

Vestigios de *Las tres mozas* en la lírica popular hispánica y en la árabe-magrebí*

Vestiges of *The Three Girls* in the Hispanic and Maghrebi-Arabic popular songs

Óscar Abenójar

El Colegio de México
oabenójar@colmex.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6612-6154>

RESUMEN: En este trabajo se comentan los resultados de un análisis comparativo entre varias canciones tradicionales ibéricas, hispánicas y árabes-magrebíes en las cuales se describen encuentros eróticos con tres muchachas. Ese cotejo muestra que los cantarcillos populares en los que desarrolla ese tema (al que hemos denominado *Las tres mozas*) presentan numerosas analogías de contenido y de estructura que apuntan a que las versiones documentadas en ambas tradiciones podrían haberse gestado en una misma matriz lírica.

Palabras clave: *Las tres mozas*, lírica, *Cancionero musical de Palacio*, árabe, erotismo.

ABSTRACT: This paper discusses the results of a comparative analysis between several Iberian, Hispanic and Maghrebi-Arabic traditional songs which describe erotic encounters with three young ladies. This comparison shows that the popular stanzas that develop this topic (which is here called *The Three Girls*) present several analogies of content and structure, which suggest that the versions documented in both traditions could have been gestated in the same lyrical womb.

Keywords: *The Three Girls*, traditional song, *Cancionero musical de Palacio*, Arabic, erotism.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: “El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital” (proyecto I+D, con referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER); y “Repositorio de Literatura Oral (RELIO): recogida y tratamiento digital de registros de literatura de tradición oral y popular” (financiado por El Colegio de México, con referencia: FACI 60859). Agradezco la ayuda de José Manuel Pedrosa, José Luis Garrosa y Kahina Madjaoui.

ANTECEDENTES Y OBJETIVOS

Muchos críticos han coincidido en que, para saber interpretar de manera cabal la complejidad de formas, de temas y de sensibilidades de la lírica castellana primitiva, es preciso dirigir la mirada a la poesía popular andalusí que se cultivó en la península ibérica en época medieval. Por fortuna, a lo largo de las últimas décadas se han realizado varias incursiones muy fructíferas en ese terreno y, en la actualidad, se dispone ya de algunos trabajos de muy elevadas cotas filológicas, en los cuales se analizan los aspectos temáticos y métrico-formales de los villancicos arcaicos a la luz de las jarchas mozárabes. Pero hay que tener en cuenta que estas últimas —por no estar expresadas en árabe, sino en una variedad lingüística muy compleja, cuyo sustrato era predominantemente romance— no pueden ser tenidas como las composiciones más representativas de la lírica tradicional que proliferó en al-Ándalus; lo cual limita en buena medida el alcance de esos estudios.

En cambio, los vínculos entre la poesía antigua castellana y la poesía popular de expresión genuinamente árabe han quedado muy desatendidos. Y resulta sorprendente esa negligencia, porque han sido varios los críticos —entre ellos, Mostefa Lachraf (1953: 10), James Thomas Monroe (1976: 15-16), Mourad Yelles (2002: 109-110) y, más recientemente, José Manuel Pedrosa (2015: 214-216 y 220)— que han venido insistiendo en la necesidad de indagar en los eventuales lazos de parentesco entre el viejo cancionero hispánico y el cancionero tradicional norteafricano¹. Desde luego, las escasas investigaciones realizadas hasta ahora sobre ese asunto han arrojado resultados muy prometedores, que auguran que un análisis comparativo entre ambos repertorios podría iluminar ciertas zonas de penumbra que aún ensombrecen la prehistoria de la lírica tradicional en lengua castellana.

Entre esas investigaciones, destaca de manera muy significativa la ya clásica de James Thomas Monroe (1976) acerca de las correspondencias temáticas y estilísticas entre la primitiva poesía popular ibérica y unas cancioncillas femeninas de origen andalusí, que todavía se entonan en el noroeste de Argelia y que pertenecen al subgénero conocido como *hawfi*. En aquel trabajo, el filólogo estadounidense dio a conocer una lírica popular que exhibía una temática y un formulismo muy similares a los de muchas composiciones hispánicas de época medieval. El análisis de Monroe supuso un primer paso en un recorrido que se anunciaba muy fecundo y que, a buen seguro, de haber continuado y de haber alcanzado mayores niveles

¹ Nos referimos de manera específica a una poesía anónima, estrófica y de transmisión oral. Para las distintas denominaciones que recibe esa lírica, véase Yelles (2003: 38 n. 2). Cabe precisar que no se incluye en esa categoría el *'arūd* popularizante (pero de origen erudito) que fue cultivado por algunos poetas de al-Ándalus y que también ha pervivido hasta la actualidad en varias regiones del Magreb. Sobre ese otro repertorio poético-musical de factura culta y sus vínculos con el cancionero hispánico, véase Corriente (1997).

de profundidad y de minuciosidad, habría aportado todavía más satisfacciones tanto a los hispanistas como a los arabistas. Pero sus indagaciones en ese terreno quedaron definitivamente interrumpidas, y, desde entonces, ningún investigador ha recogido aquel suculento y prometedor relevo.

Por fortuna, la lírica popular árabe sí ha recibido algo más de atención en la orilla meridional del Mediterráneo. Aun así, hubo que esperar nada menos que hasta mediados del siglo XX para que fuera publicada la primera antología de canciones tradicionales del Magreb. Aquella colección era, además, muy breve; apenas reunía veintitrés *hawfi*, que fueron anotados, traducidos al francés y publicados por Saâdeddine Bencheneb en un artículo que llevaba por título “Chansons de l’escarpolette” (1945). Ocho años más tarde vio la luz un compendio de cuarenta y seis tonadas femeninas de la tradición oral de Argelia, que fueron compiladas y traducidas al francés por Mostefa Lachraf, en un breve volumen titulado *Chansons des jeunes filles arabes* (1953).

Las colecciones de Bencheneb y de Lachraf eran, pues, muy modestas y tenían varias deficiencias importantes. Las más significativas eran que ninguna de las dos ofrecía las transcripciones de los poemas en lengua árabe y que ninguna de las dos incluía anotaciones de carácter filológico acerca de los rasgos lingüísticos, métrico-formales y estilísticos de sus respectivos repertorios. A pesar de esos inconvenientes, “Chansons de l’escarpolette” y *Chansons des jeunes filles arabes* tuvieron el mérito de conseguir despertar el interés de otros filólogos por la lírica magrebí de factura oral y popular.

A principios del presente siglo fueron publicadas las primeras compilaciones que —ya sí— abarcaban una nómina representativa de canciones tradicionales. Uno de los hitos más relevantes de aquella segunda etapa fue el volumen *El haoufi: chants de femmes d’Algérie* (2006), de Mohamed Elhabib Hachlaf, en el cual se reunían ciento cincuenta y cinco cancioncillas populares en lengua árabe —acompañadas de sus respectivas traducciones al francés— que él mismo había recogido directamente de boca de varias mujeres argelinas. Pero, sin duda, la antología de lírica folclórica magrebí más exhaustiva y rigurosa realizada hasta la actualidad ha sido la que llevó a cabo Carlos Pereda Roig en el norte de Marruecos entre 1927 y 1978. Por desgracia, el recopilador madrileño falleció antes de que pudieran ver la luz los frutos de su intenso trabajo de campo; de ahí que los seiscientos cincuenta y un cantares que se daban cita en aquella colección permanecieran ocultos durante muchos años, hasta que, en 2014, Francisco Moscoso los publicara en una muy cuidada edición bilingüe que llevaba por título *Coplas de la región de Yebala*.

Otro subgénero de la lírica tradicional del noroeste de África que ha recibido una atención considerable por parte de la crítica ha sido el conocido popularmente como *boqala* (pl. *boqalat*). En la actualidad se dispone de dos compendios de referencia para esa tradición poética, que, aún hoy, sigue teniendo un profundo

arraigo en el norte de Argelia². Uno de ellos fue elaborado por Abderrahmane Rebahi en su *Ô fumée du benjoin! Petite anthologie des poèmes du jeu féminin de la boûqâlah*. Aunque el título dé a entender que se trata de un repertorio modesto y de escasas pretensiones, lo cierto es que la obra de Rebahi es la más ambiciosa antología de *boqalat* de cuantas hayan sido publicadas hasta ahora. En ella se recogen ciento cincuenta y un poemas, todos ellos acompañados de sus respectivas traducciones al francés y de numerosas acotaciones de carácter histórico y filológico. El segundo inventario más nutrido del subgénero de la *boqala* es una edición bilingüe, en árabe y en español, que publicó Souad Hadj Ali Mouhoub en *El ritual de la boqala: poesía oral femenina argelina* (2011), en la cual se incluye un total de setenta y ocho composiciones y se ofrece, además, una introducción con anotaciones de tipo lingüístico y etnográfico.

También se dispone de unos valiosos —aunque, por el momento, todavía limitados— estudios acerca de los aspectos filológicos, sociológicos y antropológicos más relevantes de la poesía popular de orígenes andalusíes. Saâdeddine Bencheneb (1956) y Souad Hadj Ali Mouhoub (2018), por ejemplo, han publicado trabajos acerca de las prácticas mágicas y adivinatorias que suelen acompañar la recitación de las *boqalat*. Y Susan Slyomovics, por su parte, ha indagado en las huellas léxicas que en esa tradición lírica dejó la resistencia cultural contra el colonialismo francés (2014). En lo que se refiere al subgénero *hawfi*, las investigaciones más rigurosas han sido llevadas a cabo por Mourad Yelles, quien ha sacado a la luz un estudio de las estructuras y de los moldes métricos más recurrentes en esas canciones (1990) y ha analizado algunas peculiaridades del contexto social en el que son expresadas (2002 y 2003).

Si he dedicado unos párrafos a sobrevolar el estado de la cuestión en torno a las *boqalat* y a los *hawfi*, es porque varias piezas pertenecientes a esos dos subgéneros son objeto de escrutinio en el presente trabajo. En concreto, me he interesado aquí por siete canciones argelinas en las cuales se refiere una escena de carácter erótico protagonizada por tres muchachas. Ese tema —al que, de ahora en adelante, me referiré como *Las tres mozas*— ha dejado asimismo varias huellas en el cancionero popular en lengua castellana. Pero las analogías entre los testimonios hispánicos y los magrebíes no se limitan a la temática. Las versiones documentadas a una y otra orillas del estrecho de Gibraltar presentan una factura estrófica muy similar: la mayoría suele arrancar con un breve preludeo —en el cual una voz masculina describe en primera persona el encuentro con tres muchachas—, que enlaza a continuación con un trístico monorrimo, con paralelismo alternante,

² En fechas también recientes han salido a la luz otras dos antologías de este subgénero, aunque ninguna de las dos ha llegado al nivel de exhaustividad de las de Rebahi y Hadj Ali Mouhoub. Una de ellas fue publicada por Mohamed Kacimi y Rachid Koraichi (2006). La otra fue publicada en una antología de literatura oral argelina que yo mismo coordiné (2010). La primera reúne cuarenta y ocho *boqalat*, y la segunda, apenas veintiséis.

donde se retratan ciertos rasgos de las tres jóvenes, o bien se narra una escena de tipo amoroso protagonizada por ellas.

Los objetivos de la investigación cuyos hallazgos han quedado aquí expuestos han sido, por un lado, determinar si pudo existir un vínculo genético entre los testimonios ibéricos y los magrebíes y, por otro, describir la sustancia poética de esas canciones. Para ello, en los siguientes apartados, se reseñan los rasgos formales y estilísticos de las versiones hispánicas y norteafricanas del tema de *Las tres mozas*; y, por último, en la sección reservada a las conclusiones, se interpretan los resultados de un análisis comparativo entre las distintas piezas que desarrollan ese tema.

TESTIMONIOS EN EL CANCIONERO IBÉRICO

Las escenas líricas de encuentros con tres muchachas han suscitado el interés de los hispanistas en más de una ocasión. Esa curiosidad académica ha venido sin duda motivada porque una de las composiciones más célebres y reinterpretadas del *Cancionero musical de Palacio* desarrolla, precisamente, un pasaje de ese tipo. Se trata, en concreto, del villancico que reproducimos a continuación, que es conocido popularmente como *Las tres morillas de Jaén*:

Tres morillas m'enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
yvan a coger olivas
y hallávanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallávanlas cogidas
y tornavan desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas
yvan a coger mançanas
[y cogidas las hallavan]
[en] Jaén:
Axa y Fátima y Marién. (Frenk, 2003: núm. 16A)

El erotismo pícaro que rezuman estos versos no ha pasado inadvertido para la crítica. Varios especialistas —entre los cuales destacan Pilar Lorenzo Gradín (1990: 240-241), Thomas Deveny (1995: 11-12), Paula Olinger (1985: 123) y

Margit Frenk (2013: 329-331 y 347, n. 17)— han puesto de relieve que en esta pieza, específicamente, y en la lírica castellana, en general, el olivo y sus frutos tienen claras connotaciones eróticas. Enzo Franchini, por su parte, agregó que el tópico de la recogida de manzanas, que asoma en la cuarta estrofa de esta canción, evoca de manera eufemística las relaciones íntimas entre los amantes (1993: 278- 279). Incluso, la pérdida del color de las morillas, que es mencionada en la tercera estrofa (“y tornavan desmaídas / y las colores perdidas”), ha sido interpretada como una metáfora alusiva a las relaciones sexuales (Wardropper, 1960: 415-421; y Pérez Díaz, 2015: 62 y 66)³.

Más controversia ha levantado, sin embargo, la arquitectura del poema. El pionero en acercarse a los aspectos formales de *Las tres morillas* fue Ramón Menéndez Pidal, quien señaló que ese cantarcillo constituía un perfecto dechado del zéjel de orígenes árabes (1941: 39-49). Para Margit Frenk, en cambio, la estructura de la canción corresponde a la de un villancico genuinamente castellano, ya que no contiene el verso de vuelta que caracteriza a las composiciones de tipo zejelesco (2013: 436; y 2015: 241, n. 29)⁴. La propia Margit Frenk agregó en que los poemas de este tipo —que arrancan con un preludio, que es seguido de uno o varios trísticos monorrimos (pero sin verso de vuelta)— abundaban en los cancioneros de los siglos XV y XVI (2013: 436; y 2015: 241, n. 29). No es mi intención mediar aquí en el debate acerca de los orígenes y la taxonomía de las estrofas de *Las tres morillas de Jaén*, pero sí conviene avanzar que muchas de las composiciones magrebíes que se darán a conocer en este trabajo presentan configuraciones sorprendentemente similares.

Por el momento, concentraré la atención en las distintas huellas que *Las tres mozas* han podido dejar en el folclore de la península ibérica y en el de otras regiones vecinas. A este respecto, cabe señalar que, al norte de los Pirineos, no ha sido documentado ningún cantarcillo que desarrolle un tema semejante; de hecho, por ahora únicamente se han registrado algunas versiones de esta canción en la tradición oral de la región portuguesa de Trás-os-Montes. Esos paralelos han pervivido en forma de cantigas paralelísticas, que eran entonadas por dos coros durante la maja del centeno (Galhoz 2006: 6-8 y n. 9).

La que reproduzco a renglón seguido fue recogida por José Leite de Vasconcellos en el municipio de Parada de Infanções (concejo de Bragança). Sigo literalmente la edición de Maria Aliete Galhoz (2006: 7-8), aunque traduzco en el margen izquierdo las acotaciones relativas a los coros:

³ Para una prospección profunda en el simbolismo natural de la lírica de la Edad Media y del Renacimiento, véase el estudio de Vicenç Beltrán (2009a: 161-220).

⁴ En un punto intermedio se posicionó María Morrás, quien defendió que la canción exhibe una hechura zejelesca, aunque matizó que la repetición literal de una parte del preludio se debe a un influjo de la poesía trovadoresca (1997: 120-121).

Primer coro: As meninas
todas três Marias,
foram-se a colher as andrinas.
[ameixas brancas e compridas]

Segundo coro: As meninas
todas três Marias
foram-se a colher as andrinas.

Primer coro: Quando lá chegaram,
acharam-nas colhidas.

Segundo coro: Quando lá chegaram,
acharam-nas colhidas.

Primer coro: As meninas
todas três Joanas,
foram-se a colher as maçanas.

Segundo coro: As meninas
todas três Joanas,
foram-se a colher as maçanas.

Primer coro: Quando lá chegaram,
acharam-nas talhadas.

Segundo coro: Quando lá chegaram,
acharam-nas talhadas.

Primer coro: Foram-se a beber
a uma fontezinha fria.
Foram-se a beber
a uma fontezinha clara.
Dentro andava
uma cobrazinha viva.
Dentro andava
uma cobrazinha brava.
Ela saía e ela entrava
e toda a água empolverava.
Ela entrava e ela saía
e toda a água empolveraria.

Que en esta cantiga portuguesa se haga alusión a “tres Marías” y a “tres Joanas” podría suscitar dudas acerca de quiénes pudieron ser las protagonistas genuinas de esas canciones ibéricas en que se describen, en clave metafórica, unos encuentros con tres mujeres. La primera posibilidad es que el tópico incluyera una alusión a “tres morillas”, como las del cantar castellano; la segunda, que esos personajes fueran “tres Marías”, como sugiere la canción portuguesa; y la última, en fin, que ambas variantes hubiesen coexistido en la tradición oral.

Pero hay, al menos, dos indicios que incitan a decantarse por la primera opción. El primero es que las protagonistas de este otro poema —que fue incluido por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*— son también tres jóvenes moras; de lo que se deduce que esas *tres morillas* (o *moricás*) podrían haber constituido un lugar común de la lírica primitiva castellana:

Las tres morikas de allende
 ¡kómo lavan i tuerzen i tienden
 tan bonitamente! (Frenk, 2003: núm. 17)

Este tópico sexual de las tres muchachas que hacen la colada debió de ser relativamente común en la lírica castellana antigua⁵. Prueba de ello es que, en este villancico del *Cancionero de Upsala*, volvemos a encontrar una escena muy similar:

Vi los barcos madre,
 vilos, y no me valen.

Madre, tres moçuelas,
 non de aquesta villa,
 en aguas corrientes
 lavan sus camisas.
 Sus camisas, madre.
 Vilos y no me valen (Frenk, 2003: núm. 536b)

Pero regresemos a la cuestión de quiénes pudieron ser, originalmente, las protagonistas de las composiciones con esta temática. El segundo motivo que hace pensar que las tres mozas fueron asociadas desde época remota con “tres morillas” (y no con “tres Marías”) es que se tiene constancia de que las primeras fueron suplantadas deliberadamente por “Marías” en un pastiche a lo divino, que Pedro de Orellana incluyó en sus *Endechas para mi señora Ana Yáñez* (1550). No es descartable que aquella reinterpretación erudita del maestro franciscano llegara a tener cierto arraigo en el folclore peninsular, lo cual podría haber contribuido a que —también en la tradición oral— las “morillas” acabaran siendo arrumbadas por “Marías”.

Veamos cómo reelaboró Orellana el poema de *Las tres morillas de Jaén*:

Tres Marías m’enamoran
 en Bethlén;
 la madre de Dios también.

Tres Marías muy hermosas (*bis*)
 Yvan a coger las rrosas
 en Bethlén;
 la madre de Dios también.

Van [a] adorar al Mesías (*bis*),
 Y adóranle de rrodillas
 en Bethlén;
 la madre de Dios también.

⁵ En esta dirección apunta, asimismo, la investigación de Vicenç Beltrán acerca de la presencia del tópico de *las morillas* en el antiguo cancionero castellano (2009b).

Yvan a coger las rrosas (*bis*),
del heno muy olorosas,
en Bethlén;
la madre de Dios también.

Y adoránle de rrodillas (*bis*),
Mirando sus maravillas,
en Bethlén;
la madre de Dios también. (Frenk, 2003: 59)

Las *correcciones* de “morillas” (o “moricas”) por “Marías”, como la que se observa en esta elaboración culta, podrían haber sido habituales también en el terreno de la lírica oral y tradicional. Hay que tener en cuenta que —a partir, sobre todo, del siglo XVI— ciertos personajes árabes sonarían ya exóticos para una población como la ibérica, que ya no estaba en contacto directo y cotidiano con la tradición musulmana. No es improbable tampoco que, en esa sustitución, influyeran de alguna manera los ensalmos conocidos como *Las tres llaves* y *Las tres hilanderas* —en los cuales suele aludirse a tres personajes femeninos— que han sido profusamente documentados en las tradiciones ibéricas e iberoamericanas (Pedrosa, 2000: 112-134 y 136-172).

¿PRECEDENTES DE *LAS TRES MOZAS* EN LA POESÍA ÁRABE CULTA?

En un artículo publicado en 1922, Julián Ribera y Tarragó señaló que el cantar de *Las tres morillas de Jaén* tenía un pariente remoto en una anécdota entreverada en *Las mil y una noches*. Aunque, como se verá enseguida, la semejanza de aquel pasaje con la escena que es descrita en el poema castellano tiene visos de ser meramente circunstancial —y es muy probable que, de existir una relación genética entre el villancico y el relato oriental, no se trate más que de un eco lejano—, conviene comentar aquí las deducciones a las que llegó Ribera, ya que estas han llegado a tener cierto predicamento entre algunos críticos.

El episodio al que se refería el arabista valenciano estaba protagonizado por tres esclavas de la corte del califa abasí Hārūn al-Rašid: la primera era de la Meca, la segunda de Medina y la tercera de Irak. En aquel pasaje se narra cómo, en cierta ocasión, la esclava de la Meca comenzó a acariciar con descaro el miembro viril de su señor; gesto que avivó los celos de la medinesa, quien reprendió con dureza a su compañera. La muchacha mequí replicó entonces con el proverbio “quien hace revivir un terreno se convierte en su legítimo propietario”⁶; y la de Medina contraatacó enseguida con otra máxima: “la pieza es de quien la caza y

⁶ Reproduzco las intervenciones de las tres esclavas a partir de la edición de Peña Martín (*Las mil y una noches*, 2017: 405).

no de quien la levanta”. En aquel momento intervino la tercera esclava, la iraquí, para dejar zanjada la disputa: “pues me lo quedo yo, mientras vosotras resolvéis vuestra docta disensión”; frase con la que se pone fin a la noche número trescientos ochenta y siete.

Apuntaba Ribera que el poeta arábigo Abu'l-Faraj al-Isfahani (897-967), en su *Kitab al-agani* [*Libro de cantos*], había aludido a aquella anécdota de las tres esclavas de Hārūn al-Rašid y, justo a continuación, había puesto en boca del propio califa los siguientes versos:

Tres mujeres me domeñan
y acampan en mi corazón.
¿Por qué todas las criaturas me obedecen,
y yo las obedezco a ellas que se me rebelan?
¿Será acaso que el poder del amor que poseen
es más fuerte que mi poder? (Ribera, 1922: 67)

Matizó Ribera que la canción de *Las tres morillas de Jaén* no entroncaría directamente con estos versos de Abu'l-Faraj. En su opinión, entre esa composición oriental y la canción castellana, hubo de mediar cierto poema árabe culto. Incluso, llegó a conjeturar que aquel eslabón intermedio habría de ser un zéjel y que, en él, las tres jóvenes anónimas recibirían los nombres de “Aicha”, “Fátima” y “Marién”.

En un artículo de 1972, María Jesús Rubiera retomó las investigaciones en torno a los supuestos precedentes árabes de *Las tres morillas de Jaén* para presentar el que sería, en su opinión, el eslabón perdido que había descrito —pero no había llegado a encontrar— Julián Ribera. Para Rubiera, el candidato a precursor del villancico castellano sería un zéjel compuesto por Ibn Quzman (1087-1160), en el cual aparecían entreverados los siguientes versos:

Parado está el rústico, ¡moved esos corros!
y al que falle nota, ¡cogotazo al canto!
Zuhra, Maryam, ‘A’isa, ¿dó estais? ¡Moveos!
¡Haced albórbolas, putillas, por Aquel que os guía! (Ibn Quzman, 1984: 69-70)

Rubiera interpretó que las mujeres a las que se alude en este fragmento y las morillas del poema castellano, en realidad, hacían referencia a los mismos personajes (1972: 141 y 143). Según la arabista alicantina, “Aicha”, “Zuhra” y “Maryam” (y sus hipocorísticos castellanizados “Axa”, “Zohra” y “Marién”) remitían a tres figuras femeninas de gran relevancia en el islam. En concreto, “Zuhra” estaría aludiendo a Fátima az-Zahra, hija que Mahoma tuvo con su primera esposa. “Maryam”, por su parte, haría referencia a María —madre de Jesús—, la cual es también venerada en el credo islámico. Y “Aicha” correspondería, a su vez, a ‘A’iša bint Abi Bakr, la tercera y la más joven mujer de Mahoma.

Puede decirse, en definitiva, que la teoría que inicialmente formuló Ribera y que cincuenta años más tarde terminó de pulir Rubiera proponía que el episodio del encuentro con las tres muchachas habría seguido una evolución rectilínea, desde la anécdota de las esclavas de Hārūn al-Rašid hasta el *Cancionero musical de Palacio*, pasando por la lírica culta árabe. No obstante, aquella propuesta plantea el inconveniente de que, en el poema de Ibn Quzman, se observan diferencias muy claras de contenido, de estilo y de forma respecto de la canción de *Las tres morillas de Jaén*, por lo que no resulta plausible que el villancico castellano derivara directamente del zéjel del poeta cordobés.

En el siguiente apartado se darán a conocer siete poemas pertenecientes a los subgéneros magrebíes de la *boqala* y del *hawfi*, los cuales se hallan emparentados, recordemos, con la lírica tradicional árabe que floreció en al-Ándalus. A diferencia de los versos de Ibn Quzman, esas composiciones populares sí exhiben semejanzas muy claras —tanto en el plano métrico-formal como en el temático y en el estilístico— con las canciones ibéricas que desarrollan el tema de *Las tres mozas*. Como se verá, las correspondencias con las versiones peninsulares son tantas que sugieren que, entre unas y otras, pudo existir algún tipo de vínculo genético.

LAS TRES MOZAS EN EL CANCIONERO POPULAR DEL NORTE DE ÁFRICA

Antes de dar a conocer las versiones árabes y de comentar algunos de sus rasgos temáticos y formales, es preciso apuntar unas muy breves notas acerca de las características literarias, etnográficas y sociológicas más relevantes de las *boqalat* y los *hawfi*, ya que se trata de dos subgéneros poco conocidos aún en los círculos académicos de Occidente. En primer lugar, cabe señalar que ambos términos hacen referencia a una poesía popular femenina que se transmite en una variedad dialectal del árabe característica del norte de Argelia, que es rica en arcaísmos y en préstamos de otras lenguas, especialmente del francés, del castellano, del bereber y del turco.

En realidad, las *boqalat* y los *hawfi* se integran en una tradición lírica que se halla muy extendida por todo el Magreb y que recibe denominaciones diferentes en función de las distintas regiones. El término “*hawfi*” suele aplicarse de manera específica a los poemas populares de la ciudad argelina de Tremecén, que son entonados por muchachas de corta edad, a una sola voz, y sin acompañamiento musical. Por lo general, estas tonadillas se emplean para acompasar ciertas actividades infantiles de tipo lúdico que se realizan al aire libre, de ahí que también sean conocidas como “coplas de columpio”. Las *boqalat*, por su parte, no se cantan, sino que se recitan entre grupos de mujeres que se congregan por las noches en las azoteas de algunas casas de Argel, Blida, Cherchell, Tremecén y Constantina; que fueron, precisamente, las ciudades de la actual Argelia que acogieron los ma-

yores flujos de población musulmana a medida que se consumaba la Reconquista en la península ibérica⁷.

A diferencia de la métrica de la poesía árabe clásica —que era principalmente de tipo cuantitativo—, la de las *boqalat* y los *hawfi* es silábica, rasgo que comparten con toda la lírica norteafricana de carácter oral y popular. En lo que respecta a su arquitectura formal, estas composiciones suelen tener una escasa extensión: por lo general, fluctúan entre los cuatro y los seis versos heterométricos —a menudo divididos en hemistiquios—, cuya rima puede llegar a variar considerablemente, como tendremos ocasión de comprobar en los poemas argelinos que presentamos y comentamos en esta sección.

La temática de las *boqalat* y los *hawfi* es similar a la del viejo cancionero castellano. Abundan las piezas en las que se expresa el goce amoroso, la tristeza por la lejanía del enamorado y los deseos de mantener relaciones íntimas con él. La forma más recurrente de presentar esos temas es mediante soliloquios de la propia protagonista, o bien mediante breves diálogos que la joven entabla con su madre, con sus hermanas o con algún mensajero que lleva y trae su correspondencia con el amado. Los escenarios que sirven de decorado a estos poemas suelen ser las azoteas de las casas, los jardines citadinos, las alcobas y las orillas del mar.

Vemos, pues, que la voz que predomina en esta lírica es la femenina. Sin embargo, en los poemas en que se desarrolla el tema de *Las tres mozas*, la voz que describe la escena es frecuentemente la de un hombre, como puede apreciarse, por ejemplo, en esta *boqala* que fue documentada en Argel:

جَارُو عَلَيَا ثَلْت بَنَاتٌ * يَغْرَسُو فَالزَّهَارَ	Por mi lado pasaron / tres mozas sembrando flores.
قُلْتُ لَهُمْ * كَيْ يَنْبُتْ خَلُولِي حَفِي	Yo les dije: / —Reservad mi parte cuando florezcan.
قَالَتِ الْوَالِي * هَذَا الزُّهَارُ مَسْنُوبٌ	La primera respondió: / —Estas flores ya están comprometidas.
وَقَالَتِ التَّانِيَّةُ * الزُّهَارُ مَكْسُوبٌ	La segunda respondió: / —Estas flores ya están adquiridas.
وَقَالَتِ التَّالِيَّةُ * نُنْشُوفُ الْمَكْتُوبُ	Y la tercera respondió: / —; Veamos qué depara el destino!
وَأَنَا غَطِّي مَشَا مَعَ الْمَكْتُوبُ	Y mis pensamientos partieron con el destino. (Abenójar, 2011: núm. 172) ⁸

⁷ La finalidad de ese ritual nocturno, que se lleva a cabo en las azoteas de las casas, es obtener presagios acerca del porvenir de las asistentes. Existen diversas modalidades de la ceremonia, pero el procedimiento más habitual consiste en recitar una de esas piezas, y acto seguido interpretar libremente sus versos, para extraer algún augurio que, las más de las veces, tiene relación con el porvenir amoroso de alguna de las participantes. Una descripción más detallada de este ritual puede consultarse en Hadj Ali Mouhoub (2011: 9-12).

⁸ Las traducciones de todas las cancioncillas de esta sección son mías. Aunque algunas antologías incluyen las versiones en francés o en español, en todos los casos, he preferido ofrecer mis propias traducciones, con el propósito de que las versiones en castellano fueran lo más fieles posible a los originales en árabe.

Al igual que el villancico castellano de *Las tres morillas*, este poema arranca con un pareado en el cual se escucha una voz masculina que refiere el encuentro con las jóvenes (“por mi lado pasaron / tres mozas sembrando flores”). A ese breve preludeo le siguen tres segmentos monorrimos con paralelismo alternante (“la primera respondió...” / “la segunda respondió...” / “la tercera respondió...”), en los cuales se evoca el tópico de la recogida de un elemento vegetal (“estas flores ya están comprometidas” / “estas flores ya están adquiridas”), que ya tuvimos ocasión de comentar más arriba al hilo de la canción de las mozas de Jaén.

A nivel formal, la peculiaridad más relevante es que este poema argelino queda rematado con un verso conclusivo (“y mis pensamientos partieron con el destino”) que aparece al final de la pieza, descolgado de la glosa. Curiosamente, ese verso no rima con ninguno del preludeo, sino que prolonga la asonancia del trístico (ab ccc c), de ahí que esta estrofa no encaje exactamente con la definición canónica y más purista del zéjel. Es de suponer, más bien, que las estructuras de esta y de otras piezas que daremos a conocer en este apartado hayan sido creadas mediante combinaciones entre unos estribillos de carácter formulaico y unas glosas de tres versos.

Una arquitectura muy similar puede observarse, por ejemplo, en el *hawfi* que presentamos a continuación, que fue documentado en la ciudad argelina de Tremecén. En el plano formal, la única diferencia reseñable respecto del poema anterior es que, en este caso, no se añade un verso de carácter conclusivo. Lo que sí resulta muy sugerente es que las protagonistas de esta canción se repartan, literalmente, a un joven (“las mozas pasaron ante ti; / se te repartieron”), escena que recuerda a la anécdota de *Las mil y una noches*, en la cual, recordemos, las tres esclavas se disputaban el miembro viril del califa:

تَرْجَمَانُ يَا تَرْجَمَانُ * يَا وَرْدُ كُلِّ جَنَانٍ ¡Intérprete, oh, intérprete! / ¡Ay, flor de cada jardín!
 جَاوَزُو عَلَيْكَ لَبَنَاتٌ * فَسَمُّوكَ بَلْمِيزَانٍ Las mozas pasaron ante ti; / se te repartieron.
 وَاحِدَةٌ حَدَّثَتْ كَلَامَةً * وَالْآخَرَى حَدَّثَتْ حَزَامًا Una llevaba una cesta; / otra llevaba un cinturón;
 وَأَنَا حَذَيْتُ شَوْشَةَ سَبِيحِي فَلَانُ * تَقَطَّرُ بَرْيَاتٍ y yo me llevé la mecha de fulano, / que goteaba aceite.
 (Bencheneb, 1945: núm. 18)

Como se ha venido señalando, estos poemas argelinos contienen una glosa de tres versos en la cual se describe a las tres jóvenes o se narra alguna acción llevada a cabo por ellas. Esa estructura también se aprecia de manera muy clara en esta otra *boqala* —que fue documentada en Argel—, a pesar de que, en este caso, los versos no están divididos en hemistiquios ni presentan rima alguna entre ellos:

كُوَاتٌ قَلْبِي بِالْجَمْرِ Me ha abrasado el corazón el ascua.
 ثَلَاثُ بَنَاتٍ يَغْسَلُو بِالصَّابُونِ Tres mozas se lavan con jabón:
 وَحَدَّةٌ دَائِرَةٌ كَالشَّمْسِ una es como el sol,
 وَالثَّانِيَةُ دَائِرَةٌ كَالْقَمَرِ la segunda como la luna,
 وَالثَّلَاثَةُ نَجْمَةٌ y la tercera una estrella. (Abenójar, 2011: núm. 170)

En la *boqala* que vamos a conocer ahora —que fue registrada en la ciudad de Argel— es una voz femenina la que refiere el encuentro con las tres mozas. De hecho, se intuye que quien describe la escena es una mujer y no un hombre, porque en el primer verso se precisa que la protagonista asciende a la azotea para *regar la albahaca*, tarea que, en la lírica popular, suele atribuirse a las mujeres jóvenes y no se halla exenta de connotaciones eróticas⁹:

طَلَعْتُ لِلْمَطْعِ * نَسَقِي الْحَيْقُ A la terraza subí / para regar la albahaca
 بِإِيرِيْقِ الْبَلَّارِ con un aguamanil de cristal.
 جَاوَزُوا عَلَيَّا * ثَلَاثَةٌ مِنْ الْأَقْمَارِ Pasaron ante mí / tres [mozas] como lunas.
 وَاحِدَةٌ غُرْأَلَةٌ * وَاحِدَةٌ فَنَارُ Una era como una gacela; / la otra como un fanal;
 وَاحِدَةٌ تَشْتَعَلُ * فِي قُلُوبِ النَّارِ y la tercera prendía / fuego en los corazones. (Rebahi, 2016: núm. 65)

Este poema exhibe una configuración muy similar a la de los anteriores: la composición arranca con un prelude de dos segmentos al que le sigue una glosa en forma de trístico monorrímo, con una secuencia enumerativa del tipo: *una... / la otra... / y la tercera...* Eso sí, a diferencia de otras versiones argelinas que hemos convocado en estas páginas, aquí, la rima del segundo verso del prelude se prolonga durante los versos de la glosa (ab bbb)¹⁰.

La *boqala* que presentaremos a continuación es la única, en esta serie de versiones magrebíes de *Las tres mozas*, en la que todos los versos riman entre sí (aa aaa a). Pero esta composición presenta, además, otras dos peculiaridades llamativas: una es que —al igual que en la primera pieza de este apartado— el poema queda rematado por un verso independiente de la glosa (“y que solo con ella se casaría”); y la segunda es que, en este caso, los personajes aludidos no son tres muchachas, sino tres emisarios, que transmiten a la protagonista unos apasionados mensajes de amor:

⁹ Adriano Duque ha analizado el simbolismo erótico de la albahaca en el folclore norteafricano (2019). También en la lírica hispánica esa planta suele tener una connotación sexual. Sobre este asunto, véanse los estudios de Devoto (1963: 434-436), Domínguez (2006: 8) y Garrosa (2010).

¹⁰ Un *hawfī* muy similar a esta *boqala* fue anotado por Mohamed Elhabib Hachlaf en Tremecén (2006: 86).

خُرَجْتُ لَلسَطْحِ * نَفَصْتُ زَرْبِيَّةَ جَازُوا ثَلَاثَةَ عَرَابٍ عَلَيَّ؛	A la terraza subí / a desempolvar la alfombra. Tres solteros pasaron ante mí:
الأوَّلُ بَعَثُو الْمَلِكُ * وَقَالُوا نَبِّغِيهَا	Al primero lo enviaba el rey, / para decirle que la amaba.
الثَّانِي بَعَثُو السُّلْطَانَ * وَقَالُوا نَكْسِبِيهَا	Al segundo lo enviaba el sultán, / para decirle que la vestiría.
وَالثَّالِثُ بَعَثُو لِحَبِيبٍ * وَقَالُوا أَنْمُوتْ عَلَيْهَا	Al tercero lo enviaba el enamorado, / para decirle que por ella moriría
وَعِيزٌ هِيَ اللَّي نَدِّيهَا	y que solo con ella se casaría ¹¹ .

Es probable que la peculiar sustitución de las protagonistas por tres mozos que se observa en esta *boqala* viniera favorecida por el simbolismo del número tres. Por lo demás, la estructura que subyace en la pieza que acabamos de leer es muy similar a la del resto de versiones argelinas de *Las tres mozas*: la composición arranca con un breve preludeo, en el cual se anuncia el encuentro con tres personajes, que vuelven a ser mencionados justo a continuación, en los tres versos monorrimos (“al primero...” / “al segundo...” / “al tercero...”).

La versión que daremos a conocer en último lugar es, sin duda, la más peculiar de todas cuantas hemos presentado en este apartado. Uno de los rasgos singulares de esta *boqala* —que también fue anotada en la capital argelina— es que se trata de la única composición en la que únicamente riman los dos últimos versos (ab cdd). Pero lo más sorprendente de este poema es que el personaje que refiere el encuentro con tres mujeres es un hombre que dice llevar una vida ascética y consagrada a la oración. En los versos de la glosa, el devoto protagonista describe con desdén el aspecto de tres mozas que pasan ante su mirada, para después declarar que las únicas mujeres dignas de habitar sus pensamientos son Jadiya y Fátima, personajes que en la tradición islámica constituyen paradigmas de la virtud y del recato¹².

Veamos, sin más, el poema en cuestión:

عَمَلْتُ بُرُوحِي فَقِيرٌ * سَاكِنٌ فِي مَحْرَابٍ	Me hice pobre / asiduo del mihrab.
مَا نَدْخُلُ مَا نَخْرُجُ * عِنْدَ رُوحِي مَحْكُومٌ	Ni entro ni salgo, / ensimismado en la oración.
جَازُوا عَلَيَّ ثَلَاثَةَ بَنَاتٍ * بِحَيَاكِ مَحْرَبِلَةَ	Tres jóvenes pasaron ante mí / con velos bordados:
وَشُعُورٌ مَخْبِلَةَ * فِي حَالَةٍ مَعْدُومَةٍ	sus cabellos despeinados; / con aspecto desaliñado.
مَا سَبَّيْتُ يَا نَائِسُ * غَيْرَ خُدُوجَةٍ وَ فَطُومَةٍ	Pero mis cuitas están, ¡oh, gente!, / con Jadiyah y Fatimita. (Rebahi, 2016: núm. 66)

En esta pieza se echa de menos el preludeo que hemos detectado en otras versiones, en el que se suele anunciar el encuentro con las tres mozas. En su lugar,

¹¹ Transcribo y traduzco la versión que me fue comunicada por Imane Djennan, de veinticinco años y oriunda de Argel, el 23 de abril de 2021.

¹² En este poema, queda bastante claro que “Jadiya” hace referencia a la primera esposa de Mahoma, Jadiya bint Juwáylid, y que “Fátima” alude a la hija que nació fruto de aquel matrimonio.

aparece un pareado en cual el protagonista se refiere a los rigores de su vida ascética. En los dos versos siguientes el creyente alude al desaliño de las tres muchachas que pasan ante sus ojos; escena que, por cierto, recuerda de alguna manera a ese aspecto desmejorado de las morillas jiennenses —cuando tornaban *desmaídas* y con *las colores perdidas*— después de su pícara excursión por el olivar.

Puede decirse, en resumen, que los tópicos, los símbolos, las metáforas e, incluso, muchos de los detalles que asoman en las versiones ibéricas de *Las tres mozas* —la recogida de frutas o de flores, el lavado (ya sea del cuerpo o de la ropa), el aspecto desaliñado de las tres muchachas y las alusiones a determinados nombres de mujer— son también frecuentes de los testimonios magrebíes. En la mayoría de los poemas que han sido comentados en esta sección se observa, además, una estructura similar a la de *Las tres morillas de Jaén*: como el villancico castellano, las versiones argelinas suelen arrancar con un preludeo en el cual se alude a un encuentro con los tres personajes y, a continuación, se despliegan tres versos, en los que se describe a esos individuos o se refiere alguna acción llevada a cabo por ellos.

Con todo, entre las versiones hispánicas y las árabes se aprecian algunas diferencias significativas. En algunas versiones en castellano, por ejemplo, se engarzan varias coplas tras el preludeo, y esas estrofas, además, tienen cierto desarrollo narrativo. Recuérdense que en la primera glosa de *Las tres morillas de Jaén* se dice que las protagonistas “yvan a coger olivas”; en la segunda, que volvieron “desmaídas”; y, en la última, se alude a una segunda excursión de las muchachas, esta vez, en busca de manzanas. En cambio, las secuencias narrativas de este tipo no aparecen, o bien resultan mucho más tenues en las versiones argelinas. Pero esa diferencia puede explicarse, sencillamente, por la tendencia general que tiene la lírica popular magrebí a privilegiar los pasajes descriptivos en detrimento de los narrativos.

CONCLUSIONES

El parentesco que parece existir entre las versiones de *Las tres mozas* documentadas en ambas orillas del estrecho de Gibraltar no contraviene la hipótesis de Julián Ribera y de María Jesús Rubiera acerca del origen oriental de la anécdota del encuentro con tres personajes femeninos. Pero tampoco la secunda. Aunque el parecido con el pasaje de *Las mil y una noches* es muy lejano (y puede que sea, incluso, fortuito), no es del todo descartable que —como sugirieron los dos arabistas— ese motivo se fraguara en la literatura árabe levantina y que migrara después hacia la península ibérica. Lo cierto es que nunca se estará en disposición de determinar si hubo un vínculo de consanguinidad entre el episodio de las esclavas de Hārūn al-Rašid y el tema de *Las tres mozas*. Sin embargo, todos

los indicios apuntan a que, de existir una relación genética entre los dos, esta no sería, desde luego, ni directa ni inmediata.

Lo que no resulta en absoluto convincente es que el villancico de *Las tres morillas de Jaén* derive del fragmento del poema de Ibn Quzman. En primer lugar, porque, como ya se dijo, los versos del zejelista cordobés exhiben numerosas desemejanzas de tono, de estructura y de contenido respecto de la canción castellana. Y, en segunda instancia, porque en la canción sobre las mozas jiennenses se aprecian varias analogías —tanto en el plano temático como en el estilístico y el formal— con otras versiones folclóricas hispánicas y norteafricanas; por lo que es muy probable que todas esas composiciones tradicionales pertenezcan a una misma *cepa* poética.

En efecto, en las versiones tradicionales documentadas tanto en la península ibérica como en el Magreb asoman dos peculiaridades que las diferencia claramente de los poemas de Abu'l-Faraj y de Ibn Quzman: una es que tanto en las canciones peninsulares como en las árabes se refiere un encuentro con tres jóvenes; y la segunda, que el erotismo de ese episodio queda sugerido mediante unos tropos característicos de la poesía oral y popular. De hecho, sorprende, a este respecto, que esos símbolos, tópicos y metáforas tan arcaicos hayan pervivido hasta las versiones hispánicas de *Las tres mozas* que han sido recogidas en época relativamente reciente.

Aunque no es posible realizar aquí un recorrido exhaustivo por la estela que ha dejado el tema a su paso por la lírica contemporánea, sí conviene ofrecer, al menos, tres testimonios que ilustren la supervivencia de los encuentros con tres muchachas en el repertorio poético-musical moderno en lengua castellana. La versión que presentamos bajo estas líneas, por ejemplo, fue registrada en la región mexicana de la Costa Chica; y, más concretamente, en el estado de Oaxaca. Obsérvese que, en este caso, las mozas son identificadas con flores, metáfora que resulta muy habitual en el folclore hispánico¹³, pero que también abunda en la lírica tradicional del noroeste de África:

De las tres flores del barrio
tú eres la más exquisita;

un clavel se seca al verte,
una rosa se marchita,
y tú, pedazo de cielo,
cada día más bonita. (Frenk *et al.*, 1998, I: núm. 51)

En esta coplilla asoman varias analogías con los poemas argelinos que hemos comentado en el apartado anterior. Pero, para apreciar mejor esos paralelismos, es conveniente atender a los detalles: los dos primeros versos de la composición

¹³ Sobre la presencia de este tópico en la lírica tradicional en lengua castellana, véase, por ejemplo, González (2007).

oaxaqueña constituyen una suerte de preludeo en el cual se alude a las muchachas (“de las tres flores del barrio / tú eres la más exquisita”); los dos versos siguientes despliegan una secuencia enumerativa (“un clavel...” / “una rosa...” / “y tú...”); y, como en las versiones norteafricanas, la estrofa queda rematada por una frase de significado conclusivo (“y tú, pedazo de cielo / cada día más bonita”).

Como se dijo, el tema del encuentro con tres muchachas ha dejado varias huellas más en el cancionero hispánico reciente. Sin salir de la tradición mexicana, encontramos esta otra copla, que ha sido documentada con profusión en los estados de Hidalgo y Michoacán y que también parece entroncar con la tradición poética de *Las tres mozas*:

—De las tres que vienen *áhi*
¿cuál te gusta, valedor?
—Esa del vestido rojo
me parece la mejor. (Frenk *et al.*, 1998, I: núm. 2020)

La respuesta que aparece en los dos últimos versos (“esa del vestido rojo / me parece la mejor”) recuerda en buena medida al comentario que asoma en la canción de Oaxaca que conocimos más arriba (“de las tres flores del barrio / tú eres la más exquisita”). Y resulta muy sugerente que esas manifestaciones de la predilección por una de las jóvenes sean comunes también en las versiones argelinas. Recuérdese que, en una de las *boqalat* que comentamos en la sección precedente, se escuchaba una voz masculina que declaraba que la belleza de la tercera muchacha superaba a la de las otras dos (“y la tercera prendía / fuego en los corazones”).

Esa preferencia por una de las tres mozas también asoma en dos coplas populares argentinas que suelen cantarse de manera encadenada. La versión que aquí presentamos fue anotada en Villa Unión (provincia de La Rioja):

Esta noche he de cantar
hasta que salga la luna,
a ver si cantando saco
de las tres hermanas una.

La menor no tiene tiempo;
la mayor pasa de edad;
la del medio es la que quiero,
si su padre me la da. (Carrizo, 1942, I: núm. 141)

A tenor del análisis de *Las tres mozas* que hemos realizado en los cancioneros hispánico y árabe-norteafricano, se llega a la conclusión de que las composiciones en torno a ese tema se caracterizan, en términos generales, por los siguientes elementos y rasgos:

- un punto de vista masculino;
- una o varias escenas protagonizadas por mujeres;

- una estructura binaria, compuesta por un preludio que casi siempre es glosado en uno o varios trísticos;
- una alusión a los tres protagonistas en la cabeza del poema;
- una descripción de esos tres personajes en los versos de la glosa, o bien una alusión a una actividad realizada por las tres mujeres;
- un paralelismo alternante en los trísticos;
- una enumeración, del tipo: *una... / la segunda... / la tercera...*; y
- un simbolismo, de raíces tradicionales, que evoca el erotismo de la escena.

Hay que precisar que estas ocho peculiaridades no se manifiestan al completo en cada una de las versiones. Ya dijimos, por ejemplo, que una composición argelina presentaba anomalías respecto del punto de vista y que, en ella, la voz que describía el encuentro con tres mozas era femenina. Sin embargo, la mayoría de esos elementos se aprecia de manera muy clara en los siete poemas árabes que hemos presentado en el apartado anterior. Y, en lo que respecta a las tradiciones en lenguas castellana y portuguesa, esas características resultan perceptibles en, al menos, estas siete canciones:

- *Tres morillas m' enamoran*
- *Tres morikas de allende*
- *Vi los barcos madre*
- *As meninas todas três Marias*
- *De las tres flores del barrio*
- *De las tres que vienen áhi*
- *Esta noche he de cantar*

Si hay un poema que desentona en este grupo, ese es el de *Las tres morikas de allende*, ya que es el único que carece de preludio. Sin embargo, no es descartable que Gonzalo Correas —que fue su recopilador— solo estuviera interesado en la segunda parte del villancico, lo cual justificaría que hubiese desechado los versos de la cabeza. A este respecto, Margit Frenk ha señalado que, en muchos casos, Correas debió de transcribir únicamente las glosas de las canciones (2013: 401). Sea como fuere, la inclusión de esta cancioncilla entre los paralelos de *Las tres mozas* me parece del todo justificada, porque en sus versos se aprecian muy claramente varios de los elementos que caracterizan esta familia poética: el punto de vista masculino, el protagonismo de las tres morillas y el trasfondo erótico de la escena¹⁴.

Antes de dar por concluido este trabajo, conviene apuntar unas últimas notas acerca de la presencia de determinados nombres árabes de mujer (como Aicha, Fátima y Marién) en el cancionero hispánico, así como en la lírica norteafricana

¹⁴ Para las pervivencias del tópico de lavar la ropa en el cancionero hispánico moderno, véase Piñero (2004).

de carácter oral y tradicional. En este sentido, lo primero que hay que señalar es que las referencias a ciertas figuras femeninas veneradas en el islam resultan muy habituales en las canciones populares en lengua árabe. En efecto, ya en el apartado anterior, tuvimos ocasión de conocer una *boqala* en la que se aludía a Fátima y a Jadiya; pero, en este punto, cabe agregar que los nombres de mujer más abundantes en la lírica tradicional magrebí son, precisamente —y con mucha diferencia—, Fátima, Aicha, Merién y Jadiya¹⁵.

Por otra parte, se sabe que, al menos, el nombre de “Fátima” también aflora en algunas canciones castellanas de tono amoroso y de carácter seglar y popular. Una de ellas se encuentra, como ya se vio, en el ya conocido cantar de *Las tres morillas de Jaén*; y otra, en este célebre villancico, que también fue incluido en el *Cancionero musical de Palacio*:

¡Quién vos había de llevar!
¡Oxalá! ¡Ay, Fatimá!

Fátima, la tan garrida,
levaros é a Sevilla,
teneros é por amiga

¡Oxalá! ¡Ay, Fatimá! (Frenk, 2003: núm. 458)

No hay manera de deslindar si, en origen, Aicha, Fátima y Marién hacían referencia —como sugirió María Jesús Rubiera— a determinadas figuras de cierta envergadura religiosa; ni tampoco si llegaron a la lírica tradicional por influjo de la poesía panegírica de loor a las esposas e hijas de Mahoma. Pero es presumible que esos nombres acabaran constituyendo lugares comunes, tanto en la lírica de expresión castellana como en la de expresión árabe. No hay necesidad, por tanto, de recurrir a la mediación del zéjel de Ibn Quzman para justificar las alusiones a esas mujeres en el poema del *Cancionero musical de Palacio*.

Puede decirse, en definitiva, que las analogías entre las versiones de *Las tres mozas* sugieren que, en las tradiciones ibéricas y norteafricanas, la misma sustancia poética fue volcada en unos moldes estróficos muy similares. Las semejanzas que aquí han sido reseñadas hacen sospechar, además, que, en el cancionero popular hispánico, podrían hallarse otros vestigios de la confluencia con el árabe-magrebí, por lo que queda pendiente realizar nuevas prospecciones en busca de analogías en la temática, en los tropos y en las estructuras métrico-formales de ambos re-

¹⁵ En las antologías que he citado en la introducción, por ejemplo, se incluyen quince cancioncillas en las que se alude a personajes femeninos. “Fátima” es mencionada en once de ellas (Lachraf, 1953: 15; Rebahi, 2016; núms. 13, 14 y 24; Hachlaf, 2006: 354 y 355; Abenójar, 2011: núm. 178; y Hadj Ali Mouhoub, 2011: 23, 63, 72 y 78). A’iša, por su parte, es aludida en dos ocasiones (Rebahi, 2016: núm. 24; y Hadj Ali Mouhoub, 2011: 84). Y Jadiya y Merién aparecen solo en un poema cada una (Rebahi, 2016: núm. 66; y Hadj Ali Mouhoub, 2011: 52, respectivamente).

peritorios. A buen seguro, las pesquisas que se realizaran en ese terreno arrojarían resultados muy valiosos para determinar si esas dos tradiciones líricas pudieron haberse nutrido de un sustrato poético común.

BIBLIOGRAFÍA

- Abenójar, Óscar (2010): *Los chacales al bosque y nosotros al camino. Literatura oral y folclore de Argelia*, México/Alcalá de Henares, El jardín de la voz: Biblioteca de literatura oral y cultura popular.
- Beltrán, Vicenç (2009a): *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética antropológica de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger.
- Beltrán, Vicenç (2009b): “Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas y la maurofilia temprana*”, *Crítica del texto*, 12(2-3), pp. 175-215.
- Bencheneb, Saâdeddine (1945): “Chansons de l’escarpolette”, *Revue africaine*, 89, pp. 89-102.
- Bencheneb, Saâdeddine (1956): “Des moyens de tirer des présages au jeu de la *boqala*”, *Annales de l’Institut d’Études Orientales d’Alger*, 14, pp. 19-111.
- Carrizo, Juan Alfonso (1942): *Cancionero popular de La Rioja*, 2 vols., Buenos Aires, A. Baiocco.
- Corriente, Federico (1997): *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos.
- Deveny, Thomas (1995): “La pervivencia de los cantos de boda en la poesía castellana tradicional”, *Revista de estudios hispánicos*, 22, pp. 11-26.
- Devoto, Daniel (1963): “Quelques notes au sujet du *pot de basilic*”, *Revue de littérature comparée*, 37(3), pp. 430-436.
- Domínguez Moreno, José María (2006): “El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 1. *Son tus muslos dos columnas*”, *Revista de folklore*, 307, pp. 3-16.
- Duque, Adriano (2019): “Women Watering Basil Plants. New Insights into a Spanish Moroccan Folktales”, *Boletín de literatura oral*, 9, pp. 145-147.
- Franchini, Enzo (1993): *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razon de amor*, Madrid, CSIC.
- Frenk, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit (2013): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit (2015): “Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas”, *Revista de literaturas populares*, 15(1), pp. 223-250.
- Frenk, Margit et al. (1998): *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México.
- Galhoz, Maria Aliete (2006): *Cantigas paralelísticas na tradição oral portuguesa: Trás-os-Montes, cantigas das mondas, das malhas, das trilhas. Algarve: os vilancetes glosados dos foliões das festas do Espírito Santo de Marmeleite. Açores: estruturas paralelísticas nos cantos dos foliões das festas do Espírito Santo*, Lisboa, Apenas.
- Garrosa Gude, José Luis (2010): “Lisabetta y el tiesto de albahaca (*Decamerón* IV, 5). El sustrato folclórico de Boccaccio”, *Cuadernos de filología italiana*, número extraordinario, pp. 163-177.
- González, Aurelio (2007): “*Amada como flor y cortar flores*: tópico y motivo en la lírica tradicional”, en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio (eds.), *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*, México, El Colegio de México, pp. 187-206.
- Hachlaf, Mohamed Elhabib (2006): *El haoufi: chants de femmes d’Algérie*, Argel, Alpha.
- Hadj Ali Mouhoub, Souad (2011): *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*, Madrid, Cantarabia.
- Hadj Ali Mouhoub, Souad (2018): “El ritual de la *boqala*”, *Revista argelina*, 7, pp. 9-15.
- Ibn Quzman (1984): *El cancionero hispanoárabe*, ed. de Federico Corriente, Madrid, Editora Nacional.

- Kacimi, Mohamed y Rachid Koraichi (2006): *Bouqala: chants des femmes d'Alger*, Paris, Thierry Magnier.
- Lachraf, Mostefa (1953): *Chansons des jeunes filles arabes*, Paris, Seghers.
- Las mil y una noches* (2017): trad. y ed. de Salvador Peña Martín, Madrid, Verbum.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 240-241.
- Menéndez Pidal, Ramón (1941): *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Monroe, James Thomas (1976). “Estudios sobre las *jar̄yas*: las *jar̄yas* y la poesía amorosa popular norafricana”, *Nueva revista de filología hispánica*, 25(1), pp. 1-16.
- Morrás, María (1997): “Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana”, *Atalaya: revue française d'études médiévales hispaniques*, 8, pp. 113-134.
- Olinger, Paula (1985): *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Pedrosa, José Manuel (2000): *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*, Oyarzun, Sendoa.
- Pedrosa, José Manuel (2015): “Carlos Pereda Roig. *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*” [reseña del libro *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)* de Carlos Pereda Roig], *Revista de literaturas populares*, 15(1), pp. 214-220.
- Pereda Roig, Carlos (2014): *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*, ed. de Francisco Moscoso García, Barcelona, Bellaterra.
- Pérez Díaz, Eduardo (2015): “El sol y la morena en la antigua lírica tradicional hispánica”, *Revista de folklore*, 400, pp. 62-67.
- Piñero, Pedro (2004): “*Lavar pañuelo / lavar camisa*: formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, en Manuel Alvar, Pedro Piñero y Antonio José Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 481-497.
- Rebahi, Abderrahmane (2016): *Ô fumée du benjoin! Petite anthologie des poèmes du jeu féminin de la bouqālah*, Argel, Alger-Livres.
- Ribera y Tarragó, Julián (1922): *La música de la cantiga. Estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Revista de Archivos.
- Rubiera Mata, María Jesús (1972): *De nuevo sobre las tres morillas*, Al-Andalus, 37, pp. 133-143.
- Slyomovics, Susan (2014): “Algerian Women’s *Būqālah* Poetry. Oral Literature, Cultural Politics, and Anti-Colonial Resistance”, *Journal of Arabic Literature*, 45(4), pp. 45-68.
- Wardropper, Bruce (1960): “The Color Problem in Spanish Traditional Poetry”, *Modern Language Notes*, 75(5), pp. 415-421.
- Yelles, Mourad (1990): *Le hawfi, poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Argel, Office des Publications Universitaires.
- Yelles, Mourad (2002): “La cour et le jardin. Lyrique andalouse et poésie féminine au Maghreb”, *Horizons maghrébins: le droit à la mémoire*, 47, pp. 109-116.
- Yelles, Mourad (2003): “Le ‘*arūbī* féminin au Maghreb: tradition orale et poétique du détourné”, *In-saniyat*, 21, pp. 37-53.

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2021