellos ha sido definida, de manera metafórica, por Jean-Claude Vadet: “El *ṭarab* es el hermano gemelo del amor” (Vadet, 223).

En el caso de las cantoras, más que de “amor”, deberíamos hablar de “eros”, pues lo que los hombres sentían por ellas era una fuerte atracción física a la vez que emocional. El *ṭarab* y el eros pueden verse como dos hermanos gemelos pero también como dos vasos comunicantes cuyos fluidos interaccionan entre sí. La emoción que producían las cantoras con su música influía en la atracción que ejercían como mujeres, al mismo tiempo que los sentimientos amorosos aumentaban la intensidad del *ṭarab*. Los eventos musicales daban cabida a ambos sentimientos y constituían el soporte fundamental de la vida social y emocional de las cantoras.

Concluyendo, se podría decir que las cantoras compartían con el resto del núcleo humano de los *mağālis* una relación cercana y diversa, según la condición y el papel específico del resto de los personajes que las rodeaban: los invitados podían admirarlas como cantoras y como mujeres, llenándolas de cumplidos y regalos o criticándolas, y cuando sentían atracción física por ellas, ello podía en ocasiones conducir a una relación amorosa –o a una compraventa, en el caso de las esclavas–, pero también a un conflicto con sus dueños; las esclavas y esclavos de servicio estaban a su disposición al igual que hacían con el resto de los invitados, siendo su gesto más recurrente respecto a ellas el de acercar sus sillas y sus instrumentos al lugar donde cantaban; los anfitriones –que podían ser sus dueños o no– dirigían, de alguna manera, las escenas de música, dándoles órdenes para cantar, a la vez que disfrutaban de su arte junto al resto de los invitados; y, por último, los artistas podían estar en la posición de colaborar con ellas durante las escenas de música o de deleitarse con sus actuaciones en calidad de invitados.

#### 4. Conclusión

Las cantoras del Oriente medieval fueron una de las figuras más importantes de la historia del islam clásico, por su alta formación y su influencia en el ámbito de las artes. Su actividad artística se desarrollaba en varias circunstancias de la vida social de la época. Sin embargo, la información que nos proporciona el *Kitāb al-ağānī* no nos permite conocer detalles sobre los eventos que tenían lugar en los ambientes puramente populares. Las noticias de las que disponemos están relacionadas, casi exclusivamente, con los *mağālis*, las reuniones de interés literario y musical, en las cuales, en muchas ocasiones, las cantoras compartían protagonismo con los personajes distinguidos de su entorno, luciendo su preparación artística e intelectual y su exuberante aspecto físico.

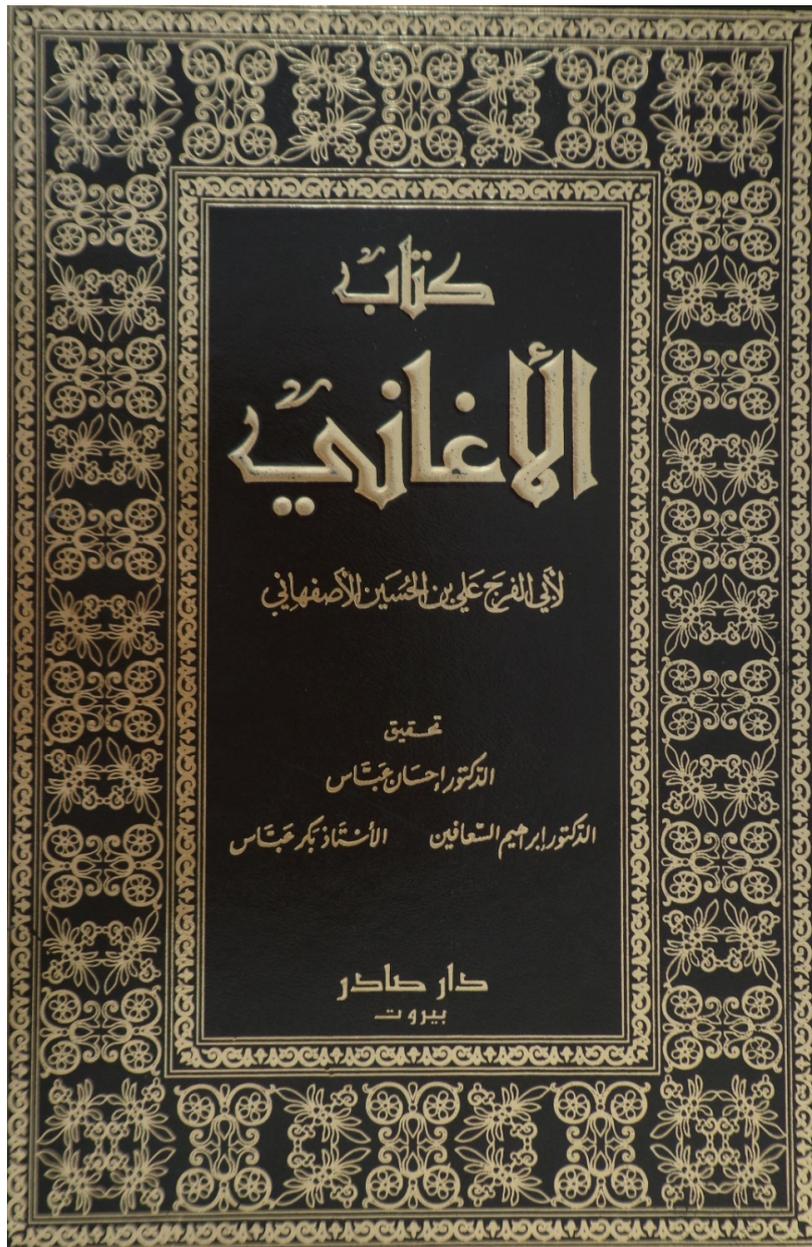
No obstante, habría que subrayar que los *mağālis*, al igual que cualquier circunstancia que las rodeaba, estaban llenos de contrastes. En ellos las cantoras podían disfrutar del contacto con los presentes y de los beneficios materiales que provenían de

sus actuaciones a la vez que podían resultar ofendidas, castigadas o menospreciadas según el gusto o el ánimo ocasional de un invitado o un anfitrión. El microcosmos de los *maǵālis* representa la esencia de la vida de las cantoras, la cual oscilaba siempre entre el privilegio y la desventaja, entre el placer y la angustia, entre una especie de libertad condicional y una esclavitud no siempre cumplida.

### Obras citadas

- Al-‘Amrūsī, Fāyid. *Al-ġawārī al-muġanniyāt*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1961.
- Bosworth, C. E. “Sulaymān b. ‘Alī b. ‘Abd Allāh.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1997. Vol. IX: 822.
- Böwering, Gerhard *et al.* eds. *The Princeton Encyclopedia of Islamic Political Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Caswell, Fuad Matthew. *The Slave Girls of Baghdad: The Qiyān in the Early Abbasid Era*. Londres: I.B. Tauris, 2011.
- Cortés, Julio. *Diccionario de árabe culto moderno: Árabe-español*. Madrid: Gredos, 1996.
- Dozy, Reinhart Pieter Anne. *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leiden: Brill, 1881. 2 vols.
- [Ed.] “Khafḍ.” *EF*<sup>2</sup>. In *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1978. Vol. IV: 913-914.
- [Ed.] “Madjlis.” *EF*<sup>2</sup>. In *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1986. Vol. V: 1031-1033 (I. “In Social and Cultural Life”).
- Al-Faruqi, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1981.
- Heffening, W. “‘Urs.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 2000. Vol. X: 899-902.
- Al-Iṣfahānī, Abū l-Faraġ ‘Alī Ibn al-Ḥusayn. Iḥsān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfin & Bakr ‘Abbās eds. *Kitāb al-aġānī*. Beirut: Dār Ṣādir, 2002. 25 vols.
- Kazimirski, A. de Biberstein. *Dictionnaire Arabe-Français*. París: Maisonneuve et Cie., 1860. 2 vols.
- Kilpatrick, Hilary. *Making the Great Book of Songs: Compilation and the Author’s Craft in Abū l-Faraj al-Iṣbahānī’s Kitāb al-aghānī*. Londres: Routledge/Curzon, 2003.
- . “*Mawālī* and Music.” En Monique Bernardts & John Nawas eds. *Patronate and Patronage in Early and Classical Islam*. Leiden: Brill, 2005. 326-348.
- Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. Beirut: Librairie du Liban, 1968. 8 vols.
- Lecker, M. “Zayd b. Tābit.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 2002. Vol. XI: 476.
- Moral Molina, Celia del. “Las sesiones literarias (*maḡālīs*) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)* 48 (1999): 255-270.
- Montgomery, W. “Muhādjirūn.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1993. Vol. VII: 356-357.
- Paraskeva, Tsampika-Mika. “*Hetairas* y *Qiyān*: El arte de la seducción.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)* 59 (2010): 63-90.
- . “Pertenencias y remuneración de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del *Kitāb al-aġānī*.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)* 65 (2016): 131-152.
- . “El léxico del *Kitāb al-aġānī* referente a la condición artística de cantoras y músicas.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)* 66 (2017): 233-255.

- Petráček, K. “Al-Aḥwaṣ al-Anṣārī.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1960. Vol. I: 305.
- Sadan, J. “Nadīm.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1993. Vol. VII: 849.
- Al-‘Uḡaylī, Kamāl ‘Abd al-Razzāq. *‘Ulayya Bint al-Mahdī: Ḥayātu-hā wa-ši‘ru-hā*. Beirut: Al-Dirāsāt al-‘Arabiyya li-l-Mawsū‘āt, 1986.
- Vadet, Jean-Claude. *L’esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l’Hégire*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1968.
- Wensinck, A. J. “Khitān.” En *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*. Leiden: E. J. Brill, 1986. Vol. V: 20-22.
- Al-Zabīdī, Muḥammad Murtaḏā al-Ḥusaynī. *Tāğ al-‘arūs min ḡawāhir al-qāmūs*. Kuwait: Wizārat al-‘Ālām/Maṭba‘a Ḥukūmat al-Kuwayt, 1965-2001. 40 vols.



Portada de la edició de Iḥṣān ‘Abbās, Ibrāhīm al-Sa‘āfīn & Bakr ‘Abbās del *Kitāb al-aḡānī* de Abū l-Farağ Al-Iṣfahānī (284-356 H./897-967 e.C.), editorial Dār Ṣādir de Beirut, vol. 1.