

El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos¹

FRANCISCO MOSCOSO GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

1. Introducción

Bouanani (1966: 4) se quejaba en un artículo escrito en la revista cultural marroquí *Souffles* de que la tradición oral se estaba perdiendo en Marruecos y del poco valor que se ha prestado a las composiciones que no están en árabe clásico; además lamentaba el olvido en el que habían caído los poetas que componían oralmente en árabe marroquí o en alguna de las lenguas amaziges de Marruecos “expresando los sentimientos más profundos de la vida de nuestro pueblo” (1966: 2). Sefrioui (2014: 149), en relación a la tradición oral, dice que los autores de la revista *Souffles* eran conscientes de que la “verdad nacional residía en ellas”. Recientemente, Najmi (2007: I, 19) sigue insistiendo en ello, señalando que hay pocos estudios dedicados a la *ṣayṭa*, un género que es al mismo tiempo “poesía, canto, música y expresión”. De la misma opinión es Fernández (2004: 613), a propósito de las coplas de España, pues señala que siguen siendo ignoradas por la inmensa mayoría de investigadores de la poesía tradicional hispánica “aun constituyendo, como es notorio, un cancionero vivo en constante proceso de creación y recreación”. Nos gusta-

¹ Quiero agradecer al profesor José Manuel Pedrosa Bartolomé, profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Alcalá Henares, sus inestimables comentarios y sugerencias, los cuales mejoraron la presentación de este trabajo.

ría destacar en esta introducción las palabras de Menéndez Pidal, rescatadas por Beltrán (2004: 66), con el fin de evitar el adjetivo “popular” aplicado a las coplas de la región de Yebala: “creo que debe de evitarse el adjetivo *popular* [...] y usar *tradicional* que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo”.

Presentamos en este artículo los diferentes tipos de fórmulas que hemos encontrado en las 651 coplas de la región de Yebala que recogió el interventor español Carlos Pereda Roig (2014). Estas estrofas están escritas en árabe marroquí,² en su variante de la región de Yebala,³ y han sido editadas recientemente por nosotros (Pereda, 2014). Se trata de una lengua oral, no normalizada, aunque hoy en día hay cada vez más marroquíes que escriben textos en ella. El léxico de las coplas nos deja ver su origen rural; contienen voces relacionadas con plantas, árboles, animales, construcciones o ropa que ilustran “este contacto íntimo entre el hombre y el medio” que encontramos entre otros pueblos del mundo (Lévi-Strauss, 1964: 20).

Pereda llegó a Marruecos a la edad de ocho años. Comenzó a trabajar como intérprete y traductor del árabe clásico en 1927 y ocupó este puesto hasta 1934, fecha en la que se convirtió en interventor en la zona del Protectorado español. Se mantuvo en esta función, sirviendo en distintas categorías, hasta 1956, al producirse la independencia. A continuación estuvo en comi-

² Las dos lenguas oficiales de Marruecos son el árabe clásico y el amazige (artículo 5 de la Constitución de este país). Sin embargo, las lenguas maternas o nativas de los marroquíes son el árabe marroquí (60% de la población) o alguna de las tres variantes amaziges (*tarifit*, *tamazight* y *tachelhit*, correspondientes al 40% restante). La escritura del árabe marroquí no está normalizada, aunque hay propuestas para ello, pero no cuentan con apoyo institucional. Mientras tanto, la escritura en esta lengua se hace sobre todo en grafía árabe con base en dos propuestas principales: los que la escriben reproduciendo el sonido lo más fielmente posible y los que optan por acercar las raíces del árabe marroquí a las del árabe literal.

³ Véase el estudio lingüístico de las coplas que aparece en Pereda (2014: 55-72). Para la transcripción empleada, nos remitimos a esta obra, en la que se describen los fonemas vocálicos y consonánticos empleados (2014: 12).

sión de servicios para el Gobierno Marroquí hasta 1963 y más tarde en la Oficina Nacional de Turismo del Gobierno Español hasta su muerte, en 1978, en Tánger, donde está enterrado. Trabajó también como profesor de árabe marroquí en la Academia Oficial de Árabe y Bereber en Tetuán y en Chauen como profesor de Árabe Clásico, Francés y Sociología Marroquí. Sabemos – tal como él cuenta (Moscoso 2014: 197-198) – que inició su colección de coplas a la edad de dieciséis años, en 1925, al oír a unas mujeres cantar durante la faena de la escarda, cerca de Alcazarquivir. Esta afición le acompañó durante los años que estuvo trabajando en el norte de Marruecos. Su hija, que aún vive, nos contó que de pequeña su padre le recitaba estas coplas y que le gustaba coleccionarlas. En nuestra edición, hemos hecho un estudio introductorio sobre Pereda y lingüístico de las coplas, además de un breve apartado dedicado al comentario literario que dejamos abierto para seguir profundizando en él. En esta ocasión presentamos un estudio sobre el lenguaje formulaico de las coplas.

1.1. Estructura, figuras literarias y temática de las coplas

Al igual que las coplas del flamenco – según las describen Blanco *et al.* (2004: 9) –, las de la región de Yebala son de “una forma lírica de primera categoría” y comparten también con aquellas lo dicho por estos autores más adelante: “La poesía flamenca se contiene en una forma breve, de precisión lírica admirable y de un realismo a la vez descarnado e imaginativo. [...] Estas coplas nacieron para ser cantadas. [...]” (Blanco *et al.* 2004: 16). En un trabajo que presentaremos próximamente en el homenaje a la profesora Leila Messaoudi de la Universidad de Kenitra (Moscoso, 2016), hemos analizado la estructura, las figuras literarias y la temática de las coplas recogidas por Pereda. A continuación, pasamos a esbozar los principales resultados de esa exposición.

Las 651 coplas pertenecen al género de poesía cantada de la región de Yebala, a los subgéneros *ṣayṭa žablāyya* y *ṣayyūṣ*, el primero entonado por hombres y el segundo, por mujeres. Aunque en nuestros días, sobre todo es la *ṣayṭa* la que se oye, incluyendo en su puesta en escena estrofas de cuatro versos y coros seguidos o intercalados con estrofas (Gintsburg 2014: 47-55). Y entre estas estrofas, podemos oír coplas procedentes del subgénero *ṣayyūṣ* que han sido integradas al otro género. El origen de estas 651 coplas es rural, en contraste con las del flamenco, que son más exclusivas de la urbe (Fernández, 2004: 622). Pereda no indica en sus fichas si las coplas han sido cantadas por hombres o mujeres. Por otra parte, el análisis lingüístico nos ha permitido llegar a la conclusión de que el 34% de ellas son femeninas, el 21% masculinas y el 45% ha quedado sin identificar.

El 98% de las coplas son de cuatro versos, y hay cuatro de cinco, dos de tres y tres de dos. El 86% de los versos son hexasílabos, y el resto oscila entre los cuatrísílabos y el alejandrino. 196 coplas hexasílabas son isométricas, y las demás son heterométricas. El metro está marcado por el acento tónico y este por la presencia de vocales largas. La rima es asonante, aunque hay también presencia de rima consonante. Con el fin de mantener el metro, en muchos casos aparecen recursos como el alargamiento de las vocales breves o el paso de las vocales largas a breves, epéntesis, apóopes, sínkopas, sustitución de consonantes o vocales por otras o cambio de género.

Entre las figuras literarias más destacadas están los símiles, las imágenes, la aliteración, la sinécdoque, la metonimia, el símbolo, la alegoría, la aliteración, la anáfora, la epífora, la epanadiplosis, la geminación, el poliptoton, la enumeración, el apóstrofe, la imprecación o la personificación.

Y en cuanto a la temática, destaca la amorosa con subtemas como la belleza, la fidelidad, el erotismo, el dolor amoroso, la separación, la espera, el amor no correspondido, el rechazo social, la ruptura amorosa, el flirteo, los piropos, la coquetería, la elección, el arrepentimiento, la disputa, la envidia, las habladurías y el destino. Otros temas cantados son la nostalgia de los seres

queridos, los consejos, los datos históricos, la alabanza, la oración, la peregrinación, la justicia, la crítica a la autoridad, el acoso sexual, las noticias, el folclor, el reproche y la nostalgia del país.

Las coplas femeninas de esta colección –*ṣayyūs*– nos recuerdan, en su temática y en sus versos de arte menor, las *būqāla(s)* que han sido recogidas por Abenójar *et al.* (2010: 230-231), quienes definen este tipo de composiciones como “un poemita de expresión femenina que es recitado por la noche en las terrazas de Argel” y que tradicionalmente “eran entonados durante una ceremonia que solía ser celebrada durante las noches del ramadán – y siempre al aire libre – por un grupo de mujeres”. Estas coplas comparten con las de la región de Yebala su “vivo lirismo y sublime delicadeza”. Sobre este género, Hadj y Mouhoub (2011: 7-13) dicen que se trata de unas coplas de cuatro o seis versos, que pueden llegar a tener hasta once, cuyo origen remonta a la ocupación otomana y que se desarrollan en las zonas costeras argelinas. Sobre todo es interesante en estas estrofas su temática amorosa, de desamor, de fertilidad o histórica.

Las coplas también tienen rasgos en común con las seguidillas sefardíes actuales que Pedrosa nos ha dado a conocer y en las que

[se dan] cita algunas de las joyas más antiguas y raras de toda la literatura tradicional sefardí – por ejemplo, seguidillas documentadas en el siglo XVII y extinguidas o excepcionales en el resto del mundo hispánico –, junto con otras de tradición moderna pero muy significativas desde los puntos de vista poético, sociocultural e ideológico (Pedrosa, 2002: 153).

Convendría seguir esta línea comparativa y extenderla desde estas seguidillas a otras coplas peninsulares y de otros países de la Cuenca Mediterránea con el fin de comparar temáticas, pero también posibles fórmulas.

2. La teoría de las fórmulas

La teoría de las fórmulas aplicada a la poesía tradicional ha sido desarrollada desde principios del siglo XX por Milman Parry (1930 y 1932) y Albert B. Lord (1960) a partir de los estudios que llevaron a cabo sobre las obras de Homero, *La Ilíada* y *La Odisea*, con el fin de demostrar hasta qué punto estas dos obras eran el resultado de un proceso poético oral, y la poesía tradicional cantada en la antigua Yugoslavia. Más tarde, esta teoría ha sido sistematizada y ampliada por John Miles Foley (1988). Parry (1930: 272) define la fórmula con estas palabras:

The formula in the Homeric poems may be defined as a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea [...] the formulas in any poetry are due, so far as their ideas go, to the theme, their rhythm is fixed by the verse-form, but their art is that of the poets who made them and of the poets who kept them.

En esta definición se pone de manifiesto el papel que la fórmula desempeña en la métrica, como estructura portadora de una idea esencial que se repite, el tema y el carácter creativo del poeta. En cuanto al tema, Lord lo define así: *the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song* (1960: 42). Y además, Parry sigue diciendo que hay dos tipos de fórmulas, aquellas que expresan lo mismo con las mismas palabras y las que lo hacen con casi las mismas palabras (1930: 275). Por otro lado, es interesante destacar —ya que nuestro material se compone de coplas fundamentalmente de cuatro versos en arte menor— que cuanto más pequeña es la unidad, mayor nivel de fijación de las fórmulas encontraremos (Lord, 1960: 52). En este sentido, estas composiciones *yebalíes* contienen —como veremos más adelante— bastantes fórmulas (Gintsburg, 2014: 19). Lord (1960: 31) pone de manifiesto que el estudio de las fórmulas debería comenzar con consideraciones sobre la métrica y la música. Foley (1988: X) añade además que la puesta en escena

implica tanto a quien escenifica como a la audiencia y que esta conjunción es importante en la producción del texto, de tal forma que se hace necesario un estudio completo tomando como referencia, además del texto, el contexto. En este sentido, reconocemos que nuestro estudio no toma en cuenta la música ni la escenificación en los dos géneros, *ṣayṭa* y *ṣayyūs*, ya que el material con el que hemos trabajado han sido sólo las fichas de Pereda. Sin embargo, por el glosario que hemos podido extraer (Pereda, 2013: 329), sabemos que los instrumentos musicales empleados eran los siguientes: *darbūga* ‘pandero, tambor oblongo’, *ḡayṭa* ‘gaita’, *ṭār* ‘pandereta’ y *ṭbal* ‘tambor’. Además se mencionan estas dos voces relacionadas con la música: *māya* ‘tono, modo (música andalusí)’ y *nqāt* ‘acción de tocar un instrumento musical con cuerdas o agujeros’.

Bounani (1966: 4) nos recuerda a propósito de la tradición oral en general, y del cuento en particular, que la narración no consiste únicamente en repetir, sino que hay que enriquecerla, es decir, recrearla. Esta misma precisión nos acerca a lo dicho por Parry (1932: 331) en relación al poeta popular, quien lo diferencia del rapsoda, cuya función es memorizar y no copiar. Es en este sentido que entendemos la capacidad creativa de la poetisa y del poeta del *ṣayyūs* y la *ṣṭa žablayya* respectivamente. Lord (2002: 37-43) afirma que el cantante, en este ejercicio creativo, aprende fórmulas de otros cantantes y, sobre todo, moldes en los que ir ajustando palabras y frases nuevas por analogía; es el entrenamiento y la escucha de otras canciones lo que hace que esta técnica se vaya perfeccionando. El cantante no busca tanto expresiones originales y estéticas, sino la expresión de una idea. De esta forma —nos sigue diciendo Lord— las fórmulas constituyen una especie de “gramática poética especializada”. Al igual que al hablar nuestra lengua nativa, no repetimos palabras y frases memorizadas conscientemente, sino que éstas surgen gracias al uso, el cantante no memoriza las fórmulas: las aprende a fuerza de oírlas en otros cantantes y, a fuerza de usarlas, se convierten en parte de su repertorio. Se trata, pues, de un aprendizaje natural, tal como se hace el de la primera lengua.

Cuando el cantante compone se encuentra en la tesitura de construir un verso tras otro. Su forma de proceder es ir creando estructuras paralelas mediante rimas asonantes, sobre todo, y figuras literarias basadas en las asociaciones de ideas, la dicción, los juegos de palabras, el orden gramatical y el pensamiento (Lord, 1960: 54-58 y Antas 2012). La poesía tradicional cantada de la región de Yebala, como otras en cualquier parte del mundo, corre el riesgo de morir si pasa de la oralidad a la escritura, es publicada y los cantantes emplean el texto para seguir cantándolas. Sería todo lo contrario al ejercicio que realiza un cantante oral, ya que éste piensa en términos de fórmulas o estructuras formales. Por consiguiente, si esto se produjera, el resultado puede ser una nueva generación de cantantes que sólo reproduzcan, pero no recreen (Lord, 1960: 130-137). Hanoteau (1867: IV), a propósito de la poesía popular de la región de la Cabilia en Argelia, nos habla de los cantantes profesionales que entonan coplas por los aduares, al igual que lo hicieron los trovadores en la Península Ibérica durante la Edad Media. Este autor, intuyendo la presencia de fórmulas, es consciente de que este tipo de transmisión hace que el cantante recree las coplas recibidas de sus antecesores: “on comprend combien un pareil mode de propagation des oeuvres littéraires est défectueux, et quelles variantes peuvent y introduire, avec le temps, dans le texte primitif” (1867: V). En este sentido, Parry (1932: 329-330) afirma que en las sociedades sin escritura, el poeta compone a partir de fórmulas, eligiendo entre un gran número de frases y coplas que ha oído en otros poetas. Cada una de estas frases y coplas expresa una idea en palabras que se ajustan a la estructura del verso. Estas fórmulas han ido transmitiéndose de generación en generación entre los poetas. Gracias a su utilidad métrica y poética, las ideas se han ido conservando. Esta cadena de transmisión, dice Parry, es lo que ha hecho que la fórmula sea considerada como tal y perdure en la memoria del poeta. Las frases que no tienen esta característica se olvidan pronto. Por consiguiente, un poeta será mejor que otro porque ha sabido conservar y emplear la tradición en sus creaciones literarias.

3. Tipos de fórmulas

Entre las 651 coplas, hemos encontrado 152 fórmulas que hemos clasificado en: coplas repetidas textualmente; coplas repetidas con variantes; versos repetidos total o parcialmente respetando la estructura rítmica íntegra o en parte en toda la copla; y repetición de uno o varios versos sin mantener la estructura rítmica en el resto de la copla. Las fórmulas pueden darnos una idea sobre la creatividad del poeta, ya que, según Parry (1930: 271), “the nature of the formula will show us that the more formulas we find in a poet’s diction, the smaller is the portion of them which could be the work of that single poet”. En nuestro caso, resulta difícil discernir este criterio, ya que no tenemos datos sobre los poetas a los que Pereda contactó. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos de estas cuatro categorías. En la columna de la izquierda anotamos la transcripción de la copla y debajo de ella el número en la edición (Pereda, 2014) junto a la tribu en donde se ha recogido – si no aparece es porque en las fichas de Pereda no se recogía –; y en la de la derecha, la traducción. Cuando no se aporta la copla completa (§ 3.4.), se indican los versos correspondientes debajo de la traducción.

3.1. Coplas repetidas textualmente

Esta categoría es la que menos coplas ofrece, y su temática es religiosa, amorosa y de aprecio.

ṣallīw ʿla Mōḥamməd,
ṣallīw ʿla Mūḥi d-dīn;
sīdna Mōḥammed,
γəʃfəʿ f əl-mūḥibbīn,
 34. Chauen, 434. Beni Arós,
 436. Beni Arós

Rogad por Mohammed,
 bendecid al Vivificador de la religión;
 nuestro señor Moḥammed,
 que otorga su derecho a los amantes.

mən ūra əğ-ğbəl žəblāyn,
mən ūra əğ-ğbəl žəblāyn;
əllāh yqəwwi hərmək,
ya sbəʕ Sīdi Hūsāyn.
 37. Chauen, 645. Beni Jaled

Tras el monte dos montes,
 tras el monte dos montes;
 Dios aumente tu veneración,⁵
 oh león Sidi Husayn.

yāllāh nəʕīk əl-ʕəhd,
fi l-kāma r-rūmāyya;
w īla nxəllīha fīk,
žəddi a hrām ʕəyya.
 565. El Fahs de Chauen, 584.
 Beni Mansor

Ven que te dé mi promesa,
 en un exótico tálamo;
 y si yo no la cumpliera,
 de mi abuelo reniego.

əd-dəmlīž⁴ d a n-nōqra,
əd-dəmlīž d a n-nōqra;
di sāʕfək, ya l-mrāqəb,
ma yəhrəʕ ma yəqra.
 555. Ajmás, 640. Beni Gorfet

Pulserita de plata,
 pulserita de plata;
 el que te tenga aprecio, oh interventor,
 ni labrará ni estudiará.

Los personajes religiosos que aparecen son el profeta del islam, Mahoma, y un santo, Sidi Husayn, cuyo lugar de peregrinación está en la región de El Fahs y a quien se le suele dar el calificativo de “el león”, indicando “una comunión mística con la naturaleza” (Dermenghem, 1954: 97-99). La unión amorosa que se promete está representada en los versos por el tálamo. El aprecio por otra persona, en este caso por el interventor que recogió las coplas, es motivo de distracción.

3.2. Coplas con variantes

Esta sección es más prolífica que la anterior y en ella podemos encontrar mucho más variedad temática.

⁴ < dābliž (DAF 4/224).

⁵ “Que Dios haga tu protección eficaz” (en relación a la inviolabilidad de la que goza un santuario cuando se acude a él como lugar de asilo, DAF 10/471).

*ʃəllīw ʕla Mōḥəmməd,
ʃəllīw ʕla ʕbādīh;
sīdna Mōḥəmməd,
wa ḥna ʕbīd qōddāmīh.*

35. Chauen (comp. 34, § 3.1)

Rogad por Mohammed,
rogad por sus siervos;
nuestro señor Mohammed,
somos siervos ante él.

*yāllāh nəʕīk əl-ʕəhd,
ʕla l-kāma r-rūməyya;
w ɪla a nɣərrəʒ əl-ʕəhd,
ʕb wa ḥšūma ʕləyya.*

396. Chauen y Beni Said
(comp. 565, § 3.1)

Vamos que te dé la promesa,
en un exótico tálamo;
y si yo no la cumpliera,
para mí denigrante fuera.

*ya ʦənʒa, ya l-ʕālya,
ʕālya b swārīha;
sālāmi ʕla ʦəffāwən
ḥəyya w mwālīha.*

2. Chauen

Tánger, la sublime,
con sus murallas eminente;
mis saludos para Tetuán,
para Tetuán y su gente.

*a ʦənʒa, ya l-ʕālya,
ʕālya bi a swārīha;
a slāmi ʕla əš-Šāwən,
ḥəyya wa mwālīha.*

577. Beni Arós

Tánger, la eminente,
elevada en sus columnas;
mis saludos a Chauen,
a ella y a su gente.

*əḡ-ḡbəyyəl d Būḥāšəm,
wəlla küllu a swāqi;
āḥləf, āḥləf ʃādīq,
ši ʕəhd ma ḥəwwa bāqi.*

549. Beni Hassan

El montecito de Buhachem,
se convirtió todo en acequias;
¡jura, jura con sinceridad,
que ya no existe ninguna fidelidad.

*əḡ-ḡbəl a d Būḥāšəm,
wəlla küllu a swāqi;
āḥləf, āḥləf ʃādīq,
əl-ʕəhd ma ḥəwwa bāqi.*

627. Ajmás

El monte de Buhachem
se convirtió todo en acequias;
¡jura, jura con sinceridad,
que ya no existe la fidelidad.

*ya l-wərda ya l-wərda,
ya l-wərda er-rəḥrāḥa,⁶*

¡Rosa, rosa!,
¡oh fragante rosa!

⁶ *rəḥrāḥa* “llama de gran altura”, “pasión ardiente por (alguien)” (DAF 5/72).

*nəmši mʿāk ma qəddīt,
nəgləs, ma āna fi rāḥa.
16. Chauen*

irme contigo, no podría,
si me siento, no estaría tranquilo.

*əl-wərda ya l-wərda,
əl-wərda ər-rəḥrāḥa;
nəmši mʿāk ma qəddīt,
nəbqa ma āna frāḥa.
142.*

¡Rosa, rosa!,
¡fragante rosa!,
irme contigo, no podría,
si me quedo, no estaría tranquilo.

*əl-wərda ya l-wərda,
əl wərda d a r-rəḥrāḥa;
nəmši mʿāk ma qdārt ši,
nəgləs, ma āna frāḥa.
278.*

¡Rosa, rosa!,
¡fragante rosa!,
irme contigo, no podría,
si me siento no estaría tranquilo.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ka n əl-mdīna rāyəḥ;
bəlləḡ əs-slām n ḥbībi,
u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.
92. Chauen y Guesaua*

Mi señor arriero, señor mío,
si te dirigieras hacia la ciudad;
lleva recuerdos a mi amado,
y dile que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ḡāyna mdīna trūḥ?;
a gra s-slām l ḥbībi,
w qūl əllāḥ ysāməḥ.
235.*

Señor mío, arriero, señor mío,
¿a qué ciudad vas?;
lee la paz a mi amado,
y di que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ka n əl-mdīna rāyəḥ;
bəlləḡ əs-slām n ḥbībi,
u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.
92. Chauen y Guesaua*

Mi señor arriero, señor mío,
si te dirigieras hacia la ciudad;
lleva recuerdos a mi amado,
y dile que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,
ḡāyna mdīna trūḥ?;
a gra s-slām l ḥbībi,
w qūl əllāḥ ysāməḥ.
235.*

Señor mío, arriero, señor mío,
¿a qué ciudad vas?;
lee la paz a mi amado,
y di que Dios perdone.

En estas coplas la temática es religiosa, amorosa y laudatoria. En la primera se invoca al profeta del islam. En la segunda, hay símbolos como el tálamo o la rosa que expresan la unión y el amor de los enamorados, a los que se pide fidelidad. El arriero es una imagen muy recurrente en las coplas, es portador de buenas noticias entre los enamorados.

En algún caso, las variantes también responden a cambios dialectales. Parry (1932: 337) nos recuerda que si un poeta oye a otro cuyo dialecto es diferente, su lenguaje poético puede cambiar. Y en este sentido, pensamos que el poeta de la región de Yebala puede adaptar a su dialecto los versos o coplas aprendidos, aunque también es posible que mantenga los rasgos dialectales para que sean entendidos por su audiencia. Señalamos como cambios dialectales en la estrofas siguientes la preformativa *t-*, o *d-* (por sonorización y típica de algunas zonas de la región de Yebala, Moscoso 2003: 64), del verbo en imperfectivo en su segunda persona del singular; el uso de los verbos *sməl* - *yəsməl* y *qqa* - *yqqi*, ambos con el sentido de ‘hacer, poner, meter’, típicos también de la región de Yebala, frente a *dār* - *ydir*, más empleado en la zona centro de Marruecos (Moscoso, 2003: 71); el empleo de las preposiciones *bhāl* y *fhāl*, ‘como’, la segunda más empleada en la región de Yebala (Moscoso, 2003: 308); y el uso del pronombre personal sufijado en *yəhsābni* y *yəhsāb li*, ‘me pareció’, el primero directamente unido al verbo (-*ni*) y el segundo a la preposición atributiva (-*i*).

qūm dəštəh ya l-ʿāyla,
w əl-mqəmma ʿəllīha;
əl-qāʿda d blādək,
ma tšīb ši txəllīha.
19. Chauen

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón;
la costumbre de tu país,
no la podrás dejar.

qūm də-a-štəh ya l-ʿāyla,
w əl-mqəmma ʿəllīha,
əl-qāʿda d ət-ʿəlba,
ma tšīb ši txəllīha.
277.

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón;
la costumbre de pedir,
no la podrás dejar.

qūm dāštəḥ ya l-ṣāyla,
w əl-mḍəmma ʿəllīha;
əl-qāʿda d əl-ǧūlsa,
ma dšīb ši dxəllīha.
 69. Beni Seccar

Levántate a bailar moza,
 y eleva el cinturón;
 la costumbre de la tertulia,
 no la podrás dejar.

qūm dāštəḥ ya l-ṣāyla,
b əl-mḍəmma ʿəllīha;
əl-qāʿda d blādək,
ma dšīb ši dxəllīha.
 190.

Levántate moza a bailar,
 y eleva el cinturón;
 la costumbre de tu país,
 no la podrás dejar.

a sṭāḥi ʿla sṭāḥək,
u dyāli ʿla mənnu;
dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,
nəʿməl xəyr mənnu⁷
 75. Beni Sech-yel

Mi azotea sobre la tuya,
 pero la mía es más alta;
 de ese amado de las dos,
 haré renuncia suya.

a sṭāḥi ʿla sṭāḥək,
u dyāli a ʿla mənnu;
dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,
nəqqīw xīr a mənnu.
 608. Beni Arós

Mi azotea sobre la tuya,
 pero la mía es más alta;
 de ese amado de las dos,
 haremos renuncia suya.

əš-šāšəyya rīfəyya,
w qdībha⁸ ḥəḥāli;⁹
əl-yūm āna mʿākūm,
w ǧədda nəmši bḥāli.
 210. Ajmás

El sombrero rifeño,
 y sus adornos violetas;
 hoy estoy con vosotros,
 y mañana me voy.

əš-šāšəyya a dṛīfa,
w əl-qdīb ḥəḥāli;
əl-yūm āna mʿākūm,
u ǧədda māši fḥāli.
 289.

El sombrero amable,
 y el adorno violeta;
 hoy estoy con vosotros,
 y mañana me voy.

⁷ Lit.: “yo hago bien de él”.

⁸ *qdīb* (Yebala) “adorno en línea, trazo” (DAF 10/358).

⁹ Del color de la lavanda salvaje o el cantueso.

*əl-ğərsa d a l-qāyəd,
fīha ṣ-ṣəyḥ fīha a ndūqq;
ʕōmmri ma yəḥsābni,
əz-zəyn küllu məʕšūq.
546. Ahl Serif*

En la huerta del Caíd,
está la mies que habré de desgranar;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de amar.

*əl-ʕəyn d a z-zūwwāqīm,¹⁰
əl-qmər fīha məṣnūʕ;
ʕōmmri ma yəḥsābni,
əz-zəyn küllu məṭbūʕ.
592. Guesaua*

Manantial de Zuákin,
con la luna en él reflejada;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de cortejar.

*əl-ğrīsa d a l-qāyəd,
a nṣəyyəf fīha w ndūqq;
ʕōmmri ma yəḥsāb li,
əz-zəyn küllu məʕšūq.
624. Beni Ahmed*

En la huertecita del Caíd,
espigaré y desgranaré;
nunca hubiera yo creído,
que todo lo bello abriase de amar.

En estas últimas estrofas, la temática gira en torno a las costumbres como el baile, la renuncia a un amor compartido, el momento presente y la despedida y el deseo de la amada. La azotea es un lugar elevado y apartado de las miradas, aunque también se convierte en un sitio desde donde vigilar, y la huerta con sus mies y sus frutos es la imagen de la amada a quien se desea.

A continuación tenemos dos versiones de una misma copla y una tercera que es copia de la segunda.

*īla mətt a yamma,
təht ət-ṭrīq ādfenni;
əl-əwwəl fi l-ḥəmmāra,
a ʕla əllāh yərḥəmmni.
426.*

Si muero, madre mía,
entiérrame bajo el camino;
el primero entre los arrieros,
que pida a Dios que se apiade de mí.

¹⁰ Esta fuente está en la aldea que lleva su nombre y en la provincia de Ouezzane. Lit.: “la fuente de los pintores, de decorados en madera; DAF 5/418).

a yamma w īḡa nmūt,
təḥt əṭ-ṭrīq ādfənni;
mnāyn ygūz əl-ḥəmmār;
la būdda ma yərḥəmmi.
 534. Beni Issef

Si me muero, madre mía,
 entiérrame bajo el camino;
 que cuando pase el arriero,
 sin duda se apiadará de mí.

a yamma w īḡa nmūt,
təḥt əṭ-ṭrīq ādfənni;
mnāyn ygūz əl-ḥəmmār;
lā būdda ma yərḥəmmi.
 610. Guesaua

Si me muero, madre mía,
 entiérrame bajo el camino;
 que cuando pase el arriero,
 sin duda se apiadará de mí.

Estas coplas anteriores también tienen dos versiones que mantienen la misma temática:

a yamma w īla nmūt,
xəllīwni səbʿ əyyām;
yəmši əl-xbər f əl-būldān,
wa yzi a ḥbībi fəyn ma kān.
 390. Chauen y Guesaua

Si me muero, madre mía,
 déjame siete días;
 que corra la noticia por los países,
 y venga mi amado de donde esté.

īla mətt a yamma,
xəllīni səbʿ əyyām;
yəmši əl-xbər fi l-būldān,
wa yzi a ḥbībi fəyn ma kān.
 425

Si me muero, madre mía,
 déjame siete días;
 que corra la noticia por los países,
 y venga mi amado de donde esté.

El dolor de la amada por la ausencia del amado está representado por el deseo de que la madre la entierre, si llega el caso, en el camino. Por el camino pasa el arriero que es imagen del portador de noticias. Por consiguiente, su paso, hará que la noticia del dolor o la muerte de la amada lleguen hasta el amado.

3.3. Repetición de algún verso o parte de él, manteniendo la estructura rítmica íntegra o parcialmente en toda la copla

En este caso, hemos señalado los versos con una misma estructura rítmica subrayándolos.

ya nwīwār blātu,¹¹
ya nwīwār blātu:
šī zəyn ma tamma šī,
w ən-nəfxa qətlātu.

14. Chauen

538. Beni Issef

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 allí belleza no hay,
 el sopló la ha matado.

ya nwīwār blātu,
ya nwīwār blātu:
a qrānkum a l-bnāt,
təht əǧ-ǧdād lā-ybātu.

15. Chauen

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 las chicas de vuestra calaña,
 bajo los ancestros pasan la noche.

a ʿwəyyəd, a ʿwəyyəd,
a ʿwəyyəd a blātu:
əl-ʿzāra d a l-yūma,
təht əǧ-ǧdād a ybātu.

581. Beni Selmán

¡Ramita, ramita!,
 ¡me importa un bledo!;¹³
 los solteros de hoy,
 bajo las gallinas pernoctan.

ya rbīʿ a blātu.¹²
ya rbīʿ a blātu:
a qrānək a l-ʿāyla,
təht ər-rʿzāl lā-ybātu.

380. Chauen y Beni Issef

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;
 las chicas de tu calaña,
 bajo los hombres la noche pasan.

a nwīwār a tībāwūn,
a nwīwār a tībāwūn;
 554. Ajmás

¡Me importa un bledo!,
 ¡me importa un bledo!;¹⁴
 (versos 1 y 2)

əl-wərda, ya l-wərda,
əl-wərda l-məǧfūla:

¡Rosa, rosa!,
 rosa en capullo;

¹¹ Lit.: “florecita de su bledo” o “florecilla de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹² Lit.: “hierba de su bledo” o “hierba de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹³ Lit.: “ramita de su bledo” o “ramita de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

¹⁴ 16 Lit.: “florecita de las habas”.

ʿayni šāfət az-zayn,
w āna hšəmt a nqūla.
 17. Chauen y Beni Arós
əl-wərda, ya l-wərda,
əl-wərda b əš-šūka;
a žənni w məžnūni,¹⁵
f əl-ʿāyla el-məšrūka.
 18. Chauen

mis ojos lo bello vieron,
 y me avergüenza decirlo.

¡Rosa, rosa!,
 rosa con espina;
 mi enojo y mi furor,
 contra la moza compartida.

əl-wərda ya l-wərda,
əl-wərda l-məgrūsa;
šəmmət ftla Arhīmu,
hīn kənət ʿrūsa.
 280.

¡Rosa, rosa!
 rosa plantada;
 en ella Arhimo aspiró,
 cuando ella era novia.

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,
əl-məžni bi ūrāq;
hbībi fi l-həwma,
ma sxīt ši bi frāq.
 479. Ajmás

Cerezas maduras,
 cogidas con hojas;
 mi amado está en el barrio,
 y con su separación no me conformo.

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,
əl-məžni b ūrāqu;
hbībi, kūhəl əl-ʿyūn,
ma nəsxə ši b a frāqu.
 647. Ajmás

Cerezas maduras,
 cogidas con sus hojas;
 mi amado, el de los ojos negros,
 siento su separación.

həbb əl-mlūk tāyḅ tāyḅ,
wa žnātu mūlātu;
a qrānək a l-ʿāyla,
təht əğ-ğāğ a bātu.
 102. Ajmás

Cerezas maduras, maduras,
 su dueña las cogió;
 tales como tú, muchacha,
 bajo las gallinas pernoctan.

əs-sīnəyya a dyāli,
ʿəlləqtha f əl-hītān;

Bandeja mía,
 en las paredes colgué;

¹⁵ 13 Lit.: “oh mi genio, oh mi poseído”.

a hbībi a dyāli kān,
əllāh yənʕən¹⁶ əš-šītān.
 124. Beni Selmán

mi amado mío fue,
 y al diablo Dios maldiga.

əl-qəftūn a dyāli,
fīh ʕmāra d əl-qəytūn;
a hbībi a dyāli kān,
əllāh yənʕən əš-šītān.
 131. Beni Arós

Caftán mío,
 con cordoncillo la guarnición;
 mi amado mío fue,
 y al diablo Dios maldiga.

Las coplas anteriores contienen símbolos que expresan muchas facetas del amor. El bledo es una planta que no sirve de mucho, de ahí la expresión “me importa un bledo”, y sirve para desprestigiar a la amada. La rosa es símbolo de belleza, pero también tiene espinas y éstas hacen daño cuando se pone fin a una relación. Las cerezas maduras son expresión de un amor maduro que hace sufrir a la amada por la ausencia del amado. Y la bandeja, en la que normalmente se ponen la tetera y los vasos —símbolo erótico— es colgada, también el caftán, vestido elegante, dando a entender así el despecho de la amada.

3.4. Repetición de uno o varios versos

əl-wərda ya l-wərda,
əl-wərda q əl-wərdi;¹⁷
 68. Anyera (comp. 17, 18
 y 280, § 2.3)

¡Rosa, rosa!,
 rosa del rosal;
 (versos 1-2)

mūl eḡ-ḡīlba l-kəḥla,
 56. Chauen y Beni Issef

El de la chilabita negra
 (verso 1)

¹⁶ 14 > yənʕəl. El caso de esta disimilación se debe a la necesidad de mantener la rima y el ritmo (-ān).

¹⁷ Lit.: “la rosa del rosa”. Se trata de una sinécdoque, aludiendo al rosal con el color de las rosas.

- mūl eġ-ġlīlba l-kəhla,*
w ən-nəxla 'la ktūfu;
ši zəyn ma təmma ši,
w ən-nəfxa qətlātu.
57. Chauen y Beni Hassan El de la chilabita negra,
con la palmera en sus hombros (bordada);
ninguna belleza en él hay,
y el orgullo le mató.
(versos 1-3-4)
- ši zəyn ma həwwa təmma,*
117. Beni Issef ninguna belleza en él hay
(verso 3)
- w ən-nəfxa qətlātək.*
59. Beni Issef y el orgullo le mató
(verso 4)
- ġərrəd ya l-īmāma,*
ġərrəd f rās 'ālī;
84. Ahl Serif Arrulla, ¡tórtola!,
arrulla en una alta copa;
(versos 1-2)
- ġərrəd ya l-ħmāma,*
ġərrəd la thənnən ši;
41. Chauen y Ahl Serif Arrulla, ¡paloma!,
arrulla sin compasión;
(versos 1-2)
- ġərrəd ya l-īmāma,*
265. Arrulla, ¡tórtola!,
(verso 1)
- Kərkər***¹⁸ *ya l-īmāma,*
119. Ahl Serif Arrulla, ¡tórtola!
(verso 1)

En estas fórmulas destacan la rosa, símbolo de la belleza, la chilabita negra, de la fealdad, el arrullo de la tórtola, de la falta de compasión; y, en general, se alude a la falta de belleza y al orgullo como contrarios al amor.

Es interesante destacar cómo hay verbos juntos que se repiten. Es el caso de *šədd - yšədd* 'ponerse en camino' y *mša - yəmši* 'marchar, ir, partir'; o *šəyyəš - yšəyyəš* 'improvisar una canción'" o *ġənnna - yġənnni* 'cantar' y *rədd - yrədd* 'responder'; y *bāt - bāt* 'pasar la noche' y *qəyyəl - yqəyyəl* 'pasar el día'. Estos últimos versos aparecen

¹⁸ "Arrastrar, dar tumbos, tambalearse haciendo un ruido desagradable" (DAF 10/563).

en algunas estrofas que pueden considerarse versiones de una sola y que corresponderían también al segundo tipo (§ 3.2).

- | | |
|--|--|
| <i>āna ṣaddīt u mšīt</i>
112. | me he puesto en camino y me he ido
(verso 3) |
| <i>ṣadd ḥbībi āmšu,</i>
203. | mi amado se ha puesto en camino, marchad
(verso 3) |
| <i>ṣaddīt u mšīt</i>
216. Guesaua | me he puesto en camino y me he ido
(verso 3) |
| <i>ṣaddīt wa mšīt,</i>
<i>ṣaddīt wa mšīt</i>
221. | Me he puesto en camino y me he ido,
Me he puesto en camino y me he ido;
(versos 1-2) |
| <i>āna ṣaddīt wa mšīt,</i>
574. Ajmās | Yo me he puesto en camino y me he ido,
(verso 3) |
| <i>ʿəyyəʿ, ʿəyyəʿ,</i>
<i>w āna nrədd ʿlīk;</i>
33. Chauen y Beni Busera | Canta, canta,
y yo te responderé;
(versos 1-2) |
| <i>ʿəyyəʿ w a nrədd ʿlīk,</i>
<i>ʿəyyəʿ w a nrədd ʿlīk;</i>
104. Sumata | Canta y te responderé,
canta y te responderé;
(versos 1-2) |
| <i>ḡənni w nrədd ʿlīk,</i>
607. Chauen | Canta y te responderé,
(verso 1) |
| <i>dāk eḏ-dhər əl-ʿāli,</i>
<i>u frāsu ən-nwāla;</i>
<i>fīha nbāt u nqəyyəl,</i>
<i>həttə dži əz-zəllāla.</i>
29. Chauen, Beni
Sech-yel y Ajmās | Aquella colina alta,
sobre la que hay una choza;
en ella pasaré la noche y el día,
hasta que llegue la seductora. |
| <i>dāk əṯ-ṯhər əl-ʿāli,</i>
<i>frāsu nwāla;</i> | Aquella colina alta,
sobre la que hay una choza; |

- tamma a nbāt w nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,
ħatta ši zəllāla. también una seductora.
252.
- a ya Žbəl Būhlāl,* Monte de Buhlal,
ma fi rāsu nūwwāla; sobre la que no hay choza;
tamma nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ġa ĩla dži¹⁹ z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
539. Guesaua
- ya Būhlāl, Būhlāl,* Buhlal, Buhlal,
ma frāsu nūwwāla; sobre la que no hay choza;
tamma a nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ħatta dži z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
617. Guesaua
- māṭša, māṭša,* Columpio, columpio,
māṭšā qəyyāla; columpio que pasas el día;
tamma a nbāt wa nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ħatta dži ši zəllāla. hasta que llegue una seductora.
138. Beni Mansor (versos 3-4)
- əl-flūka d a r-rāys,* Barca del arráez,
fi a dhər əl-bħər sāyra; que sobre la superficie marcha;
tamma a nbāt u nqəyyəl, allí pasaré la noche y el día,
ħatta dži z-zəllāla. hasta que llegue la seductora.
576. Beni Selmán (versos 3-4)

El canto melodioso de la mujer tiene su respuesta por parte del hombre. La noche y el día se pasan en una choza, en lo alto de un monte o en un barco, lugares apartados en los que los amados pueden estar solos. Aquí, el amado puede esperar, sin que nadie sospeche, a la amada.

La repetición puede aparecer con una estructura de epanadiplosis e incluso de anadiplosis como es este caso, en el que el verbo principal que se repite es ‘venir’:

¹⁹ < tži.

<p><i>yāllāh m'āy yāllāh,</i> <i>yāllāh m'āy l əl-Ġāya;</i>²⁰ 360.</p>	<p>Vente conmigo, vente, vente conmigo a Yáia; (versos 1-2)</p>
<p><i>yāllāh m'āya yāllāh,</i> <i>yāllāh m'āya l əḍ-dār;</i> 343. Beni Hassan</p>	<p>Vente conmigo, vente, vente conmigo a la casa; (versos 1-2)</p>
<p><i>yāllāh m'āya yāllāh,</i> <i>yāllāh m'āya l əl-Ḥəwz;</i> 367. Tetuán y Beni Ahmed</p>	<p>Vente conmigo, vente, vente conmigo al Háuz; (versos 1-2)</p>
<p><i>yāllāh m'āya yāllāh,</i> <i>yāllāh m'āya l əl-qəhwa;</i> 374. Ahl Serif</p>	<p>Vente conmigo, vente, vente conmigo al café; (versos 1-2)</p>
<p><i>yāllā m'āya yāllāh,</i> <i>yāllāh m'āya nīšū;</i> 375. Ahl Serif</p>	<p>Vente conmigo, vente, vente conmigo, fuguémonos; (versos 1-2)</p>
<p><i>yāllāh m'āya yāllāh,</i> 43. Ahl Serif y Chauen</p>	<p>Vente conmigo, vente, (verso 1)</p>

Es interesante destacar cómo la repetición del primer verso u otros da pie a crear una copla en la que la temática se mantiene, con alguna variante, aunque la estructura rítmica cambia o permanece en parte:

<p><i>dīk əl-flūka a mšāfra,</i> <i>mālya b əl-xālaṣ;</i>²¹ <i>a ššārru</i>²² <i>l-bəhrəyya,</i> <i>wa tğəyyər ər-rāys.</i> 148.</p>	<p>En aquella barquita viajera, cargada de harina flor, riñeron los marineros, y se encolerizó el patrón.</p>
--	--

²⁰ Cabila, perteneciente a la región de la Ouargha, situada a unos setenta kilómetros al norte de Fez.

²¹ "Sin mezcla, puro" (DAF 4/122).

²² < tšārru.

dīk əl-flūka a mšāfra,
w əl-qlū²³ a l ər-Rīf;
fīha rākəb ḥbībi,
a rāys əl-bəhrəyya a drīf.
 152

Aquella barca viajera,
 con sus velas hacia el Rif;
 en ella navega mi amado,
 el más bonito patrón.

a ššārru əl-bəhrəyya,
w tqəlqəl²³ ər-rāys;
əd-dmīlīz²⁴ d a n-nōqra,
a ²⁵la Rhīmu a mqəyyəs.
 433. Beni Said. Beni Said

Peleáronse los marineros,
 y el patrón se agitó;
 la pulserita de plata,
 en Erhimo se probó.

a tkəlləm əl-bārūd,
a bda fi zəbəl Ġzāwa;
əl-mrīd yšāfīh əllāh,
w əl-²⁶əššāq ma yəddāwa.²⁵
 228.

La pólvora comenzó a sonar,
 en los montes de Guezaua;
 al enfermo Dios lo curará,
 pero los enamorados no sanarán.

a tərṭəq əl-bārūd,
bəyn l-Axmās u Ġzāwa;
²⁶əzzu ²⁵la l-mūta,
w əl-mžārəḥ tdāwa.²⁶
 362.

La pólvora sonó hoy,
 entre El Ajmās y Guezaua;
 se hizo honor a los muertos,
 y a los heridos tratamiento.

“La barca viajera” simboliza el lugar donde está el amado junto a otros hombres y su lejanía. En el primero de los casos, éste lucha contra otros pretendientes que desean a su amada, la cual está simbolizada por la “harina flor” y “la pulserita de plata”. La pólvora representa el dolor y la muerte, sentimientos que acompañan a los enamorados.

En algunos casos, puede repetirse el primer verso, u otro, y dar pie a una composición que tiene su correspondiente con alguna variante.

²³ “Gorgotear, chapotear” (DCADM 6/1604).

²⁴ < dbilīz (Moscoso 2003: 304). Se trata de un diminutivo (Harrell 1962: 85).

²⁵ td > dd.

²⁶ < tdāwāw. El paso del plural al singular se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

ya Ṭənṣa, ya l-^sālya,
ya l-məbnəyya b əs-sṭūḥa;
 180. Beni Hassan

¡Tánger, la elevada!,
 con azoteas edificada;
 (versos 1-2)

a Ṭənṣa, ya l-^sālya,
a ʿla l-bḥūr məbnəyya;
 249. Tetuán

¡Tánger, la elevada!,
 sobre el mar edificada;
 (versos 1-2)

ya Ṭənṣa, ya l-^sālya,
wa l-xḍūra a ʿla ḥədda;
əl-klām dyālək a ḥlu,
w ət-tmāra ftk zāyda.
 511. Tetuán

¡Tánger, la elevada!,
 y por tu atractivo encumbrada;
 tu elocuencia es delicada,
 pero de seriedad, nada.

ya Ṭənṣa ya l-^sālya,
 wa l-xḍūra ʿla ḥədda;
 əl-klām dyālək a ḥlu,
 wa t-tmāra ʿla qədda.
 535. Beni Hassan

¡Tánger, la eminente!,
 ¡cuánto verdor te rodea!
 tu hablar es dulce,
 pero el recato escasea.

əṣ-ṣəyf ṣəyyəfnāha,²⁷
 w əl-^səyṣ ma ḍmənnāha;
 w əl-ḡūlsa m^sa l-ḥbāb,
 w əllāh ma šbə^snāha.
 39. Chauen

Las mieses hemos espigado,
 y la vida hemos asegurado;
 pero el estar con los seres amados,
 ¡por Dios que no nos hemos hartado!

əṣ-ṣəyf, ṣəyyəfnāha,
 w əl-^səyṣ, ḍmənnāha;²⁸
 wa l-ḡūlsa m^sa l-**āḥbāb**,
 w əllāh ma šbə^snāha.
 622. Beni Hassan

Las mieses hemos espigado,
 y la vida hemos asegurado;
 la estancia con los seres amados,
 ¡por Dios que no nos hemos hartado!

²⁷ El pronombre *-ha*, que se refiere a *ṣəyf*, responde a la rima. La concordancia sería con *-h* (forma masculina). Lit.: “la siega hemos hecho”.

²⁸ Tanto *ṣəyf* como *ḡūṣ* son de género masculino. El que concierten en f. sing., *-ha*, se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

*l-ǧǔlsa m^ʿa l-ahbāb,
kā-ḥḥayyār a ǧaylūf.*²⁹
347. Beni Hassan

la estancia con los seres amados,
disipa las tristezas.
(versos 3-4)

*əl-ǧǔlsa m^ʿa l-ḥbīb,
ʿōmmri ma nənsāha.*
354. El Hauz

la estancia con el amado,
nunca la olvidaré.
(versos 3-4)

*əl-ǧǔlsa m^ʿa l-ǧzāla,
ʿōmmri ma nənsāha.*
202bis. Beni Gorfet

sentarse con la mujer hermosa,
nunca lo he olvidado.
(versos 3-4)

*əl-ǧǔlsa m^ʿa a ǧzāli,
a ʿzīza wa ǧrīfa.*
473. Beni Arós

la estancia con mi amado,
es preciosa y hermosa.
(versos 3-4)

*əl-ǧǔlsa m^ʿa lə-ḥbāb,
a ḥəḥwa wa ǧrīfa.*
596. Beni Issef

la estancia con los seres amados,
es dulce y hermosa.
(versos 3-4)

*əl-ǧǔlsa m^ʿāk ya ḥbībi,
əl-ǧǔlsa m^ʿāk a frīda;*
599. Yebel Hebib

Estar contigo, amado mío,
estar contigo a solas;
(versos 1-2)

En el primer caso se elogia a la ciudad de Tánger, pero se le recrimina su falta de seriedad y recato. La ciudad que recrimina es Tetuán, en donde están documentadas algunas coplas con este tema. Se trata de la segunda ciudad en importancia, tanto en número de habitantes como administrativa, de la región de Yebala. El segundo recuerda que el sustento material no lo es todo, sino que lo primero es el amor hacia los seres queridos y el amado.

En el siguiente caso, la repetición de los dos primeros versos, con variantes, da pie a tres coplas que son versiones de una misma y que mantienen una sola idea.

²⁹ Forma singular: "hartura, hastío, cólera" (DAF 9/455).

<p><i>zūž d əl-xwātəm fyəddi,</i> <i>w ət-tāлта dənsāni;</i> 98. Sumata</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera que me olvide; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwātəm fyəddi,</i> <i>w ət-tāлта ma rmāt ši;</i> 245. Beni Arós</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera no encajó; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i> <i>w ət-tlāлта bəhhāža;</i> 386. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas, y la tercera esplendorosa; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwītmāt fyəddi,</i> <i>w ət-tāлта d ən-nōqra;</i> 90. Beni Issef</p>	<p>En mi mano dos sortijitas, y la tercera de plata; (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i> <i>f əš-šbəyyəʕ əl-yəmnī;</i> <i>āži a w kān a l-ʿāyla,</i> <i>ʔa ʿlās a lā-dʿəddəbni?</i> 383. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas, en el meñique derecho; ¡vente ya, mocita!, ¿por qué me haces penar?</p>
<p><i>ya l-xwītma d ən-nōqra,</i> <i>f əš-šbəyyəʕ əl-yəmnī;</i> <i>qūl li əyyāh āw lāwāh,</i> <i>ma kāyn ʿlās tʿəddəbni.</i> 31. Chauen, Beni Issef y Beni Seccar</p>	<p>¡Sortijita de plata!, en el meñique derecho; dime que sí o que no, y no me des tormento.</p>
<p><i>əl-xwītma d a n-nōqra,</i> <i>fī a š-šbəyyəʕ a s-stītu;</i> <i>a klāmək a l-ʿāyla,</i> <i>la ḥsāb lək a nsītu.</i> 292. Beni Gorfet</p>	<p>Sortija de plata, lucida en el meñique; tus promesas, muchacha, no creas que las olvido.</p>

La sortija en la mano del amado representa la unión con la amada. Aquél espera una respuesta por parte de ésta, lo cual le produce angustia. En otros casos se alude a dos, e incluso tres sortijas, que representan la elección que el amado tiene que hacer entre dos mujeres o entre su amada y el resto de seres amados,

por ejemplo, los padres, cuya casa tendrá que abandonar para ir al encuentro de la amada.

Y por último, señalamos una serie de pareados en los que los versos se repiten en una construcción de rección nominal, y en el que los versos siguientes de las dos primeras coplas mantienen la rima.

*a zwāq*³⁰ *əṣ-ṣəndūq,*
a zwāq əṣ-ṣəndūq;
əllāh yzīd f əyyāmək,
ya qāyd Bən Mərzūq.
 113. Beni Lait

Filigranas del arcón,
 filigranas del arcón;
 Dios aumente tus días,
 caíd Ben Marzoq.
 (versos 1-2-(4))

a ya zwāq əṣ-ṣəndūq,
a ya zwāq əṣ-ṣəndūq;
həqqi fīk, a l-ʿāyḷa,
*b əd-dāhīr*³¹ *w məsrūq.*
 442. Guesaua

Filigranas del arcón,
 filigranas del arcón;
 mi derecho en ti, muchacha,
 por ley o robo (lo conseguiré).
 (versos 1-2-(4))

yā zwāq əl-xūtəm,
ya zwāq əl xūtəm;
 476. Ajmás

Filigranas de la sortija,
 filigranas de la sortija;
 (versos 1-2)

ya zwāq əs-sīnəyya,
ya zwāq əs-sīnəyya;
 500. Beni Issef

Arabescos de la bandeja,
 arabescos de la bandeja;
 (versos 1-2)

ya zwāq əl-fūṭa,
ya zwāq əl-fūṭa;
 530. Beni Arós

Filigranas de la toalla,
 filigranas de la toalla;
 (versos 1-2)

El arcón representa la prosperidad, por las riquezas que guarda. La sortija, como hemos visto anteriormente, es símbolo de unión. La bandeja es, junto a la tetera y los vasos, un símbolo erótico. Y también lo es la toalla, que la mujer emplea a modo de

³⁰ Esta voz es singular y su plural es *zwāqāt* (DAF 5/417).

³¹ <*dāhīr* (دبير). "Edicto, decreto, ley (del sultán)" (DAF 8/218).

falda o chal. Ésta suele ser de algodón blanco y decorado con listas negras y rojas y, a veces, con bordados.

4. Conclusiones

El número elevado de fórmulas demuestra que este recurso es bastante empleado en las composiciones de los géneros *ṣayyūs* y *ṣayṭa ṣablāyya*. El estudio que hemos presentado supone una aportación a la exploración de la poesía oral tradicional cantada de la región de Yebala, la cual se une a las realizadas últimamente, sobre todo a los trabajos de Najmi (2007), Pereda (2014) y Gintsburg (2014). De esta forma, se contribuye a valorar un género sobre el que se han llevado a cabo pocos análisis hasta estos últimos años.

Bibliografía citada

- ABENÓJAR, Oscar, coord., 2010. *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*, en *El jardín de la voz, Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular 10, Serie "Culturas del Mundo"*. Nasrine BENABBES, Nadia BOUMBAR, Khaled KALACHE, Nacim OUKACI, y Safia GUENOUNA, trad. Alcalá de Henares: Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá de Henares.
- ANTAS, Delmiro, 2012. *Auxiliar para el comentario de textos literarios*. Barcelona: Octaedro.
- BELTRÁN, Vicente, 2004. "Poesía tradicional / poesía popular". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 65-74.

- BLANCO, José Luis, RODRÍGUEZ, José Luis y ROBLES, Francisco, 2004. *Las letras del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- BOUANANI, Ahmed, 1966. "Introduction à la poésie populaire marocaine". *Souffles* 3: 3-9.
- DAF: Véase Prémare, Alfred Louis de...
- DCADM: Véase *Le dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain...*
- DERMENGHEM, Émile, 1954. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*. Francia: Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Juan Alberto, 2004. "Copla flamenca y copla tradicional". En *De la canción de amor medieval a las soelares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 613-623.
- FOLEY, John Miles, 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GINTSBURG, Sarali, 2014. *Formulaicity in Jbala Poetry*. Tilburg: Tilburg University https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf (consulta el 30 de octubre de 2014).
- HADJ, Souad y Ali MOUHOU, 2011. *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*. Madrid: CantArabia.
- HANOTEAU, Adolphe, 1867. *Poésies populaires de la Kabylie du Jur-jura*. Paris: Imprimerie Impériale.
- HARRELL, Richard Slade, 1962. *A short reference grammar of Moroccan Arabic*. Washington: Georgetown University.
- Le Dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain*, 1993-1997. Sous la direction de Zakia Iraqui-Sinaceur, 8 vol. Rabat: Al-Manahil - Ministère des Affaires Culturelles.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968. *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*, trad. de Juan Almela. México: FCE.
- LORD, Albert Bates, 2000 [1960]. *The Singer of Tales*. eds. Stepehn Mitchell y Gregory Nagy. En *Harvard Studies in Comparative*

- Literature* 24. Cambridge: Massachusetts-London: Harvard University Press.
- MOSCOSO, Francisco, 2003. *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos)*. *Estudio lingüístico y textos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Área de Estudios Árabes e Islámicos.
- , 2014. "Apostillas a las Coplas de la región de Yebala de Carlos Pereda Roig", en *al-Andalus-Magreb* 21: 195-204.
- , 2016. "Structure, figures littéraires et thématique des couplets recueillis par Carlos Pereda Roig dans la région de Yebala", en *Série monographique en sciences humaines. Hommage à Madame le Professeur Leïla Messaoudi*. Kénitra (Université Laurentienne de Canadá, aceptado para su publicación).
- Najmi, Hasan, 2007. *Ġināḥ al-sayṭa. aš-Šiṣr aš-šafawi w l-mūsīqa at-taqlīdiyya fi l-Maġrib* (Canto de la *sayṭa*, la poesía oral y la música tradicional), I-II. ad-Dar al-Bayḍāh (Casablanca). Dar Tubqāl:
- PARRY, Milman, 1932. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry". *Harvard Studies in Classical Philology* 43: 1-50. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 325-364.
- , 1930. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style". *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73-147. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 266-324.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. "Seguidillas sefardíes de Marruecos". *Revista de Literaturas Populares* II-1: 153-175.
- PEREDA ROIG, Carlos, 2014. *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García. Barcelona: AlboránBellaterra.
- PRÉMARE, Alfred Louis de, 1993-1999. *Dictionnaire arabe-français. (Établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs)*, vols. I-XII. Paris: L'Harmattan.

SEFRIQUI, Kenza, 2012. *La revue souffles (1966-1973). Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Sirocco.

. غناء العبيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، II-I. الدار البيضاء: دار توبقال.
نجمي، حسن، 2007