

LA MÚSICA, LOS INSTRUMENTOS Y LAS DANZAS ANDALUSÍES Y MORISCAS EN LAS FUENTES ÁRABES Y CRISTIANAS (SS. IX-XVII)

Manuela Cortés García
Universidad de Granada

RESUMEN

La aparición durante las últimas décadas de nuevas fuentes documentales árabes en bibliotecas públicas y privadas que aportan noticias sobre la música de al-Ándalus (ss. IX-XV) y los avances realizados en el campo de la investigación interdisciplinar nos permiten hoy forjar la historiografía de esta parte del patrimonio andalusí en el marco de la musicología medieval española. En este sentido, mi intervención se centrará en: a) destacar la importancia de la música y los instrumentos en la cultura andalusí; b) la pedagogía musical aplicada en las cortes más florecientes; c) tipologías de las danzas que se interpretaban en el ámbito cortesano andalusí y el popular morisco, ante lo que nos ofrecen las fuentes textuales y artísticas.

PALABRAS CLAVE: danzas, interdisciplinariedad, moriscos, música andalusí, *nawba*, organología, teóricos, tratados.

ANDALUSIAN AND MOORISH MUSIC, INSTRUMENTS AND DANCES IN ARAB AND CHRISTIAN SOURCES (9th-17th CENTURIES)

ABSTRACT

The new Arabic documentary sources discovered over the last decades in public and private libraries have brought new information about the music in al-Ándalus (9th-15th). The advances made in the fields of interdisciplinary research allow us to forge the historiography of this part of the Andalusian heritage within the framework of Spanish medieval Musicology. In this sense, and in view of what textual and artistic sources offer us, our contribution will focus on emphasizing the following: a) the importance of music and instruments in the Andalusian culture; b) the musical pedagogy applied in the most flourishing courts; c) the typologies of the dances that were represented in the court of al-Ándalus and the popular ambiances inside Moorish traditions.

KEYWORDS: dances, interdisciplinarity, Moorish, Andalusian music, *nawba*, organology, theorists, treatises.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.cemyr.2017.25.003>

CUADERNOS DEL CEMyR, 25; septiembre 2017, pp. 147-190; ISSN: e-2530-8378



INTRODUCCIÓN

Buena parte de los musicólogos medievalistas han mantenido durante siglos la idea de la oralidad de la música de al-Ándalus, la ausencia de tratados musicales y de notación musical que permitieran el estudio científico de la música. Sin embargo, los avances llevados a cabo por los investigadores (arabistas y musicólogos) han demostrado que, aunque una parte de la poesía cantada se transmitía de forma oral, no es menos cierto que se escribieron varios cancioneros con distintos repertorios. Numerosos fueron también los tratados musicales escritos aunque sólo se haya conservado una parte de los mismos. En cuanto a la transcripción musical de las melodías, algunos de los tratados andalusíes y moriscos conservados muestran que el sistema utilizado era la notación alfabético-numérica.

1. VALORACIÓN DE LA MÚSICA Y LOS INSTRUMENTOS EN LOS TRATADOS INTERDISCIPLINARES DE LOS TEÓRICOS ANDALUSÍES

En la formación de la música andalusí de carácter culto en el período omeya, destacaría, en primer lugar, la importancia de las obras clásicas del legado hindú, griego y árabe oriental adquiridas en Oriente por los emisarios de los emires andalusíes durante los primeros siglos del islam andalusí. Tras los procesos de arabización e islamización de los estamentos políticos, religiosos y culturales andalusíes, estas primeras obras debieron contribuir al transvase de los conocimientos musicales de Oriente a al-Ándalus, además de servir de base en la aplicación de los sistemas pedagógicos en las cortes y las escuelas musicales esparcidas por la geografía andalusí, factores que contribuirían a forjar los cimientos teóricos e interpretativos de la música de la tradición culta conocida como las *nawba-s* (suite clásica)¹.

Sobre el proceso de orientalización en la música de al-Ándalus en los primeros siglos del islam andalusí resulta revelador el testimonio del tunecino Ahmad Tifashi (1184-1253) en el volumen XLI de su enciclopedia dedicado a la música: *Mut'at al-asma' fi 'ilm al-sama'* (El placer de los oídos ante la ciencia de la audición música), cuando sobre la impronta oriental señala:

- a. «El canto de las gentes de al-Ándalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos o bien por el estilo de los camelleros (*hudat*)² árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya».

¹ L.I. FARUQI-AL, «Nawbah», *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Conn, Greenwood, 1981, pp. 234-236.

² Prototipo del canto monódico de los caravaneros beduinos.



b. «En tiempos de al-Hakam I el del Arrabal, vinieron al Emir desde Oriente [Medina] y desde Ifriqiya [Norte de África] gentes que dominaban el arte de las melodías de Medina [Escuela del Hiyaz]. Los andaluces aprendieron de ellos»³.

Tifashi añade que «esos cantos primitivos evolucionaron hacia una música más depurada que era reflejo fiel de la que se escuchaba en las cortes omeya y abasí en Oriente, ya que gran parte de los poemas cantados habían sido extraídos del *Kitab al-Aghani* (Libro de las Canciones) de al-Isfahani»⁴, cancionero adquirido en Oriente por emisarios del emir al-Hakam I. Fundamental sería, además, el testimonio del historiador cordobés Ibn al-Hayyan (s. xi), al puntualizar, en el capítulo «Ziryab el mejor cantor de al-Ándalus» de *al-Muqtabis II-1* que este músico oriental establecería las bases codificadas de la interpretación de la *nawba*, en cuanto a la introducción recitativa (*al-nashid*) y las fases rítmicas por las que debían regirse los músicos: «Comenzando con el *nashid* al principio de la canción, sea cual sea su tañido, siguiendo con el *basit* [primer ritmo] y cerrando con *muharrakat* y *hazay* [progresión hacia otros más rápidos]»⁵.

Si comparamos las reglas establecidas en la rítmica de las *nawba-s* por el laudista y maestro oriental con lo recogido por Muhammad al-Husayn al-Ha'ik al-Titwani al-Ándalusi (s. xviii)⁶, recopilador tetuaní de origen andalusí y posible morisco, en su *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik) sobre las *nawbas* de la tradición culta andalusí, observamos que se han mantenido las fases rítmicas, comenzando con un ritmo lento y majestuoso (*basit*) y precedido de otros más acelerados (*qa'im wa-nisf*, *bitayhi* y *quddam*) que se corresponderían con *lento*, *adagio*, *allegro* y *prestó*, lo que confirma la vigencia de la cadena transmisora al-Ándalus-Magreb. Según todo parece indicar, durante el período emiral el sello oriental estaba presente en la interpretación de los repertorios poéticos centrados en el canto de la *qasida* clásica oriental, así como las melodías y los estilos medineses, a los que se incorporarían, siglos después, los géneros estróficos de la moaxaja y el zéjel, probablemente con Ibn Bayya (Avempape).

³ E. GARCÍA GÓMEZ, «Una extraordinario página de Tifashi y una hipótesis sobre el inventor del zéjel» en *Études d'Orientalisme dédiées à la memoire de Levi-Provençal*, París, Maisonneuve et Larose, 1962, pp. 517-523, p. 519.

⁴ J. MONROE, «Ahmad Tifashi on Andalusiam Music», en B. LIU y J. MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989, pp. 35-44, p. 42.

⁵ IBN HAYYAN, *Al-Muqtabis II-1*. Edición facsímil de Vallbé Bermejo, Joaquín, Madrid, Academia Real de la Historia, 1999, fol. 147v; F. CORRIENTES CÓRDOBA y M.A. MAKKI (trads.), *Crónicas de los emires Albakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001, p. 107.

⁶ M. CORTÉS GARCÍA, «al-Ha'ik», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*. Granada, Fundación El Legado Andalusí. Granada, 2002, vol. 1, pp. 233-236.

⁷ M. CORTÉS GARCÍA, «Perfil de la *nawba* durante el periodo omeya», en *El saber en al-Ándalus*, Sevilla, 1997, pp. 51-64.





Entre las obras del legado clásico griego adquiridas para el emir al-Hakam I (796-822) se encuentran las *Armónicas* y el *Almagesto* de Tolomeo (s. II). Asimismo, durante el reinado de al-Hakam II (961-976) se compró el *Kitab al-Agani* (Libro de las Canciones) de al-Isfahani (m. 950) y *Kitab al-Musiqa al-Kabir* (El Gran Libro sobre la Música) de Alfarabi (875-950), manuscrito del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 241) fechada en el siglo XII⁸ y del que se hicieron distintas copias. Más tarde se adquirirían el *Kanun fi l-tibb* (El canon de la Medicina) de Avicena (980-1037). Ahmad al-Muqtadir de Zaragoza sería el encargado de enviar al científico Abu al-Hakam al-Kirmaní (m. 1066) «El de Carmona» a Oriente para comprar obras científicas orientales como las *Rasa'il* de los Ijwan al Safa' (Hermanos de la Pureza, s. X), que incluían una *Risalat al-musiqa* (Epístola sobre la música) sobre la que el matemático y astrólogo madrileño Maslama al-Mayriti (m. 1007) haría una copia⁹.

Resulta evidente que los fondos bibliográficos reunidos en las bibliotecas, públicas y privadas durante los siglos IX-XI, tras importar de Bagdad, El Cairo y Alejandría los tratados más conocidos del acervo cultural clásico, y el mecenazgo de los emires omeyas en Córdoba, al-Hakam I, al-Hakam II, 'Abd al-Rahman II y el emir de la taifa de Zaragoza, Ahmad al-Muqtadir, contribuyeron a la creación de escuelas musicales, a cargo de maestros y músicos orientales y andalusíes. Por otra parte, los aspectos teóricos-prácticos atesorados en los códices orientales y el conocimiento de los repertorios cantados llevaron a los autores andalusíes a la creación de nuevas obras de cuño andalusí, aunque la base musical procedía del oriente islámico.

El análisis de los perfiles que presentan los tratadistas andalusíes (ss. IX-XIV) revela que se trataba de grandes sabios formados en el conocimiento de las humanidades y las ciencias, de ahí que escribieran tratados centrados en la relación de la música con las ciencias del *trivium*, en cuanto al tratamiento de la poesía y su prosodia, así como la relación de la música con las ciencias del *quadrivium pitagórico*, ciencia matemática clasificada junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Así también, su relación con la filosofía, la medicina, la física, la jurisprudencia y el sufismo. Algunos de estos sabios andalusíes eran, además, grandes poetas, compositores de melodías y músicos expertos en los instrumentos de cuerda.

Como primer teórico andalusí, el poeta y antólogo Ibn Abd al-Rabbihi (Córdoba, 860-940) fue autor del *'Iqd al-farid* (El collar único), obra magna basada en obras orientales anteriores compendiada en veinticinco volúmenes que incluye un tratado dedicado a la música, *Kitab al-yaqut al-thani* (Libro del segundo rubí)¹⁰, con datos puntuales sobre los músicos y las cantoras orientales, el sonido, la teoría musical centrada en el laúd de cuatro cuerdas, los instrumentos, la importancia de la voz hermosa (*al-sawt al-basan*) y sus cualidades terapéuticas. Curiosamente, este

⁸ A. SHILOAH, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. Munich, Verlag, 1979, vol. I, pp. 104-107 (catl. núm 057).

⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 234 (catl. núm. 155).

¹⁰ H.G. FARMER, *Studies in Oriental Music*. Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1986, vol. I, pp. 1-27.

tratado se escribió con anterioridad al *Libro de las Canciones* de al-Isfahani, aunque las similitudes que presentan me llevan a deducir que ambos autores bebieron de fuentes orientales anteriores.

El Levante peninsular (*Sharq al-Ándalus*) se configura en uno de los centros más importantes donde se potenció el arte musical, junto al sur de al-Ándalus, Zaragoza y Albarracín, contando con el mecenazgo de sus gobernantes. Los tratadistas levantinos que abordan la teoría musical aparecen contextualizados en dos focos: 1) la Taifa de Denia, gobernada por Iqbal al-Dawla (1045-1076), hombre culto y mecenas de las artes; 2) la región de Murcia, cobrando importancia durante el período almorávide bajo el dominio del mecenas de las artes Ibn Mardanish (1147-1178), gobernador de Murcia y Valencia (1147-1178). Afamado organizador de fiestas en su palacio pequeño (*al-Qasar al-Sagir*), donde se daban cita un verdadero cenáculo de eruditos, poetas, músicos y esclavas cantoras (*qiyān*), la corte de Ibn al-Mardanis contaba, junto a la de Játiva, con una de las orquestas (*shitarat*) más numerosas de al-Ándalus, reconocida por el elevado número de instrumentos de cuerda.

El desarrollo adquirido en al-Ándalus por los instrumentos es obvio ante la variedad de cordófonos, membranófonos y aerófonos recogidos en los tratados de los teóricos andalusíes. La musicóloga Rosario Álvarez Martínez señalaba en su artículo «Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana»: «Es justamente entre los siglos VIII-XIII, período de formación del *instrumentario* hispano, el momento en el que en Oriente –tanto en el imperio bizantino como en el islámico– se diversifican algunas tipologías instrumentales de la tardía antigüedad, dando paso a un rico acervo ya propiamente medieval¹¹». De igual forma ocurriría en al-Ándalus durante estos siglos ya que la interrelación cultural mantenida con Oriente le llevaría a asimilar y adaptar cuantas innovaciones se producían respecto al mundo musical.

El primer diccionario escrito en al-Ándalus fue el *Kitab al-Mukhassas* (Diccionario de términos especializados) de Ibn Sida (Murcia, 1007-Denia, 1066), conocido como «El Ciego de Murcia», redactado bajo el mecenazgo del emir Iqbal al-Dawla, del que se conserva una copia en la Biblioteca del Escorial, fechada en 1166. El diccionario incluye una treintena de voces sobre la música, el canto, el duende, los instrumentos: laúd (lám. 1), rabel, *tunbur*, *mizmar* (flauta), la danza (*al-raqs*) y el juego (*al-la'b*)¹². Sobre la estructura del *tunbur* (laúd de mango largo, caja piriforme, trates móviles y cuerdas metálicas), Yahya Ibn Hudayl (917-998) poeta de al-Hakam II, escribía:

Dos lenguas [cuerdas] tiene desde el mástil a la caja,
que no pronuncian sino mágicas y hermosas palabras.

¹¹ Publicado en R. FERNÁNDEZ MANZANO y E. SANTIAGO SIMÓN (eds.), *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*. Catálogo de la Exposición Sierra Nevada 95, Granada-Sevilla, El Legado Andalusí-Lunweg Editores, S.A., 1995, p. 94.

¹² Ed. BULAQ, El Cairo, 1319H; A. SHILOAH, *The Theory...*, p. 210 (catl. núm. 136).





Lámina 1. Laúdes y *tunbur*.

Su mástil semeja una serpiente inmóvil
que acecha flexible y fresca como el cervatillo¹³.

Como teórico y máximo exponente de la música en la Escuela Levantina destaca el polígrafo Abu l-Salt b. Umayya al-Dani «El de Denia» (Denia, 1068-Bugia-Argelia, 1134), conocido en los textos latinos como Abuzale, que vivió entre los Reinos de Taifas y los almorávides. Las fuentes árabes y hebreas destacan su erudición en las distintas ramas humanísticas y científicas, como historiador, médico, filósofo, astrónomo, poeta, músico y compositor, experto en astronomía, matemáticas y óptica¹⁴. Abu l-Salt de Denia iniciaría su formación en Denia durante el reinado el emir Iqbal al-Dawla (1047-1076) para completarla con reconocidos preceptores en Sevilla, Toledo y Granada y emigrando a Oriente a la edad de 30 años, estableciendo su residencia en El Cairo y Alejandría durante quince años. En ambas ciudades y los países del entorno Abuzale aprovecharía para empaparse del conocimiento de las obras clásicas griegas y árabes. Autor de una vasta producción de obras, cuenta con un tratado musical, *Risalat al-Musiqa* (Epístola sobre la Música), que incluye

¹³ IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat min ash'ar ahl al-Ándalus*. Ed. IHSAN 'Abbas, Beirut, 1966, p. 109, poema núm. 198, versos 1 y 2.

¹⁴ M. COMES, «Abu l-Salt», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*, vol. I, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2002, pp. 373-380 (biograf. núm. 204).

novedosas aportaciones musicales, escrito en Mahdia bajo la protección de los ziríes de Túnez, zona a la que emigrarían una parte de los musulmanes levantinos.

Aunque el manuscrito original se ha perdido, en la Biblioteca Nacional de París se conserva una copia hebrea. Todo parece indicar que fue copiado y traducido al hebreo por un autor sefardí de la familia de los Ibn Tibbon de Granada (s. XIII), saga de excelentes traductores emigrados a la región de Provenza. El musicólogo Hanoch Avenary llevó a cabo la traducción inglesa y precedida de un estudio en «The Hebrew version of Abu l-Salt's Treatise on Music»¹⁵. Según el análisis del códice realizado por el investigador, Abu l-Salt siguió la teoría musical de Alfarabi en *El gran libro sobre la música*, mientras que la estructura del contenido es de corte aristotélico.

El códice está articulado en tres partes: a) Capítulo I: la Ciencia Musical como ciencia matemática; b) Capítulo II: Sobre la Teoría de la Música; II.1. Materias: notas, intervalos y géneros, II.2. Forma: Los sistemas; c) Capítulo III: Sobre la Práctica de la Música; III.1. Materia: Los Instrumentos (naturales y artificiales), III.2. Forma: Progresión de la melodía y el ritmo. Según indica la arabista: «Hay suficientes datos para creer que Ibn Abi l-Salt habría compuesto una obra enciclopédica sobre las distintas disciplinas científicas del *quadrivium* [...], y que la estructura de esta obra se dividiría en cuatro secciones consagradas a la Geometría, la Astronomía, la Aritmética y la Música, pues, frecuentemente el autor nos remite de una sección a otra»¹⁶.

La puntualización de Comes denota que, en la clasificación de las ciencias matemáticas, el autor siguió la línea marcada por algunos tratadistas clásicos griegos (neopitagóricos, aristotélicos) y árabes orientales (Alfarabi, Avicena y los Ikhwan al-Safa'), al situar a la disciplina musical como integrante del *quadrivium* pitagórico. Esta obra, que constituye todo un clásico entre los tratados musicales andalusíes, establece los precedentes griegos y árabes que sirvieron de referencia a las obras posteriores andalusíes e hispanojudías¹⁷. Entre otros aspectos del contenido, destaca el capítulo dedicado a los instrumentos: naturales, producidos por la voz humana, frente a los artificiales, centrados en los cordófonos clásicos: laúd, rabel, *tunbur* y *qanun*, con sustanciosos detalles sobre su estructura, la composición de las cuerdas y la colocación de los dedos para su perfecta interpretación. Sobre el rabel (lám. 2), Abu l-Salt de Denia indica: «Puede ser de una cuerda, a veces más, máximo cuatro. Sus trastes suelen ser cuatro. El primero está fijo en la novena [parte en el diapasón] entre el extremo del mástil y el puente, y se pulsa con el índice. El segundo es la sexta [parte] y es el traste medio. El tercero está en la novena [parte] de la sección entre el traste del índice y el puente, pulsado con el anular. El cuarto está en la décima [parte] entre el traste del dedo anular y el puente»¹⁸.

¹⁵ H. AVENARY, «The Hebrew version of Abu l-Salt's *Treatise on Music*». *Yuval*, vol. 3 (1974), pp. 7-82.

¹⁶ M. COMES, «Abu l-Salt», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*. p. 375.

¹⁷ A. SHILOAH, «The science of Music», en *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*, Londres, Scholar Spress, 1995, pp. 45-49.

¹⁸ H. AVENARY, «The Hebrew Version...», p. 58.





Lámina 2. Tañedor de *kamanya* (rabel) egipcia.

Observamos que Abu l-Salt de Denia se regía por los parámetros establecidos en los tratados teóricos orientales de Alfarabi, Ibn al-Katib, Ibn Zayla y Avicena (ss. x-xii), en lo concerniente a la progresión del ritmo, los compases, la distancia entre las notas y las proporciones aritméticas de los intervalos, la digitación de los cordófonos y los sistemas de los acordes (*accordatura*), la pulsación de las cuerdas (*tablatura*) y el sistema de notación alfabético-numérica.

Los avatares políticos que sufrieron los andalusíes durante el período almohade (s. xiii), ante un avance cristiano que se intensificaría, obligó a emigrar al Reino Nazarí de Granada a una parte de los establecidos en la región levantina, mientras que otros se dirigieron al Magreb y Oriente. Entre ellos, el teórico, poeta, filósofo y reconocido sufi Ibn Sab'in (Valle del Ricote-Murcia, 1217-La Meca, 1271), que emigraría a Granada tras la muerte del emir almohade Ibn Hud al-Mutawaklil (1228-1238) y, después, a Oriente Medio para establecerse en La Meca.

Ibn Sab'in fue autor de 64 obras de carácter filosófico-sufi y esotérico, ante su apasionamiento por las heterodoxias, el sufismo, la geomancia y el mensaje críptico encerrado en el significado y las combinaciones de las letras y los números. Además, del *Kitab al-adwar fi hall al-awtar* (Tratado sobre los modos y su relación con las

cuerdas)¹⁹, manuscrito citado por el arabista y musicólogo inglés H.G. Farmer en *Studies in oriental music*, indicando que se conservaba una copia en la biblioteca privada del mecenas egipcio Ahmad Taymur Bachá²⁰. Actualmente se encuentra en los fondos manuscritos del Museo Islámico de El Cairo, según pude comprobar en una visita realizada a esta biblioteca, manuscrito cuyos contenidos reflejan datos similares a los recogidos en las obras del sistematista oriental Shafi al-Din al-Urmawi (s. XIII), en cuanto a la teoría musical centrada en el laúd de cinco cuerdas dobles y su relación con los modos, humores, elementos y los astros, con clara influencia de la *Teoría del Ethos*. Ibn Saba²¹ también deja constancia de los sistemas de pulsación del laúd, además de desarrollar el sistema modal, las proporciones microtonales de los intervalos y la notación alfabético-numérica aplicada durante su época.

Como último teórico levantino, Ali b. Mun'im al-'Abdari al-Valansi «El Valenciano», conocido como Ibn Mun'im al-'Abdari (Valencia, s. XII-Marrakech, 1228-1229?), escribió una obra musical, *Masa'il 'ilm al-musiqa* (Cuestiones sobre la ciencia de la Música)²¹. Afamado alfaquí, ulema y médico que destacó en el campo de las ciencias (aritmética y geometría) y las disciplinas artísticas, está considerado entre los matemáticos andalusíes de mayor prestigio. El tratado musical de al-'Abdari aparece recogido en el repertorio biobibliográfico de al-Marrakusi *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila*²², códice que presenta contenidos centrados en la teoría musical de Alfarabi y una recopilación de melodías modales²³. Este manuscrito fue adquirido por una biblioteca privada a mediados del siglo XX, aunque se encuentra actualmente formando parte de los fondos de la Biblioteca de Leyden, según hace constar el musicólogo Amnon Shiloah en el segundo volumen de su obra de catalogación de manuscritos musicales árabes, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*²⁴.

El carácter interdisciplinar de la música de al-Ándalus reflejado en gran parte de estos códices se pone de manifiesto, además, en breves opúsculos que revelan su relación con la física. El filósofo y médico Ibn Rusd, conocido en los textos latinos como Averroes (Córdoba, 1126-Marrakech, 1198), incluye en su comentario a *De Anima* de Aristóteles el opúsculo catalogado por Shiloah como *Talkhis kitab al-nafs*, donde aborda la física del sonido aplicada a la propagación esférica del mismo²⁵. La traducción de este manuscrito, que forma parte de los fondos reservados de la

¹⁹ Ed. I. AL-MUNASIR, *Al-sama' wa l-tuganni*. Ammán, 2008, pp. 261-339.

²⁰ H.G. FARMER, *History of Arabian Music*. Londres, Luzac & Co., 1929, p. 226.

²¹ Este tratado aparece recogido en la edición de la obra matemática de IBN MUN'IM, *Fiqh al-bisab*. Ed. IDRIS AL-MARABIT, 2005, pp. 12-13.

²² Véase la catalogación de la obra de Ibn Mun'im, en la edición del repertorio de AL-MARRAKUST, por A. BENSHERIF, Muhammad, Beirut, s/d, vol. I, pp. 59-60.

²³ M. CORTÉS GARCÍA, «Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar». *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, vol. I (2008), pp. 170-171.

²⁴ A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. II, pp. 36-38 [catl. núm, 001].

²⁵ *Ibidem*, vol. I, pp. 208-209 (catl. núm, 135).



Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Res. 5000)²⁶, aparece recogida en *La psicología de Averroes. Comentario al libro sobre el alma de Averroes*²⁷.

En la misma línea, el filósofo, teórico, músico y compositor Ibn Bayya, más conocido como Avempace (Zaragoza, 1070-Fez, 1128), formado con maestros en Córdoba y Sevilla, además de estar considerado el creador de la Escuela de Laudistas andalusíes, fue autor de un tratado musical perdido, similar a la obra citada Alfarabi sobre la que Ibn Jaldun (m. 1406) y al-Maqqari (s. XVI) indican que la teoría y la práctica musical que se aplicaba en al-Ándalus y el norte de África seguían los precedentes establecidos por Avempace en esta obra. Sobre Avempace se conservan, sin embargo, dos opúsculos musicales. El primero, *Risalat al-alhan* (Epístola sobre las melodías), tratadito centrado en el laúd, sus cuerdas y la relación del cordófono con la medicina y la terapéutica musical²⁸. El segundo opúsculo, catalogado por A. Shiloah como *Khamal fi l-sama'* (Sobre la audición musical)²⁹, forma parte de su obra *Fi l-nafs* (Tratado sobre el alma), donde plantea la audición musical y el sonido desde su relación con la física. Según indica Avempace en el folio 89r de este último opúsculo: «La acumulación de percusiones en el aire producidas por instrumentos musicales del tipo del laúd produce en el aire diferentes clases de retorno que convierten el sonido en melodía (*nagam*). La concatenación de sonidos en las más variadas modalidades, provoca una mezcla de aire que da origen a una melodía combinada (*nagam mumtaziya*) que podría ser armónica o disarmónica (*imma mula'ima wa-imma munafira*)»³⁰.

Diferentes son los tratados conservados de los teóricos andalusíes relacionados con el pensamiento musical y su orientación filosófica y sufí, tomando como modelo a la *Risalat al-musiqa* (Epístola sobre la música) de los Ikhwan al-Safa' y la obra sufí del persa Abu Hamid al-Gazali (m. 1111) en *Ihya' al-din al-'ulum* (Vivificación de las ciencias religiosas). Aunque la polémica suscitada por los alfaquíes y tradicionalistas, orientales y andalusíes, sobre la licitud e ilicitud de la música, el canto, los instrumentos y la compra-venta de esclavas-cantoras, las controversias latentes no impidieron la prolífica producción de obras en ambas áreas del mundo musulmán.

Entre las obras que tratan sobre la disciplina musical en su relación con la jurisprudencia islámica, el humanista y poeta Ibn Hazm (Córdoba, 994-1064) escri-

²⁶ Sobre los manuscritos musicales de la Biblioteca Nacional de Madrid, M. CORTÉS GARCÍA, «Revisión de los manuscritos poético-musicales árabe-orientales, magrebíes y andalusíes de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Civilización Andalusí*, Universidad de El Cairo. Facultad de Letras, Departamento de Español, El Cairo, 1998, pp. 95-108.

²⁷ Eds. S. GÓMEZ GONZÁLEZ y A. MARTÍNEZ LORCA, Madrid, Trotta, 1987.

²⁸ M. CORTÉS GARCÍA, «Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risalat al-alhan* de Ibn Bayya». *Sociedad Española de Musicología*, vol. XIX (1996), pp. 11-23; Sobre la aportación de Ibn Bayya a la Escuela de Laudistas andalusíes, M. GUETTAT, *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, Fundación El Monte, 1999, pp. 29-32 y 49-59.

²⁹ A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, p. 157 (catal. núm, 096).

³⁰ La traducción de este opúsculo aparece en J. LOMBA, *Libro sobre el alma*. Madrid, Trotta, 2007.



biría la *Risalat fi l-gina' al-mulhi* (Epístola sobre el canto con música instrumental)³¹, donde muestra las posturas que presentaban algunas de las escuelas de jurisprudencia islámica. De igual forma, Abu Bakr al-Turtusi (Tortosa-El Cairo, 1126) recoge en el *Kitab fi Tahrir al-gina' wa-l-sama'* (Tratado sobre la prohibición del canto y *al-sama'*)³² las controversias que planteaba la ortodoxia islámica respecto a las manifestaciones musicales y sus intérpretes (hombres y mujeres). En la misma línea se encuentra la obra del gramático sevillano Abu l-Abbas Ibn al-Hayy al-Azdi (m. Constantina, 1249-1250?), autor del *Kitab al-sama' wa-abkamu-hu* (Tratado sobre *al-sama'* y sus preceptos), donde codificaba las reglas que debían regir las prácticas sufíes de *al-sama'*³³. Según Ibn al-Jatib, el tratado perdido del sufí Ibn Sid al-Bunuh (Granada, 1255-1333)³⁴, *Ta'liffi Tahrir/Man' sama' al-yara'a al-musamma bi-l-sabbaba* (Obra sobre la prohibición en la práctica religiosa de *al-sama'* de la flauta de caña conocida como axabeba), postulaba por la prohibición de este tipo de flauta de caña en las prácticas sufíes (*al-sama'*) de la cofradía familiar de los Banu Bunuh en el Albaicín, instrumento cuyo dulce sonido alejaba al devoto de su concentración en Dios.

Del mismo corte encontramos un códice árabe del jurista Ibn al-Darray de Ceuta (m. 1330) titulado *Kitab al-imta' wa-l-intifa' fi mas'alat sama' al-sama' li-istitara bi-l-kifaya wa-l-gina' fi ahkam ahl al-gina'* (Libro sobre el deleite y la cuestión de la audición de *al-sama'* para apreciar de forma concisa y útil el canto y las normas utilizadas por los diferentes cantores)³⁵, conservado en la Biblioteca Nacional (ms. Res. 246), que incluye un amplio capítulo centrado en la organología donde recoge la clasificación de una treintena de instrumentos cultos y populares (cordófonos, aerófonos y membranófonos), mostrando la vigencia y la evolución de los instrumentos orientales y magrebíes en el marco de la sociedad andalusí³⁶.

El polígrafo Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374/5) fue autor de un tratado de corte sufí, *Kitab al-Rawdat al-ta'rif bi l-hubb al-sharif* (Jardín del conocimiento

³¹ E. TERÉS SABADA, «Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm». *al-Ándalus*, vol. xxxvi (1971), pp. 203-214.

³² Ed. A. TURKI, El Cairo, 1997; A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 351-352 (catl. núm. 258).

³³ M. CORTÉS GARCÍA, «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2008), pp. 9-33, p. 17.

³⁴ F. FRANCO, «Ibn Sid Bunuh/Buna, Abu Tammam», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*, vol. 5, pp. 344-350.

³⁵ M. CORTÉS GARCÍA y M. GONZÁLEZ BERLANGA, «Ibn al-Darray al-Sebti», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí: Anexas*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2012, pp. 168-182 [biograf. 2109]. Ed. Árabe de M. BENCHEKROUN, Kenitra, 1982.

³⁶ A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 323-324 (catl. núm. 232), aunque atribuido al copista marroquí Shalahi-Al (s. XVIII). Las investigaciones sobre este códice realizadas por B. ODEMI, «*Kitab al-imta' wa-l-intifa'*: Un manuscrit sur la musique árabe de Ibn al-Darray». *Arabica*, vol. xxxviii (1991), pp. 40-55, llevaron a determinar la autoría de Ibn al-Darray de Ceuta. Una parte del manuscrito fue traducido por R. MAZUELA COLL, s/f (aprox. años 90), trabajo de investigación de la beca concedida por AECID.





sobre el amor divino)³⁷, que incluye un capítulo dedicado a las ciencias y, formando parte de las mismas, la música en su relación con las matemáticas, justificando, así, el carácter científico de esta disciplina. Basándose en el concepto de armonía, Ibn al-Jatib integra otro capítulo centrado en la licitud de *al-sama'* y estableciendo el símil entre la armonía musical y el estado armónico que debía atesorar el iniciado (*al-murid*) en el desarrollo de las prácticas musicales místicas, capítulo que, probablemente, perfiló en su *Risalat al-Musiqà* (Epístola sobre la Música), no conservada³⁸. La obra incluye un capítulo relacionado con el sentido auditivo y las sensaciones de la audición musical.

Ibn al-Jatib fue, además, el autor de la primera *urchuza* (poema didáctico) sobre los modos andalusíes, *Fi l-taba'i, al-tubu' wa-usulu-hum* (Sobre los humores, los modos y sus orígenes)³⁹, donde deja constancia de las cuatro cuerdas del laúd, su relación con los modos principales de la música culta (*nawba*): *al-Maya, al-Dayl, al-Zaydan, al-Mazum* y sus dieciséis derivados, junto al *Garibat al-Muharram* sin derivaciones, conformando un total de dieciocho modos y su correspondencia con los humores y los elementos de la naturaleza. Este poema modal lo ampliarían los marroquíes al-Wansarisi (m. 1549) y al-Hawzi (s. XVI) en sus respectivas *urchuzas*, hasta conformar un total de veinticuatro modos actuales que atesoran los repertorios de gran parte de las obras teóricas y los cancioneros escritos en Marruecos sobre las *nawbas* de la tradición andalusí-magrebí, destacando los teóricos y recopiladores al-Bu'sami, al-Ha'ik, al-Yami'i y al-Tadilli (ss. XVIII-XIX). El contenido de estos tratados y cancioneros muestra la continuidad que presenta la música culta andalusí en el norte de África mediante el proceso de la transmisión oral y escrita, zona que se configuraría en el eslabón fundamental de la conservación del repertorio culto (*nawba-s*), frente a la música perdida en esta orilla.

El estudio de los perfiles de los teóricos y los recopiladores ubicados en las distintas áreas geográficas responde, de forma generalizada, al de auténticos sabios medievales formados por preceptores y maestros andalusíes y orientales en el campo de las ciencias y las letras. Así lo testimonian los datos que recogen los repertorios biobibliográficos y certifican sus propias obras centradas en las distintas ramas del conocimiento. El análisis de estos tratados revela que, aunque seguían los precedentes musicales establecidos en los códices orientales, los autores andalusíes dejaban constancia de sus propias aportaciones, resultado de sus conocimientos y la evolución de la música oriental en tierras andalusíes. La evaluación general del bagaje de obras realizadas por estos hombres cultos denota que su objetivo era transmitir sus conocimientos.

³⁷ Ed. AL-KATTANI, Muhammad, Beirut, 1970, vols. I y II.

³⁸ M. CORTÉS GARCÍA, «Sobre los conceptos de armonía, *al-dikr* y *al-sama'* aplicados a la práctica musical en el *Rawdat al-ta'rif* de Ibn al-Jatib», en *Ibn al-Jatib. Saber y poder en al-Ándalus*, Córdoba, Editorial Almadros. Fundación Paradigmas Córdoba, 2014, pp. 141-180.

³⁹ M. CORTÉS GARCÍA, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus en dos autores granadinos: as-Sushtari e Ibn al-Jatib». *Música oral del Sur*, vol. 1 (1995), pp. 177-194.

El valor adquirido por estos tratados denota la importancia adquirida por la música en tierras del islam andalusí, además de contribuir a la formación de la pedagogía aplicada en las escuelas musicales esparcidas por la geografía andalusí. No obstante, las circunstancias políticas, ideológicas y económicas que asolaron al territorio bajo dominio musulmán durante algunos períodos, unidas al debilitamiento progresivo ante las conquistas cristianas (ss. XII-XIII), obligaría a muchos de estos tratadistas a abandonar sus tierras para emigrar a Oriente o el Magreb, donde, además de empaparse del saber de sus sabios y maestros, sus obras estarían marcadas por la impronta oriental, como ocurre con los tratados de Abu l-Salt de Denia, Abu Bakr al-Turtusi de Tortosa e Ibn Sab'in de Murcia, por citar algunos de los más representativos.

2. LA MÚSICA Y SU PEDAGOGÍA EN LAS FUENTES DOCUMENTALES ANDALUSÍES

El análisis de las fuentes textuales que aportan noticias sobre la pedagogía musical aplicada en las principales cortes y las escuelas musicales donde se impartía su enseñanza (Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Albarracín) nos lleva a comprobar que, bajo el mecenazgo de los emires, maestros y músicos de ambos géneros, el aprendizaje de los textos poéticos cantados se basaba en el conocimiento de la lengua árabe y su prosodia, mediante el sistema de la acentuación o no acentuación de las sílabas tónicas y átonas. Sin duda, las técnicas del aprendizaje memorizado del texto coránico y su salmodia debieron facilitar la memorización, declamación y el canto inicial de la poesía clásica oriental (*al-qasida*), así como del canto responsorial (solista-coros) de las posteriores formas estróficas incorporadas (moaxaja y zéjel). Según las fuentes consultadas, el aprendizaje iba acompañado del manejo de las técnicas vocales e instrumentales, la práctica de los ritmos y el entramado melódico del árbol modal (*shayarat al-tubu*)⁴⁰.

El sistema memorizado de los textos poéticos cantados y el elevado número de composiciones que conocían los cantores más reconocidos es una constante en las citas de estas fuentes. Sirva de ejemplo el testimonio del historiador Ibn Hayyan de Córdoba (m. 1076) en *al-Muqtabis II-1*, conjunto de crónicas sobre el emirato de al-Hakam I y 'Abd al-Rahman II, cuando en el capítulo «Ziryab el mejor cantor de al-Ándalus» señala: «Ziryab había desentrañado de los libros de música acerca de sus categorías (*maratib*), principios (*mabadi*'), secciones (*maqati*'), tonos (*alhan*) y melodías (*nagam*), además de tener memorizados diez mil fragmentos cantables con sus tonos y modos de tañerlos, con dominio y excelencia»⁴¹.

⁴⁰ M. CORTÉS GARCÍA, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, vol. LV (2006), pp. 89-94.

⁴¹ IBN HAYYAN, *Al-Muqtabis II-1*. Edición facsímil, Madrid, Academia Real de la Historia, 1999, fol.150v; F. CORRIENTES CÓRDOBA y M. MAKKI (trads.), *Crónicas de los emires Alhakam I y*





Lámina 3. Capítulo sobre Ziryab en el *Al-Muqatbis II-1* de Ibn Hayyan.

Sobre el tratamiento de la voz aplicado a los cantores por el maestro Ziryab (788-858), el historiador cordobés explica en otro pasaje del capítulo las duras pruebas a las que sometía a los alumnos a la hora de su elección, con el fin de comprobar la capacidad de almacenar el aire en el diafragma, la textura y los registros vocales, así como sus matices⁴².

Ibn Hayyan deja constancia, además, de los nombres y las especialidades de una cincuentena de mujeres (libres y esclavas) que Ziryab formó en Córdoba, en la considerada como la primera escuela-conservatorio creada durante el reinado de 'Abd al-Rahman II (822-847), afirmando que fueron las mejores transmisoras del legado musical de su maestro⁴³. Entre las abundante referencias sobre el papel transmisor de las esclavas cantoras en Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Albarracín, el antólogo valenciano Ibn al-Abbar (n. 1199) en el *Kitab al-Takmila* puntualizaba sobre Nuzha al-Wahabíyya (s. xi), esclava del *katib* (escritor) al-Himyari: «estaba consi-

Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqatbis II-I]. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001, pp. 202-203.

⁴² IBN HAYYAN, *Muqatbis II-1*, fol. 151v, pp. 207-208.

⁴³ *Ibidem*, fols. 151v-153v, pp. 208-212.

derada entre las mejores y más cultas de las cantoras de Córdoba, además de recitar poesías, memorizar gran número de poemas, refranes y contar relatos e historias»⁴⁴.

El poeta cordobés Ibn al-Kattani en su antología poética *Kitab al-Tashbihat min ash'ar ahl al-Ándalus* (Libro de los similes sobre los poetas de al-Ándalus) dedica el capítulo XVI a las esclavas cantoras (*al-qiyan*) y los cantores (*al-muganin*), y el capítulo XVII a los instrumentos con poemas que nos hablan sobre la música, la danza y sus intérpretes. Entre ellos, esta composición de Ibn 'Ali al. Tubni, poeta magrebí en la corte de Almanzor, donde deja constancia de la labor pedagógica ejercida por 'Ulayya, hija de Ziryab y reconocida cantora:

Una paloma cantora vivificó con su canto
mis amores y la pasión en mi interior.
Es como si hubiera permanecido un tiempo en su nido
enseñándole [el canto] 'Ulayya hija de Ziryab⁴⁵.

Distintos son los repertorios biobibliográficos de autores andalusíes y magrebíes que revelan los nombres de los autores, títulos y contenidos de los cancioneros y repertorios escritos en al-Ándalus, obras que revelan el seguimiento del cancionero oriental de al-Isfahani, además de generar numerosas copias. En lo que concierne a los cancioneros andalusíes, el primero fue el *Kitab fi agani Ziryab/Kitab ajbar Ziryab* (Libro de las canciones de Ziryab/Libro sobre noticias de Ziryab), obra perdida aunque llevada a cabo por el prosista y poeta cordobés de origen oriental Abu l-Hasan Ibn Hasim (Córdoba, m. 1005)⁴⁶. Siguiendo el orden cronológico, el segundo sería el *Kitab al-qiyan al-andalusiyya* (El libro de las cantoras andalusíes) de la levantina Fathuna b. Ya'far, mujer culta, compositora y directora de una orquesta⁴⁷. El título de este cancionero nos lleva a deducir la importancia adquirida por las esclavas-cantoras en las cortes, de ahí que su autora recopilara esta obra temprana (ss. XI-XII), no conservada.

Respecto a los maestros que llevaban a cabo la formación musical de las mujeres andalusíes, algunos autores indican que corría a cargo de hombres de edad casados, según consta en el tratado de *hisba* (sobre la regulación de las leyes y los precios en el zoco) de Ibn Abdun de Córdoba (s. XII)⁴⁸, aunque otros señalan que su

⁴⁴ M. ALARCÓN y Á. GONZÁLEZ PALENCIA (eds.), *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, JAE, 1915, p. 608 [biograf. núm, 2116]; M.L. ÁVILA, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», en M.J. VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales, Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. Al-Ándalus*. Sevilla, 1989, p. 169 [biografía, núm, 71].

⁴⁵ IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat*, poema n.º 103, versos 1 y 2.

⁴⁶ J. LIROLA DELGADO, «Ibn Hasim», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2004, vol. 3, pp. 312-313, [biografía núm, 558].

⁴⁷ Ed. F. CODERA, *Kitab al-Takmila li-kitab al-Sila*. Madrid, 1887-1889, 2 vols. (biografía núm, 2868); ÁVILA, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», p. 156 (biografía núm, 23).

⁴⁸ É. LÉVI-PROVENÇAL, *Seville musulmane au début du XII^{ème} siècle. Le traité d'Ibn 'Abdun sur la vie urbaine et les corps des métiers*. París, Maisonneuve-Larose, 2001, p. 102.





enseñanza corría a cargo de mujeres de edad. En cuanto a los conocimientos de las esclavas cantoras, en general coinciden al revelar que eran versadas en las disciplinas lingüísticas, literarias, musicales, la danza, los juegos y divertimentos varios, a las que se sumaban, a veces, el arte de la caligrafía y los conocimientos aritméticos.

Entre las cualidades por las que eran valoradas, Ibn Bultán señala que la cantora perfecta debía poseer pureza y potencia de voz, además de aunar buenas técnicas vocales y recitativas, observando las reglas métricas y gramaticales a la hora de memorizar correctamente la poesía. Si además tenía buen oído para los distintos ritmos, demostraba su virtuosismo instrumental, excelente voz y calidad melódica, era ingeniosa y de alma delicada, sería la esclava perfecta, ya que proporcionaría más placer y tendría más aceptación en el mercado⁴⁹.

Estos datos revelan que la mujer, como heredera de la rica tradición islámica, jugaría un papel relevante en la sociedad de su época y la transmisión de sus conocimientos, especialmente durante los siglos IX al XIII, considerados como los períodos más florecientes en el campo de las artes. Como bien puntualiza la arabista Manuela Marín: «La participación y aportaciones al ámbito de la cultura andalusí, en su condición de poetisas, cantoras, instrumentistas, danzarinas e incluso compositoras, constituye una innovación en la sociedad medieval, teniendo en cuenta el contexto social en el que transcurrían sus vidas y, también, el rechazo que mostraba la ortodoxia islámica»⁵⁰.

Sobre estos sistemas pedagógicos informan que, terminado el aprendizaje, el discípulo/a recibía la conocida como *iyaza*, certificado que acreditaba su formación y le permitía impartir los conocimientos adquiridos a los nuevos discípulos/as⁵¹. Estos datos nos llevan a considerar que la proliferación de escuelas sobre la música cortesana llevaría a la especialización e interpretación de distintos géneros y estilos.

Sevilla se erigiría, en cierta medida, en continuadora de la tradición musical de Córdoba tras la creación de la escuela-conservatorio por Ziryab (m. 850) y, después, por Ibn al-Kattani (m. 1029), dada la relevancia que adquiriría la ciudad en el campo de la música y la fabricación y exportación de instrumentos musicales a las cortes, datos en los que coinciden las fuentes textuales. Ibn Jaldun en la *Muqaddima* constata la continuidad que presentaba la ciudad sevillana, al puntualizar: «The musical heritage Ziryab left in Spain was transmitted down to the time of the *reyes de taifas*. In Sevilla, (the craft of singing) was highly developed. After (Seville) had lost its influence, (the craft of singing) was transplanted from there to the coast of Ifriqiyah and the Maghrib»⁵². Ahmad Tifashi en el volumen XLI de su enciclopedia dedicado a la música de al-Ándalus, señala la existencia de mujeres expertas sevillanas,

⁴⁹ P. COELLO, «Las actividades de las esclavas», en M.J. VIGUERA (ed.), *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar. I. Al-Ándalus*, p. 208.

⁵⁰ M. MARÍN, «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Ándalus», en G. DUBY y M. PERROT (eds.), *Historia de las Mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 551-563, p. 553.

⁵¹ J. MONROE, *op. cit.*, p. 37.

⁵² IBN KHALDUN, *The Muqaddimah. An Introduction to History*. Trad. Franz Rosenthal, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958, vol. II, p. 405.

de edad, que enseñaban las artes musicales a esclavas-cantoras (*qiyan*) de su ciudad, las cuales, tras completar el período de formación y ante sus cualidades artísticas (canto, memorización de poemas, instrumentación y danzas) se les concedía la *izaya* y eran consideradas «artistas consumadas». Añade que sus características artísticas contribuían a que fueran vendidas a altos precios a los soberanos peninsulares (musulmanes y cristianos) y los emires de Ifriqiya⁵³.

Ahmad Tifashi, reconocido poeta y compositor de moaxajas y zéjeles durante el período almorávide deja constancia, además, del trabajo realizado por Avempace con las esclavas cantoras: «Ibn Bayya, el máximo imán, tras encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras [cristianas y musulmanas], depuró el ‘istihlal’ y el ‘amal’, mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente»⁵⁴. La cita revela cómo la asimilación del canto visigodo-bizantino con el oriental era el resultado de la fusión de estas culturas musicales y, también, de la contribución e interacción de las tradiciones musicales de las esclavas cantoras de distintas procedencias.

El antólogo sevillano al-Ru’ayni (s. XIII) y el argelino al-Maqqari (s. XVI) destacan la obra musical llevada a cabo por el recopilador y excelente calígrafo Abu Zakariya Yahya b. Ibrahím al-Isbihi al-Hakim, conocido como Yahyà al-Juduy al-Mursi «El Murciano» (Murcia, s. XII-Ceuta, s. XIII), autor de un cancionero en varios volúmenes, *Kitab al-Agani al-Andalusiyya* (Tratado sobre las canciones andalusíes)⁵⁵, no conservado, aunque, según al-Maqqari, imitaba a la obra de al-Isfahani. Durante la época de Ibn Mardanis, encontramos al teórico, compositor y músico Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi «El Murciano» (s. XII), autor de un recopilatorio perdido que reunía varios volúmenes, según nos informan Ahmad Tifashi (s. XIII) y al-Maqqari (s. XVI). El testimonio de Tifashi resulta de gran valor al ponderar la labor realizada por el sabio murciano en el campo teórico-práctico y la composición melódica de los poemas escritos por los vates andalusíes: «El sello de este arte fue Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi “El Murciano”, quien profundizó en él, tanto en la teoría como en la práctica, como nadie había profundizado antes, y escribió sobre la música una gran obra en muchos tomos. Todas las melodías que sobre versos modernos [refiriéndose a la poesía andalusí de la época] se oyen en al-Ándalus y el Magreb proceden de él»⁵⁶.

Resulta evidente el trabajo realizado por estos teóricos, poetas, compositores y maestros en el área de la pedagogía musical, la composición de la lírica y la creación de las melodías que acompañaban al canto de las formas poético-musicales utilizadas en la tradición andalusí (casida, moaxaja y zéjel), al tratarse de poemas que no sólo se recitaban, sino que también formaban parte de la música culta en los salones cortesanos y aristocráticos. Así también, de sus aportaciones como compositores de los textos y las melodías recitadas o cantadas en el marco de las cofradías sufíes, según

⁵³ J. MONROE, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁵⁴ E. GARCÍA GÓMEZ, *op. cit.* (1962), pp. 519-520.

⁵⁵ M. CORTÉS GARCÍA, «Al-Juduy», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2009, vol. VI, p. 435-436 [biograf. núm, 1480].

⁵⁶ J. MONROE, *op. cit.*, p. 520.



muestran algunas de las obras y pliegos sueltos que he ido localizando durante las últimas décadas, donde sus autores dejan constancia de los modos melódicos sobre los que debían interpretarse las composiciones poéticas (profanas y sufíes).

3. LAS DANZAS ANDALUSÍES Y MORISCAS EN LAS FUENTES HISTORIOGRÁFICAS, LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

Las fuentes documentales de carácter diverso se configuran en uno de los testimonios sobre la música, los instrumentos, las danzas y sus intérpretes en el contexto de las culturas musicales árabes. A ellas se suman las consideradas fuentes artísticas mediante las representaciones musicales integradas en los manuscritos iluminados y la iconografía musical reflejada en las piezas del arte oriental e hispanomusulmán.

3.1. LAS DANZAS ANDALUSÍES EN LAS FUENTES TEXTUALES ÁRABES Y CRISTIANAS

Según las fuentes documentales consultadas, las referencias a las danzas en al-Ándalus suelen ser reducidas y las alusiones a las mismas se centran en aquellas que solían acompañar a las fiestas cortesanas. Fenómeno similar ocurre con las orientales ya que teóricos de la música como Alfarabi apenas les dedica unas líneas en el *Kitab al-musiqa al-kabira*. Aunque el título de la obra del historiador y poeta Ibn Sa'íd al-Ándalusi al-Magribi (Alcalá la Real, 1213-Qusayr, Alto Egipto, 1275/86) *Al-Murqisat wa-l-mutribat min rawa'i al-shi'r al-'arabi* (Sobre los versos que llevan a bailar y proporcionan placer)⁵⁷ sugiere que nos encontramos ante un tratado sobre la danza, en realidad se trata de una recopilación de fragmentos seleccionados de poemas orientales y andalusíes clasificados en función de aquellos que llevan a disfrutar (*mutribat*) o a bailar (*murqisat*). Teniendo en cuenta que Ibn Sa'íd fue autor de un tratado sobre las melodías, perdido, es posible que estos versos se recitaran, cantaran o bailaran.

En cuanto a la terminología utilizada, en general emplean el término *al-raqs*, aunque en ocasiones la danza aparece como *al-shatb*, término árabe que en su adaptación al castellano sería *xotar* («saltar»). Respecto a las tipologías, de forma generalizada citan las danzas de espadas, sables, palos y pañuelos pero sin especificar cómo se ejecutaban. El estudio comparativo de estas danzas con las actuales en la tradición oriental de Arabia Saudita, Emiratos Árabes y Egipto (palos, sables, puñales y espadas), consideradas como representativas de las comunidades beduinas, nos lleva a encontrar ciertas similitudes con los datos recogidos en los textos andalusíes. En el caso de Oriente, se trata de danzas guerreras que simbolizan y reivindican las gestas de sus héroes legendarios y los cantos épicos de las tribus, luego

⁵⁷ El Cairo, 2003.



su representación en las cortes andalusíes bien podía ser en recuerdo de las victorias de sus antepasados árabes.

Las primeras referencias a la danza (*al-raqs*), el juego (*al-la'ib*) y los divertimiento (*al-malahi*) lo encontramos durante los Reinos de Taifas en el diccionario de Ibn Sida *Kitab al-Mukhassas*⁵⁸, información que toma, en general, de Ibn Durayd. La desmembración del califato cordobés sería el detonante de la diáspora de una parte de sus intelectuales a las cortes taifales, donde el desarrollo de las artes musicales se vería favorecido por el mecenazgo de emires y nobles. Claro ejemplo sería Ibn al-Kattani (Córdoba, 949-Zaragoza, 1029), médico, poeta, antólogo y reconocido mecenas de la música en las cortes de Zaragoza y Albarracín que, huyendo de su ciudad, se refugiaría en la beréber de los Banu Razin de Albarracín para crear uno de los centros de formación musical y de compra-venta de esclavas cantoras más importantes del territorio peninsular.

Refiriéndose a la relevancia de la música y las esclavas cantoras acogidas al mecenazgo de Ibn al-Kattani, encontramos algunas referencias a las danzas y los juegos en la obra de Ibn Bassam *Kitab al-Dajira*. Sobre las cualidades que poseía una cantora profesional vendida por Ibn al-Kattani al emir Hudayl Ibn Razin, de los Banu Razin (1012-1104), por la que pagó tres mil dinares, Ibn Bassam indica:

Nadie vio, en su época, mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor, más destacada en el arte de escribir, en la caligrafía, de cultura más refinada, de dicción más pura; no cometía ninguna falta dialectal en lo que escribía o cantaba, tantos eran sus conocimientos de morfología, lexicografía y métrica; incluso sabía de medicina, historia natural, anatomía y otras ciencias en las que los sabios de la época se hubieran revelado inferiores. Sobresalía en el manejo de las armas (*tiqaf*), en el volteo con escudos de cuero, en los juegos malabares con sables, lanzas y afilados puñales; en todos ellos no tenía pareja, igual ni equivalente⁵⁹.

En cuanto a la especialización en los juegos malabares de esta cantora, la interpretación del texto de Ibn Bassam es clara. Se trataba de mostrar su destreza en el lanzamiento al aire de estos objetos. De igual forma, en el desarrollo coreográfico e interpretativo de los grupos de danzantes de las zonas citadas de Oriente Medio, los hombres muestran su destreza al lanzar palos, fusiles o puñales al aire acompañados del canto.

Sobre la danza de espadas, presente en la primera parte de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, se pronuncia M. Esses en *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*: «The fact that in some parts of Spain, such as Sevilla, the *danza de espadas* was performed by guilds of gardeners (*hortelanos*) raises the possibility that it may have originally served as a fertility rite»⁶⁰. Asimismo, hace referencia a la *dagge dance* (danza de puñales) de

⁵⁸ Ed. BULAQ. El Cairo, 1319H, vol. I, pp. 15, 16 y ss.

⁵⁹ H. PERÉS, *Esplendor de al-Ándalus*. Madrid, Hiperión, 1990, p. 387.

⁶⁰ Publicado en 1987, vol. I, p. 469.





Burgos en octubre del año 1571, la danza de espadas en la plaza Mayor de Madrid en diciembre de 1657, con motivo de la celebración del cumpleaños del príncipe Felipe el Próspero, y en las fiestas del Corpus Brunete, Toledo, Sevilla y Segovia, danzas que documenta hasta el siglo xvii⁶¹. En la interpretación y la recreación de la danza oriental actual observamos también cómo algunas bailarinas han incorporado la conocida como «danza del sable», propia de las danzas guerreras de las comunidades beduinas, apareciendo en escena manteniendo sobre la cabeza un gran sable y mostrando su equilibrio en la progresión rítmica y los movimientos ondulantes de cadera, propios de la danza oriental (*al-raqs al-sharqi*).

A través del estudio y la representación de estas danzas de origen beduino, conservadas en el marco de las danzas guerreras más antiguas, se puede observar cómo los hombres muestran su virilidad y valentía. Actualmente, estas danzas forman parte de las fiestas conmemorativas de la comunidad beduina de carácter nómada y, también, de las danzas campesinas propias del Alto Egipto, zonas donde se sedentarizaron algunas tribus procedentes de la Península Arábiga. Resulta curioso, sin embargo, que estas danzas masculinas ejecutadas en Arabia Saudita, Kuwait, Emiratos Árabes y El Yemen sean de corte guerrero, mientras que en el Alto Egipto la danza de palos la ejecutan los hombres y, a veces, un hombre y una mujer, mientras que en tierras andalusíes todo parece indicar que eran realizadas por mujeres, danzas que debían formar parte de los juegos y divertimentos propios de las fiestas.

Las actuales danzas de palos y de espadas integradas en el folclore español las encontramos como diversión y entretenimiento, danzas que acompañan a las festividades religiosas y profanas y suelen organizarse en las romerías de numerosas comunidades, las calles y las plazas. En general son ejecutadas por el colectivo masculino. En su expresión musical y coreográfica suelen acompañarse con dulzainas, tamboriles y gaitas. En Asturias, las danzas de palos o «paloteos» aparecen citadas por Jovellanos y corresponden, también, a danzas guerreras de hombres, así como en los bailes de desafío de las danzas de espadas del País Vasco y Obejo (Córdoba), a los pies de Sierra Morena, mientras que en Hoyocasero (Ávila), la danza de palos «palotadas» es ejecutada por mujeres. En cuanto a Aragón, el musicólogo Arcadio Larrea Palacín señalaba a «Las danzas de palos y espadas, como integrantes del *dance* en más de doscientas localidades»⁶², aunque *los dances* son representaciones de tipo litúrgico en el interior de las iglesias que iban acompañadas, en el exterior, de las danzas de *villanos, palos y espadas*⁶³.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 471-473.

⁶² A. LARREA PALACÍN, «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical*, vol. 2 (1947), p. 177.

⁶³ A. LARREA PALACÍN, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1952.



Lámina 4. Danza de bastones masculina en ataifor abasí.

El arabista y académico Julián Ribera y Tarragó también se pronunciaba sobre el origen árabe de la jota en su obra *La jota aragonesa*⁶⁴ basando las teorías sobre sus orígenes en el término *sotar* o *xotar* («saltar»), según el canto inventado por el musulmán valenciano Ibn Jot (s. XII), expulsado a tierras aragonesas y refugiado en Calatayud, teorías que han sido rebatidas por distintos musicólogos, etnomusicólogos y antropólogos. Aunque sus orígenes continúan siendo dudosos, en general coinciden en ubicarla en Aragón.

La mayor información sobre las danzas andalusíes y su puesta en escena la encontramos en la literatura, *diwanes* y antologías poéticas. Es obvio que el interés y la admiración que sentían los emires y los poetas por la poesía los llevó a una rica producción literaria donde la música, los instrumentos, los ritmos, los modos, los estilos musicales, la belleza de las esclavas-cantoras, el virtuosismo instrumental y vocal de sus intérpretes, así como las danzas, son una realidad latente en la prolija lírica andalusí, composiciones que encontramos, a menudo, insertadas en los repertorios de las *nawbas* de la tradición andalusí-magrebí y en su interpretación actual.

⁶⁴ Zaragoza, 1919.



Respecto a la danza (*al-raqs*) y las bailarinas (*al-raqisat*), encontramos pinceladas informativas en estos *diwanes* al describir la puesta en escena, destacando la belleza, el coqueteo y el gracejo de las bailarinas, el colorido y la riqueza de las sedas de los trajes, la elegancia y la flexibilidad de los cuerpos, el cimbrear de los talles y caderas, las joyas, el tintineo de las ajorcas que adornaban sus tobillos y el sonido que producían ante el movimiento de las danzantes. En medio de la estética, observamos que la escenografía se completaba con el acompañamiento rítmico de los tañedores de instrumentos de viento y percusión, *surnal/zulami/mizmar* (tipo de oboe), *daff* (adufe) y *darbuka* (tambor de copa) que las bailarinas acompasaban con los crótalos y el movimiento ondulante de manos y pies. El poeta valenciano Ibn Zaqqat (s. XII) hace referencia a las ajorcas de las bailarinas y las sensaciones que le producían su tintineo:

Cuando ella cantaba el tintineo de sus joyas le coreaba
cimbreándose en su traje de washy y sus collares⁶⁵.

Ibn al-Kattani en su obra antológica incluye este poema de Ibn Hudayl, poeta de corte de al-Hakam II, versos que están enmarcados en los jardines del palacio al-Zahira de Almanzor en la sierra de Córdoba y envueltos en el campo semántico de las metáforas e imágenes propias de la lírica andalusí:

Al cubrirse de hojas las ramas de los árboles, diríase
cantoras esbozadas con velos verdes,
cuando exhalan su perfume y se balancean sobre nosotros,
recuerdan al amante cuando se despide⁶⁶.

Sobre «los velos verdes» a los que alude Ibn Hudayl, podemos deducir que se trataba de la «danza oriental del velo», donde las bailarinas aparecen en escena cubiertas con un velo de gasa del que se van desprendiendo en el desarrollo de la danza y la progresión rítmica. Este tipo de danza oriental parece cobrar vida en el testimonio del orientalista francés Henri Perés en *Esplendor de al-Ándalus*, donde dedica el capítulo III a «La vida de placer» y traduciendo algunos poemas andalusíes que aluden a la danza. Entre ellos, este del emir Husam al-Dawla Ibn Razin de Albarracín describiendo un jardín:

Cuando la brisa la toca [con la mano]
uno se imagina que sus ramas [gusun] son bailarinas [raqisat]
que se balancean en trajes verdes y telas listadas del Yemen⁶⁷.

En cuanto a la riqueza de los trajes y adornos que llevaban las bailarinas se pronuncian algunos autores andalusíes, así como del prestigio de las telas importadas

⁶⁵ MAQQARI-AL, *Analectes*. Ed. A.M. MUHYI AL-DIN, El Cairo, 1949, vol. II, p. 282.

⁶⁶ IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat*, poema núm. 124, versos 14-15.

⁶⁷ H. PERÉS, *op. cit.*, p. 392.

de Oriente y, en concreto, de Yemen. En la isla de Yerba (Túnez) y la *kabilia* argelina son conocidas las danzas de mujeres ataviadas con trajes de seda y telas rayadas de colores brillantes, en la interpretación de la conocida como «la danza del pañuelo».

Del análisis general de las fuentes literarias consultadas sobre las danzas se podría deducir, en principio, que la influencia oriental era un hecho, como también ocurría con la música en el proceso transcultural Oriente-al-Ándalus. El historiador oriental Al-Mas'udi describe las cualidades que debían acuñar los bailarines: «Talento natural, buena constitución y excelente puesta en escena»⁶⁸, mientras que el alfaquí bagdadí Ibn Bultán (m. 1066) en su tratado de *hisba, Risala fi shira' al-rafiq wa-taqlib al-'abid* sobre la regularización del precio de los esclavos en el zoco, especifica acerca de las características que debían reunir las bailarinas en su valoración y venta: «debían ser flexibles, muy diestras en su oficio, de cuerpo y estatura armoniosa, vientre delgado y amplio torax para almacenar el aire, a fin de dar agilidad a sus movimientos»⁶⁹.

La descripción literaria de los movimientos del cuerpo, siguiendo el compás de los ritmos e instrumentos nos lleva a interpretar que una de las danzas más conocidas era la «danza oriental del vientre» (*al-raqs al-sharqi*), de origen faraónico. El perfil de la primera bailarina egipcia pertenece a la estatuilla en terracota de Nagada (período predinástico), a la que se suma la prolija producción que presentan los bajorrelieves esculpidos en las paredes de los templos y las tumbas con representaciones femeninas acompañadas de instrumentos, en posición de danza y juegos acrobáticos, mujeres que se caracterizan por los movimientos pélvicos centrados en la zona reproductora⁷⁰.

El historiador Ibn Jaldun (1332-1406) en una visita a Granada revelaba la vigencia de los distintos tipos de danzas que caracterizaban a las mujeres durante el período nazarí, indicando que se acompañaban con pañuelos, sables y distintos juegos, demostrando su destreza y resaltando la riqueza de los trajes y aderezos⁷¹. Como ya se ha indicado, la danza del pañuelo está considerada entre las danzas populares más conocidas de Túnez y Argelia, danzas mixtas donde los danzantes muestran el coqueteo entre hombre y mujer. En el desarrollo de esta danza, las mujeres agitan el pañuelo al aire para después colocarlo sobre el cuello de los hombres, en señal de acercamiento y alternándolo con insinuantes movimientos de pies y caderas marcando el ritmo.

A propósito de los juegos en la corte abasí de Bagdad, Ibn Jaldun en la *Muqqadima* (Prolegómenos) se pronuncia sobre uno de los tipos y divertimentos propios de las fiestas cortesanas, los conocidos como *kurray*:

⁶⁸ C. BARBIER DE MEYNARD y A. PAVET DE COUTEILLE, *Prairies d'or*. París, L'Imprimerie Impériale, 1861-1877, vol. VIII, p. 103.

⁶⁹ P. COELLO, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁰ M. SHOKRY, *La danza mágica del vientre*. Madrid, Mandala, 1995.

⁷¹ IBN KHALDUN, *Muqqadima*. Trad. B. Slane, *Prolegomenes*. París, 1938, vol. II, pp. 156, 421, 540.



En ce temps-là, les jeux et les divertissements étaient sans trêve. Les mouvements des danseurs, avec leurs vêtements et leurs baguettes, étaient réglés sur des chansons. Les danses devint une distraction à part. Les danseurs portaient des robes auxquelles on fixait des chevaux de bois (à jupon) appelés kurradj. Ils représentaient alors un carrousel et ils s'escrimaient comme à un tournoi. Il y avait d'autres jeux pour les banquets, les noces, les fêtes et les autres divertissements. Tout cela était répandu à Bagdad et dans les villes de l'Iraq, d'où les autres pays l'empruntèrent à leur tour⁷².

Parece lógico pensar que el juego de los *kurradj* que se conservan en algunas zonas del Mediterráneo español sean un resquicio de los divertimentos cortesanos orientales que debieron pasar a al-Ándalus, dada la influencia de las diferentes manifestaciones artísticas procedentes de las cortes abasíes y teniendo en cuenta las figuras iconográficas y la puesta en escena sobre la vestimenta de los danzantes y la representación del caballo simulando un torneo medieval. Shiloah, en su artículo «Réflexion sur la dance artistique du Moyen Âge», dedica un apartado a «Al-Kurrag: Danse du masques-cheval»⁷³, donde analiza el término persa *kurra*, «potro, mula, asno», que en la literatura árabe aparece arabizado como *al-kurradj*, aplicado a las danzas a caballo, y define como danza coreográfica y juego de divertimento de moda en las cortes musulmanas de Oriente y Occidente. Acerca de las teorías vertidas por los investigadores sobre los orígenes de esta danza, Shiloah nos remite a la obra del historiador oriental al-Mas'udi (m. 956) en *Murudj al-dahab* (Las praderas de oro), donde reproduce una sesión pública en el palacio de al-Mu'tamid (870-892) y donde el califa abasí preguntaba a Ibn Khurradadhbih (Jurasán, 820/825-Bagdad, 911), autor del *Kitab al-lahw wa-l-malahi* (Tratado sobre los juegos y divertimentos)⁷⁴, sobre la relación entre la danza, los ritmos y los ocho modos rítmicos. Sobre la danza destacan los dos tipos más conocidos, «*al-Ibl* donde los danzantes aparecían montados sobre camellos de madera y *al-Kurra*» sobre caballos de cartón, definiéndolas como juegos y divertimentos que corrían a cargo de artistas cualificados. Shiloah añade que el *Kitab al-Agani* de al-Isfahani (m. 950) recoge el término *kurradj* aplicado a la danza en la corte del califa abasí Ibrahim Ibn al-Mahdi acompañado de instrumentos, *al-surnayat* (tipo dulzainas), *al-tubul* (atabales) y las danzas de esclavas jóvenes⁷⁵.

En el análisis de *al-kurradj* Shiloah se decanta por definirlo, en principio, como una especie de juego y divertimento en el que participaban el califa, sus cortesanos y los danzantes, además de recabar en la importancia del caballo en la sociedad árabe beduina como símbolo de identificación de la nobleza y el poder. No obstante, el análisis de este juego en los documentos consultados le llevó a dejar una puerta abierta sobre su interpretación, aunque en lo concerniente a la coreografía nos sugiere que podría tratarse de un simulacro de combate entre caballeros, un juego o

⁷² IBN KHALDUN, *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*. Trad. V. Monteil, Beyrouth, 1968, vol. II, p. 870.

⁷³ Publicado en *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. V (1962), p. 474.

⁷⁴ A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 193-194 (catl., núm. 125).

⁷⁵ A. SHILOAH, *Music in the World ...*, pp. 137-138.





Lámina 5. Victoria de Santa Marta sobre el dragón.

danza que se interpretaba en la celebración de las bodas, tal vez estas mascaradas con caballos de cartón o madera iban unidas a un demonio que encarnaba un pasado religioso o mágico, o bien estaban inspiradas, directamente o indirectamente, en las carreras de caballos por las que los beduinos sentían una gran pasión⁷⁶. Esta última hipótesis podría ser la más próxima a la interpretación de este juego, como representación simplificada de las carreras de caballos en el espacio reducido de los palacios, al tratarse de un simulacro de torneos entre los jinetes. Luego, se repiten los tipos de danzas de origen beduino que reivindicaban su pasado heroico. Similar representación parecen revelar los conocidos como los *cavallets* o caballitos en las danzas de algunos pueblos de Menorca mediante la ejecución de las luchas simuladas entre turcos y jinetes cristianos.

La danza medieval de *cheval-jupon* también forma parte de las fiestas tradicionales y los cortejos procesionales de varios países mediterráneos. En la Provenza francesa esta danza acompaña a la Tarasca, origen de una fiesta en la zona de Tarascón, en el sur de Francia, que va unida a la figura de santa Marta (hermana de María y Lázaro), que llegaría a las costas de Provenza⁷⁷ huyendo de Palestina. Según la leyenda, la santa amansaría a un fiero dragón que habitaba en una cueva cercana al Ródano y atemorizaba a la población, rociándole con agua bendita (lám. 5). La

⁷⁶ A. SHILOAH, «Al-Kurrag: Danse du masques-cheval», p. 474.

⁷⁷ Perteneciente entonces a la Corona de Aragón.



figura mítica, religiosa y lúdica del dragón, representación de un monstruo mitológico, es un hecho en las imágenes que reflejan algunos santos cristianos de la tradición occidental, personificada en san Jorge mostrando su victoria frente al mal. Asimismo, las representaciones mitológicas del rapto de la doncella por el dragón están presentes en la literatura oral, el teatro y algunas tradiciones mediterráneas y festejos tradicionales de la cultura hispánica sobre la Conquista, en las variantes que presentan las luchas entre cristianos y musulmanes⁷⁸.

Curiosamente, en Granada la fiesta icónica de la Tarasca aparece representada en una figura alegórica femenina a lomos de un fiero dragón y mostrando su victoria sobre el animal, mujer que simboliza la moda veraniega del momento, siguiendo el cortejo religioso y profano que procesiona por las calles de la ciudad en la víspera y la celebración de la fiesta solemne del Corpus, acompañada de las figuras de gigantes y cabezudos con representaciones de los Reyes Católicos y tres reyes nazaríes, la banda de música y las charangas. La Tarasca aparece también formando parte de la fiesta del Corpus de Zamora y Toledo, entre otras. La Tarasca toledana está representada en la figura de una dama conocida por el pueblo toledano como Ana Bolena, a lomos de un dragón, y precedida de gigantes que representan a los antiguos gobernantes cristianos y musulmanes de la ciudad. Sobre el simbolismo de esta fiesta en distintas ciudades españolas, las representaciones con formas de animales (serpientes y dragones), gigantes y cabezudos se pronuncia el antropólogo Josep Crivillé i Bargalló en *Historia de la Música española: 7. El Folklore musical*⁷⁹.

Respecto a la danza, los juegos y los divertimentos en Úbeda durante el período almohade (1129-1268), el poeta y antólogo cordobés al-Saundi (m. 1231) en el apartado dedicado a Jaén de la *Risalat fi fadl al-Ándalus* (Elogio del Islam español) subraya, entre otras noticias, la fama de las histrionisas y bailarinas (*raqisat*) de Úbeda: «También hay en Úbeda ciertas histrionisas (*al-malahi*) y bailarinas, célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletos (*dakk*), y entre otras especies de juegos de manos (*ijradj al-qarawi*), pasapasa, nexos de danzantes (*al-marabit*) y mascaradas (*al-mutawayyah*)»⁸⁰.

Una vez más, encontramos alusiones a los mismos tipos de danzas y juegos que debían ejecutarse en los palacios y las casas nobiliarias, divertimentos que debían preceder a la interpretación de la música tradicional culta, a cargo de las orquestas (*shitarat*). En al-Ándalus el término *shitara* tiene dos acepciones, bien aplicado a las grandes orquestas, sobre las que las fuentes textuales destacan la relevancia de aquellas cortes que eran valoradas por el elevado número de cordófonos, en general laúdes, instrumento sobre el que se crearía la teoría y la práctica musical oriental y

⁷⁸ D. BRISET MARTÍN, «Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino». *Gaceta de Antropología*, vol. 23 (2007), recuperado en http://www.ugr.es/~pwlac/G23_03Demetrio_Brisset_Martin.html.

⁷⁹ Madrid, Alianza Música, pp. 201-202.

⁸⁰ E. GARCÍA GÓMEZ, *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976, p. 131.



Lámina 6. Mohamed Shokry, coreógrafo y bailarín egipcio.

andalusí, o referido a la cortina o celosía que separaba a los músicos de los asistentes a las fiestas en los salones palaciegos y aristocráticos. Todo parece indicar que tras estas celosías se encontraban los cantores y bailarines (de ambos géneros) esperando su turno de actuación.

Frente a la vasta información sobre las mujeres y su función en las distintas especialidades del arte musical, escasean los datos referidos a los bailarines y los prestidigitadores, de ahí que tengamos que recurrir a la literatura. Ibn Hudayl se pronuncia sobre la figura de un danzarín en un poema donde describe un tipo de arpa (*al-mizhar*), cuyas cuerdas pulsaban las ágiles manos de cantoras:

Al compás de su música el bailarín se mueve
con la altivez del tirano y la agilidad del bufón.
Da brincos hacia atrás y hacia delante,
como danzan las burbujas en laguna rebosante⁸¹.

Al-Saqundi en la *risala* citada recoge, en el capítulo «Poesía», un poema de Ibn Jaruf (Córdoba-Alepo, 1205) donde describe la belleza de movimientos de un joven bailarín:

⁸¹ IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Thasbihat*, poema núm. 199, versos 4 y 5.

Con sus variados movimientos juega con el corazón,
y se viste de encantos cuando se desnuda de ropas,
ondulante como la rama entre sus jardines,
juguetón como la gacela en su cubil.
Con su ir y venir juega con la inteligencia de los espectadores,
igual que la fortuna juega como quiere con los hombres,
y oprime con los pies su cabeza,
como la espada bien templada que puede doblarse
hasta unir la empuñadura con la punta⁸².

El alfaquí malagueño al-Saqati (s. XI) dedica el capítulo VIII del *Kitab fi adab al-hisba* (Libro del buen gobierno del zoco) a las normas referentes a los artesanos y sus trabajos e incluyendo un apartado referido a los titiriteros (*muhabriyun*), los escribanos callejeros y los decidores de buena ventura (*muhaddarun*), aunque no explica en qué consistía el oficio de titiritero⁸³. A propósito de los prestidigitadores, muy valorados en las cortes de Córdoba, Sevilla y Almería, al poeta granadino Ibn al-Haddad pertenecen esos versos dedicados al emir al-Mu'tasim de Almería donde recreaba la actuación de un prestidigitador durante una velada en su palacio:

Nos hiciste escuchar a un músico cantor, lleno de seducción,
e hiciste comparecer entre nosotros a un prestidigitador lleno de magia.
Este último batía alas sobre los cuellos de las frascas
y vimos cosas que nos dejaban estupefactos.
El bajo de su túnica escamoteaba las frascas,
veíamos a estos detenerse derechos y después tumbarse bruscamente⁸⁴.

El mismo tipo de prestidigitador aparece en estos versos del poeta cordobés Ibn Baqi, al parecer de origen egipcio, según se deduce de la descripción de las amplias mangas, propias de las *galabellas* tradicionales del Alto Egipto:

Se hubiera dicho que sus mangas (akmam), mientras danzaba,
aprendían a batir sobre la palpitación de mi corazón.
Pasaba reuniendo las copas de cristal con el brazo de su traje
como pasa la brisa sobre las burbujas del agua (habab al-ma')⁸⁵.

Como también ocurría con la lírica oriental, la riqueza de metáforas e imágenes vertidas a la hora de ensalzar a los hermosos mancebos y las jóvenes esclavas cantoras y bailarinas es un hecho a constatar en la literatura andalusí, al describir la agilidad de los cuerpos, el sentido de la seducción, la amabilidad y la delicadeza

⁸² E. GARCÍA GÓMEZ, *Andalucía contra Berbería*, pp. 105-106.

⁸³ P. CHALMETA GENDRÓN, «*Kitab fi adab al-Hisba* (Libro del buen gobierno del zoco)». *al-Ándalus*, vol. XXXIII, fasc 2 (1968), pp. 367-420, p. 411.

⁸⁴ H. PERÉS, *Esplendor...*, p. 393.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 394.



en la forma de servir el vino a los invitados. Toda una puesta en escena propia del refinamiento de las cortes.

El poeta cordobés Ibn Quzmán (m. 1170)) cuenta en su *Diwan* con poemas que hacen referencia a los instrumentos, zéjel XII: «Los Juglares», zéjel XVI: «El Cuervo», los bailarines, zéjel VIII: «Me haré faquí» y sobre un tipo de malabarista de su época, zéjel CXLVII, estrofa 5.

A propósito del ruido que emitían las orquestas sudanesas con los instrumentos de percusión, instrumentos que al-Saundi en su obra *Elogio del islam español* definía propios de la comunidad beréber, el prestigioso Cadi Iyad de Ceuta (1083-1149) promulgó una fetua contra estas orquestas en su ciudad. Según los trabajos de campo realizados en el sur de Marruecos y Argelia se podría deducir que el cadí ceutí bien pudo referirse a la música y las danzas *gnawas*, propias de los esclavos africanos en el norte de África e interpretadas en las cofradías sufíes de esta comunidad, donde la percusión es la base de la rítmica con la que acompañan sus cánticos y danzas, a cargo de grandes adufes, las *tarijas* (tamborcillos cilíndricos), los atabales y las *qarqabas* (tipo grandes castañuelas metálicas), emitiendo un ruido ensordecedor, al mismo tiempo que facilitaban el trance y el éxtasis en las prácticas sufíes.

En lo concerniente a las danzas sufíes, se conservan varios tratados que incluyen algún apartado o cita sobre la danza (*raqs*) en el contexto de la música sufí (*al-sama'*) y los rituales de algunas cofradías místicas y donde sus autores postulan por su aceptación o rechazo, dependiendo de su inclinación hacia alguna de las cuatro escuelas jurídicas o su afiliación a alguna cofradía. Los rituales de este tipo fueron criticados por el poeta y sufí Ibn 'Arabi (Murcia, ¿1165?-Damasco, 1240), conocido como el «Vivificador de la religión», cuando en *Futuh al-makkiyya* (Revelaciones de La Meca) consideraba que estas prácticas cofrades con éxtasis públicos, palabras, gritos y movimientos, no habituales, utilizados en las danzas sufíes de algunas cofradías bulliciosas, se alejaban de la espiritualidad de los adeptos, ante el ceremonial del trance y el éxtasis público que realizaban en estas prácticas⁸⁶. En calidad de teólogo ortodoxo, Abu Bakr al-Turtusi las rechazaba de pleno, así como el acompañamiento con instrumentos, al considerar que causaban efectos similares a la embriaguez y los alucinógenos.

Acerca de la importancia adquirida por las cofradías y las prácticas sufíes durante la etapa del Reino Nazarí de Granada, el alfaquí Abu Ishaq al-Shativi (m. 1388) en *Al-Ifadat wal-l-inshadat* (Las alusiones y los comentarios útiles) se pronunciaba contra las acusaciones recibidas en Granada sobre sus ideas innovadoras (*al-bida'*) acerca de la religión. La obra terminaba con una fetua donde respondía a los problemas surgidos frente a dos imanes de una cofradía acusados del ruido que producían durante las noches en los rituales sufíes del *dikr* (repetición de los 99 nombres de Dios) acompañados del canto, los golpes, las palmas y las danzas (*al-shatah*), declarando que se les prohibía dirigir la oración si no cesaban estas prácticas y si no habían mostrado, de antemano, su arrepentimiento. No obstante, la ejecución

⁸⁶ A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 152-153 (catl., núm, 091).



de este tipo de prácticas era un hecho, ya que el granadino Ibn al-Jatib recoge en su *Diwan* el poema número 733⁸⁷, donde se muestra subyugado y con lágrimas en los ojos, emocionado ante el ceremonial del *hadra* en la práctica sufi al que asistió una noche durante una sesión de *al-sama'*, acompañado del canto (*al-gina'*), las melodías (*al-alhan*) y la danza (*al-raqs*), al son de axabebas (*al-shababib*) y laúdes (*al-'idan*).

3.2. LAS DANZAS MORISCAS EN LOS TEXTOS HISPANOS Y ÁRABES

Sobre el período mudéjar y morisco en la Península Ibérica existen algunos documentos cristianos que nos llevan a conocer algunas de las danzas propias de la comunidad morisca. Tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos (1492) y el proceso sociocultural y religioso que conllevaba la labor de cristianizar a los mudéjares e hispanojudíos, latía la dificultad que suponía el desconocimiento de la lengua romance para buena parte de la sociedad granadina arabizada. Esta realidad llevó al conde de Tendilla (1440-1515), hombre tolerante y respetado por los mudéjares, a aplicar una política de conversión bastante suave, aunque en su deseo por adoctrinar y facilitar el conocimiento de la lengua castellana a la comunidad arabizada encargara al fraile jerónimo fray Hernando de Talavera, arzobispo de Talavera (1428-1507), consejero de la reina desde el año 1465 y nombrado primer arzobispo de Granada en 1492, que se elaborara un diccionario que les facilitara el aprendizaje de la lengua romance.

A petición del arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, el fraile jerónimo, lingüista y lexicógrafo fray Pedro de Alcalá (1495-1501) llevaría a cabo el diccionario en dos volúmenes, *Arte para ligeramente saber sobre la lengua árabe* y *Vocabulista árabe en letra castellana*. Este diccionario, que se encuentra formando parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R. 2158) y aún seiscientos treinta y seis páginas, se imprimió en Granada en el año 1505. Sobre el primer volumen, fray Pedro de Alcalá (n. 1455) hace constar, en la introducción, que lo hizo a petición del arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, ante su afán evangelizador y el problema de predicar la fe cristiana a la comunidad mudéjar y judía, lo que facilitaría el conocimiento de la lengua castellana a la sociedad granadina arabizada: «Y porque más ligeramente nuestro señor sea loado en sus obras y los próximos ayudados, mande que esta breve arte o obrezilla en uno con el *Vocabulista* que yo interprete en la lengua araviga, sean puestos en impresión, porque los que quisieren, se puedan della aprovechar»⁸⁸.

En lo concerniente al segundo volumen, *El Vocabulista árabe en lengua castellana*, consta de quinientas cuarenta páginas, escrito en castellano-árabe vulgar de Granada (dialecto nazarí) y transcrito en caracteres latinos. Aunque la fuente uti-

⁸⁷ Ed. M. MIFTAH, Casablanca, 1989, p. 782.

⁸⁸ A. EL-IMRANI, *Lexicografía hispano-árabe: Aproximación al análisis de cinco diccionarios elaborados por religiosos españoles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 24.



lizada por Pedro de Alcalá procedía del diccionario de Antonio Nebrija *Vocabulario español-latino*, según la arabista M.^a Paz Torres Palomino «modificó el léxico de Nebrija para adaptarlo al entorno granadino»⁸⁹. En opinión de M. Alvar Ezquerro, el fraile jerónimo «no poseía unos grandes conocimientos de árabe, por lo que en su trabajo echó mano de alfaquíes que le ayudasen en su tarea, para poner las formas árabes»⁹⁰. El arabista Federico Corrientes Córdoba en *El léxico árabe andalusi según P. de Alcalá*⁹¹ analizaba los términos recogidos en este diccionario y E. Pezzi publicaba *El vocabulario de Pedro de Alcalá*⁹², entre otros investigadores y analistas lingüísticos, mientras que los relacionados con la música aparecen en la obra del musicólogo Rodrigo de Zayas *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)*⁹³.

El corpus léxico de esta obra, rica en términos de origen árabe que nos sitúan en los instrumentos, las danzas y sus intérpretes musulmanes de finales del siglo xv, es fundamental a la hora de conocer las actividades relacionadas con la música de los mudéjares granadinos. El análisis de los términos árabes muestra que se corresponde claramente con los recogidos en las fuentes musicales andalusíes, moriscas y magrebíes, de ahí la importancia de la información aportada, al tratarse de una fuente cristiana escrita entre los años 1492-1505, es decir, el tránsito entre la conquista de Granada y los inicios del siglo xvi. Luego, nos encontramos ante un diccionario híbrido que, en un claro afán proselitista por imponer las ideologías religiosas y lingüísticas, recoge los términos musicales utilizados en la época del autor.

Veamos los términos musicales más representativos recogidos por De Zayas respecto a las danzas, los instrumentos y sus intérpretes. Frente al término clásico árabe aplicado a la danza, *raqs*, observamos que Pedro de Alcalá, en su versión hispanizada, lo recoge como *raqç* y *racaç/racaçiũ* (danzador/danzadores). Las entradas son varias, sin embargo, al aplicar el dialecto granadino en los términos referidos a *xatb*, genérico aplicado a la danza o el baile; *xatab/xatabin* (danzador, danzadores); *xataba* (danzadora); *xattab/xattabin* (danzador o bailador, danzadores o bailadores) y *dançat a xiguit* (danza de espadas)⁹⁴. Resulta curiosa la utilización de *xatb*, un término que debía utilizarse en la Granada nazarí, como bien refleja la obra citada del alfaquí granadino originario de Játiva, al-Shatibi (*al-shatab*), ante la polémica planteada con los dos imanes de Granada sobre las danzas sufíes. En cuanto a los términos relacionados con los instrumentos y sus intérpretes, se encuentran adufe

⁸⁹ M.P. TORRES PALOMO, «La ictiomina en el ‘Vocabulista de Alcalá’», en E. GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Andalus. Textos y estudios I*, Granada, CSIC, Escuela de Estudios Árabes, 1990, pp. 43-56.

⁹⁰ M. ALVAR EZQUERRO, «Cambios en el léxico español del *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (1505) con respecto al diccionario de Nebrija (¿1495?)», en *El diccionario como puente de las culturas y las lenguas del mundo, Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 46-52, p. 47.

⁹¹ Madrid, Universidad Complutense, 1988.

⁹² Almería, Editorial Cajal, 1989.

⁹³ Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

⁹⁴ R. DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista*, pp. 87, 92-93.





y adufera (*daff-adaffat*); tañedora de instrumentos (*darabat*); pandero (*duff, pandair*); pandereta (*daffifa*), panderetero (*daffif, daffifin*), danzadora joven (*xitaitaba*) y tamboril (*tabal*)⁹⁵. Acerca de los juegos, bailes y danzas, aparecen *leebit* (danza), aunque deriva del término árabe *la'iba* referido a los juegos que acompañaban a las fiestas; *zambras* y *lailas* (fiestas nocturnas propias de los moriscos) y sus instrumentos, sonajas metálicas (*maçiquif*) y castañuelas (*xiç*)⁹⁶, idiófonos que servían a las bailarinas para marcar el ritmo. Aunque Pedro de Alcalá utiliza el término *musafiq* como plural de sonajas, en Oriente Medio define al acompañamiento de las palmas en el canto y la danza.

Sobre las fuentes textuales de corte histórico-literario que aportan datos sobre la música y las danzas moriscas, la Parte I de *Guerras civiles de Granada* (Madrid, 1975) de Ginés Pérez de Hita, centrada en la fundación del Reino de Granada y los 32 linajes árabes que lo integraban, destacando las luchas entre los Zegríes, Abencerrajes, Abaceles y Gomélez, incluye algunas informaciones sobre las fiestas y las conmemoraciones populares y palaciegas. En lo concerniente a los aspectos musicales recogidos en las fiestas de los Zegríes y los Abencerrajes, destacan las alusiones al cantar en arábigo y los instrumentos que lo acompañaban: laúd, rabel, chirimías y juegos de cañas, las bodas precedidas de las danzas nocturnas de las «zambras y lailas» y muchas danzas y juegos. Asimismo, sobre las fiestas de los toros donde se tocaban clarines, añafles y dulzainas, las fiestas solemnes donde estaban presentes numerosos instrumentos y los juegos de cañas y de la sortija que amenizaban las veladas⁹⁷.

Los datos aportados por Pérez de Hita también nos dan una idea del panorama musical que presentaban los últimos años del Reino Nazarí, festividades y prácticas que se repiten en las fuentes cristianas posteriores, como bien recoge Fernández Manzano en el Apéndice documental de su obra *Sobre las melodías del Reino Nazarí de Granada*⁹⁸. Así también, en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (siglo XIV) encontramos el poema «Los juglares» con referencias a los instrumentos moriscos utilizados por juglares y juglaresas cristianas y musulmanas, así como la proliferación de referencias musicales integrantes de los romances fronterizos, de ciegos y moriscos, poemas en versos octosílabos recogidos en el *Romancero español y morisco* que nos sitúan en la convivencia y la problemática vivida entre personajes de ambas comunidades.

La arabista Mercedes García Arenal, reconocida investigadora de la historiografía morisca, en su obra *Los moriscos* hace hincapié en el *Memorial* de Francisco Núñez Muley, recogido por Luis del Mármol, prestigioso morisco granadino que mantenía una excelente relación con fray Hernando de Talavera y conocedor de su amistad con las elites religiosas e intelectuales musulmanas. El *Memorial* respondía

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 69-70, 94.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 74, 95.

⁹⁷ G. PÉREZ DE HITA, *Guerras civiles de Granada*. Madrid, Espasa y Calpe, 1975, pp. 66, 73.

⁹⁸ Granada, 1995, pp. 123-168.

a las ordenanzas proclamadas en el año 1567, con el fin de hacer desaparecer a los moriscos como grupo cultural, sus tradiciones y danzas: «Prohibición del uso de la lengua árabe hablada y escrita, y la tenencia de libros árabes de cualquier materia y cualidad que fuesen. Prohibición de que en las bodas, desposorios o cualquier tipo de fiestas se hiciesen *zambras ni leilas* con instrumentos ni cantares moriscos aunque en ellos no se dijese cosa contra la religión cristiana ni sospechosa della»⁹⁹.

La finalidad del *Memorial* de Núñez Muley dirigido a don Pedro de Deza, descendiente de un hermano de Cisneros y presidente de la Chancillería de Granada, era demostrar los puntos represivos recogidos en la pragmática del 1 de enero de 1567, que recogía una serie de normas contra los comportamientos y las prácticas culturales moriscas, ordenadas tras la Junta convocada por Carlos I en 1526. Entre otras normas, la destrucción de los baños públicos, la prohibición de la lengua árabe, el empadronamiento de los hijos y la obligatoriedad de ir a las escuelas para aprender la fe católica y la lengua castellana, entre otras normas. En contrapartida, Núñez Muley señalaba que la prohibición de la lengua árabe y el cambio de sus nombres y apellidos significaría su pérdida de identidad, que la de acudir a los baños era una costumbre higiénica, mientras que la vestimenta, en lo concerniente al velo y los trajes en las fiestas y bodas, era propia de esta comunidad.

Respecto a las fiestas moriscas y la prohibición a «*que no se hiziesen zambras y leylas con instrumentos ni cantares moriscos, en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen contra la fe cristiana*»¹⁰⁰, *zambras* y *laylas* sobre las que se les impuso a los moriscos el impuesto del 'zarcón', Núñez Muley argumentaba que «los moriscos eran los habitantes naturales del reino de Granada y que las costumbres y las tradiciones eran neutras, luego no religiosas». Sobre las fiestas moriscas, Abd al-Mayid Kaduri cita los argumentos expresados por Núñez Muley: que «*zambras y leylas son costumbres de provincias (música de reinas) que no gustaban a los alfaquíes o alcaldes, lo que muestra no sólo neutralidad respecto al islam sino oposición: Fueron aceptadas por Hernando de Talavera que se hacía acompañar por estos músicos en su recorrido hasta la iglesia y se admitieron en las fiestas del Corpus*»¹⁰¹.

De igual forma, a partir de 1561 distintas fueron las leyes impuestas por el Tribunal de la Inquisición por parte de Francisco de Navarra y otros jueces de la Corona de Aragón, con motivo de las fiestas y las manifestaciones de los moriscos de Valencia y los maestros que les protegían¹⁰². El cambio radical que desencadenarían las nuevas leyes impuestas contra la música, los instrumentos, las danzas y los cantos moriscos, aunque no dijeran nada contra la religión cristiana, era fruto del endurecimiento impuesto por Felipe II, en las expulsiones masivas del año 1609

⁹⁹ M. GARCÍA ARENAL, p. 47 y ss.

¹⁰⁰ L. DEL MÁRMOL Y CARVAJAL, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, 1797, fol. 36r.

¹⁰¹ A-M. KADOURI, «Le marocain andalou dans la perception du Makhzen», en *Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado*, Rabat, Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 92-93.

¹⁰² M. GARCÍA ARENAL, p. 161 y ss.





Lámina 7. Danzantes moriscos, grabado de Christoph Weiditz.

y las definitivas con Felipe III en 1614, que derivarían en la práctica desaparición de las manifestaciones artísticas de la comunidad morisca en el marco peninsular.

Sobre la presencia de los moriscos, sus costumbres, fiestas y danzas en tierras granadinas y la zona del Levante peninsular (ss. XVI-XVII) se encuentran, sin embargo, algunos testimonios de viajeros europeos que dan fe sobre la vigencia de los instrumentos y las danzas moriscas entre comunidades aisladas. Entre ellos, los once grabados del artista alemán Christoph Weiditz (Estrasburgo, 1498-Friburgo, 1559) que forman parte de la narración realizada en su viaje por Granada en 1529 pueden darnos una idea de las costumbres y las formas de vestir de los moriscos granadinos. Así también, tres grabados sobre la danza morisca y los instrumentos. El primero muestra a un grupo mixto de moriscos que danzan en la calle formando un corro y animando la danza con instrumentos de percusión: el atabal (*al-tabl*) percutido con barrillas de madera o metal, un cordófono frotado con arco, tipo viola, junto a una figura femenina danzando a los sones de la música (lám. 7). Los hombres cubren su cabeza con un gorro mientras que la mujer aparece tocada en la cabeza con un pañuelo sujeto por una cinta. Sobre la imagen de Granada al fondo, los motivos musicales se centran en tres mujeres danzando a los sones de instrumentos de percusión. En este caso se trata de un adufe o pandero cuadrado (*ibandir/daff al-murraba*) y una especie de pandereta son sonajas (*al-tar*), instrumentos cuyos orígenes nos remiten al período faraónico y percutidos por mujeres, similares a los recogidos en las fuentes orientales, andalusíes y magrebíes. La escenografía del tercer grabado podríamos encuadrarla en un ambiente cortesano ante la riqueza de los trajes y la posición de los pies de los danzantes, un hombre y una mujer, acom-

pañados en la música por una segunda mujer que sostiene en sus manos y percute las membranas de un pandero. Las imágenes representadas de los músicos con sus respectivos instrumentos y las figuras de los danzantes se encuentran entre los rasgos definitorios con los que contamos sobre la escenografía de las danzas de los moriscos granadinos en las primeras décadas del siglo XVI.

Así también, nos encontramos con la información aportada por el viajero francés Bartolomé Joly, consejero y limosnero del rey de Francia, en un viaje realizado a España (1603-1604) acompañado del abad general de la Orden del Císter M. Baucherat a los monasterios de la Orden, viaje dado a conocer por Barrau Dihigo¹⁰³ y recogido por J. García Mercadal en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*¹⁰⁴. A través de la lectura del viaje de Bartolomé Joly a principios del siglo XVII, visitando distintos monasterios y ciudades de la costa mediterránea (Barcelona, Gerona, Poble, Lérida, Tarragona, Cambrils, Tortosa, Valencia, Alcira, Gandía...), observamos alusiones reiteradas sobre la presencia de la comunidad morisca en varias ciudades, algunos de ellos conversos y acogidos al servicio de algunos monasterios, donde según B. Joly se retiraban para acabar allí sus días tranquilos haciendo penitencia. Además, nos informa sobre los distintos oficios de los moriscos, la descripción de sus rostros morenos, similares a los gitanos, las formas de vestir, los resquicios del léxico morisco en la descripción del viaje y las costumbres de algunas zonas (*alcabuces, albufera, alquibla, almenas, arrabal, guadamecil, trabucos...*) y los bailes de mujeres valencianas en las fiestas disfrazadas y vestidas a la turca.

Camino de la Abadía cisterciense de Vadigna, el viajero deja constancia de los numerosos moriscos encontrados en Alcira, más que en otras ciudades, puntualizando que la mayoría de los súbditos de la abadía eran moriscos¹⁰⁵. Sobre su visita a Valencia, le aseguraron que en este reino había setenta mil casas de moros, ciudad desde la que se trasladarían a Gandía con el fin de visitar las plantaciones de caña de azúcar y pasando por un pueblo de moriscos que les ofrecieron exquisitos platos de dulces y confituras. Al término de la comida, Joly describe, de forma detallada, un baile morisco acompañado de instrumentos:

El señor del Cister quiso que aquellas gentes vinieran a bailar a la morisca, al son de una gran guitarra como un laúd, que uno de ellos tocaba sin distinción de sonidos; después aparecieron tres o cuatro bailarines moros y seis mujeres, más modestas que bellas, vestidas con trajes de tela trabajada de seda, con grandes y anchas mangas abiertas por los costados, de seda de color, un pequeño sombrero sobre la cabeza, zapatos rayados en los pies, [...] tenían también sortijas de oro y de plata, brazaletes y collares en los dedos y en los brazos, en el cuello, y en las orejas, pendientes monstruosamente grandes. Las vueltas en la sala se daban siguiendo la cadencia de la guitarra, además de lo cual las mujeres con los hombres marcabanla también

¹⁰³ Publicado en *Revue Hispanique*, vol. xx, núm. 28, junio 1909.

¹⁰⁴ Madrid, Aguilar, 1952-1962, vols. I, II, III; véase sobre este viaje en el volumen II, pp. 45-125.

¹⁰⁵ J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1952-1962, vol. II, p. 76.



con el son del pulgar y el dedo del centro, frotados juntos, a los que estaban atados ciertos pequeños chismes, *castañetas*, hechas de madera o marfil, como conchas de San Miguel; esto duró bastante tiempo, entrelazándose uno y otro¹⁰⁶.

Según las referencias puntuales dadas por este viajero, comprobamos la riqueza de los trajes y las alhajas con las que se ataviaban y adornaban las mujeres moriscas. El hecho de que las mujeres se tocaran con sombreros parece indicar que bien podría tratarse de campesinas, o bien formaba parte del atuendo de las danzas. En cuanto a la danza, se deduce que eran las danzas mixtas en círculo y alternando los pasos con cruces entre los danzantes, donde las mujeres acompañaban la rítmica con las consabidas castañuelas o crótalos.

Si cotejamos la información dada por ambos viajeros, Weiditz y Joly, en el arco cronológico de medio siglo, observamos que se repiten ciertos estereotipos, en cuanto a los instrumentos, los pasos de la danza y la participación de hombres y mujeres en el desarrollo de la misma. La arabista Ana Labarta en su artículo «La mujer morisca: Sus actividades» hace alusión a la música y el baile morisco, citando a Angela Boxeta, mujer valenciana que recorría los pueblos moriscos cantando junto al cristiano viejo Francisco Descalz, músico que la acompañaba con un laúd, mientras ella acompañaba el canto y la danza con un adufe o pandero¹⁰⁷.

La impronta de algunas de estas danzas e instrumentos andalusíes y moriscos está presente en el folclore español, aunque sea una línea de la investigación abordada de forma tangencial por la musicología española. Danzas populares de palos, sables y pañuelos, junto a las mascaradas en los *kurray*, que son una realidad, como también lo fueron las danzas aristocráticas moriscas adaptadas en las cortes barrocas españolas y europeas, conocidas como *morescas*¹⁰⁸.

3.2. LAS DANZAS EN EL ARTE HISPANOMUSULMÁN

La iconografía oriental y andalusí se hace eco de la música y algunas danzas mediante una serie de representaciones pictóricas que forman parte de manuscritos miniados, las pinturas de algunos palacios y las representaciones en una colección de objetos de arte donde hombres y mujeres aparecen en actitud de ejecutar algunos pasos de danza.

Como ejemplo de la iconografía oriental, a la segunda mitad del siglo IX pertenece el mural de las danzarinas del palacio abasí de Samarra (Irak), situado en la cúpula de la sala de audiencias de *Dar al-Jalifa* (La Casa del Califa), pintura que

¹⁰⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 78.

¹⁰⁷ Publicado en *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales*, p. 227.

¹⁰⁸ M. ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Hillsdale, Pendragon Press, 1993, pp. 571 y 682; J. WARD, «The Morris tune». *Journal of the American Musicology Society*, vol. 39 (1986), pp. 314-316 y cap. 10, nota 210.





Lámina 8. Pintura mural del Palacio de Samarra (Irak).



Lámina 9. Figura de danzante en un ataifor abasí del siglo x.

presenta a dos bailarinas ricamente ataviadas iniciando los pasos de danza y portando unas frascas de zumos o licores, vertiendo con gracejo el líquido en sendas copas de cristal¹⁰⁹. La imagen presenta la influencia sasánida (Irán) en la corte abasí, donde destacaba la música, la danza y los torneos (lám. 8).

Al siglo x pertenece un ataifor abasí en loza dorada de Iraq que recoge a una figura masculina vestida con una amplia falda de capa y los brazos alineados en posición de danza que se encuentra en el Museo del Louvre (lám. 9).

Al Palacio de Busra (Siria) pertenece una pintura mural donde aparece una bailarina danzando al ritmo marcado de un almirez, ejecutado por un hombre. La Feer Gallery of Arts de Washington atesora un ataifor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171) que recoge una escena cortesana con la figura de una bailarina situada entre dos jarras de vino, manejando en sus manos dos bastones y los brazos en posición de danza (lám. 10).

Un nuevo ataifor abasí en cerámica de reflejos dorados recoge a dos figuras masculinas, ricamente ataviadas con ropajes de seda (*tiraz*) y portando en sus manos sendos bastones, marcando el paso de una danza de palos (lám. 4). Asimismo, un manuscrito iluminado turco-otomano recoge entre sus páginas la fiesta de circuncisión del hijo del califa Mehmed III y animando la escena aparecen las figuras de bailarinas en corro y marcando el ritmo con tablillas de metal o madera (tipo castañuelas), mientras que a ambos lados de la escena aparecen situados los músicos. Finalmente, la Capilla Palatina de Palermo recoge la figura de una bailarina de clara influencia oriental.

¹⁰⁹ Restaurada en 1927 por el arqueólogo E. Herzfeld.





Lámina 10. Danza de palos femenina en atafor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171).

Frente a la variedad iconográfica de las danzas y sus intérpretes en el arte islámico oriental, la representación del arte figurativo en el arte hispanomusulmán está presente en algunos de los objetos conservados que muestran la influencia oriental, bizantina y persa, en cuanto a los rasgos de los rostros, los instrumentos y las danzas.

En primer lugar nos encontramos con la placa n.º 13141 del Metropolitan Museum de Nueva York procedente del Palacio de Medina Azahara (s. X) y realizada en maderas nobles por los talleres cordobeses, que recoge una escena de jardín donde aparecen tres parejas de danzantes rodeados de la decoración floral, propia del arte hispanomusulmán, junto a figuras zoomórficas. Así también, la Pila de Játiva (s. XI) que se encuentra expuesta en el Museo de Almudí de esta ciudad y recoge varias escenas de danzantes. Según indica el musicólogo F. Porrás Robles, se trata de una pila rectangular en mármol rosáceo de la zona, de aproximadamente 1,50 metros de longitud, que debía servir de decoración en algún palacio¹¹⁰. El contenido iconográfico de la pila recoge escenas cortesanas, populares y báquicas, representadas en distintas figuras antropomórficas y zoomórficas, así como otras escenas musicales concentradas en varios medallones donde aparecen distintos personajes tañendo instrumentos de la familia de: a) los cordófonos, *al-‘ud* (laúd árabe de cuatro cuerdas); b) los aerófonos, *mizmar/zurna* (dulzaina) y *al-buq* (albugue); c) los membranófonos (*kubaltarija*), tamborcillo tubular con parche por ambos lados, colgado del cuello, junto a otras representaciones masculinas en posición de danza.

¹¹⁰ F. PORRAS ROBLES, «Iconografía musical en la escultura hispano-musulmana». *Nasarre*, vol. 25 (2009), pp. 47-54.



Lámina 11. Caja de la iglesia de Fitero con figura de una danzarina.



Lámina 12. Caja de la catedral de Palma de Mallorca.

Dentro de la colección de botes de marfil, arquetas y cajas de madera procedentes del arte hispanomusulmán, nos encontramos con la caja de la iglesia de Fitero, en Navarra, fechada en el año 966, realizada en madera con incrustaciones de marfil, donde aparece la figura de una bailarina enmarcada en un medallón sobre decoración vegetal (lám. 11). Aunque la caja está bastante deteriorada, la danzante que aparece en la cara frontal recuerda, en cierta medida, a las figuras femeninas de instrumentistas y danzarinas representadas en la arqueta de la colección March Severa (núm. 93) y la arqueta siciliana del Museo Catedralicio, ambas en Palma de Mallorca, del siglo XII (lám. 12).



4. REFLEXIONES FINALES, A MODO DE EPÍLOGO

Ante lo expuesto sobre los tratados andalusíes relacionados con la actividad musical, las informaciones aportadas por las fuentes textuales nos llevan a conocer y configurar, de forma progresiva, la historiografía musical del período andalusí. Asimismo, constatar que la relación de la música con las ciencias integrantes del *trivium* y el *quadrivium* en las obras de los teóricos clásicos orientales y andalusíes sobre la teoría musical, abordadas desde distintos prismas, revela el perfil humanista y científico de sus autores, realidad que nos lleva a situarlos entre los grandes sabios de su época. Sin duda, esta concepción de la música en tierras andalusíes, así como su aceptación en el ámbito urbano y el mecenazgo de las cortes, contribuyeron a su valoración y reconocimiento en el marco global de la cultura andalusí.

Aunque las fuentes textuales referidas a las danzas hacen una breve alusión a ciertas tipologías que se repiten, el hecho de no explicar cómo se ejecutaban nos lleva a recurrir a las fuentes históricas, literarias e iconográficas, con el fin de interpretar su puesta en escena. Este intento de aproximación a las danzas cortesanas andalusíes permite comprobar que, en general, seguían los parámetros establecidos en las cortes abasíes. La comparativa con algunas de las danzas orientales de la comunidad beduina en origen, la ancestral cultura faraónica, las andalusíes y moriscas, nos permite además, en su comprensión e interpretación, encontrar su impronta en algunas de las danzas y divertimentos que conforman el folclore actual mediterráneo.

Añadir que, a pesar del arduo trabajo realizado hasta ahora en el campo de la musicología andalusí, largo es aún el recorrido que nos queda por realizar en esta área de la musicología hispana, ya que numerosos son los códices musicales y las copias que quedan por inventariar y catalogar en las bibliotecas públicas y privadas del Magreb, Oriente Medio y Europa. Dejamos abierta, además, la posible información recogida en las fuentes textuales de carácter diverso, así como en los pliegos sueltos integrados en los manuscritos misceláneos que puedan atesorar nuevas informaciones al respecto, datos que llevarían a reafirmarnos en lo ya escrito, o bien a modificarlo, conscientes de cuanto supone la aparición o localización de nuevos documentos.

Desde estas páginas expreso mi apoyo y estímulo a cuantos trabajan en esta parte del patrimonio musical andalusí, así como a los jóvenes investigadores interesados en su estudio, teniendo en cuenta que se trata de un área de la musicología medieval claramente interrelacionada con las disciplinas humanísticas y científicas, luego puede abordarse desde los diferentes campos interdisciplinares que acuña.

RECIBIDO: marzo 2017, ACEPTADO: octubre 2017



ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lám. 1. Laúdes y *tunbur* (fotografía archivo Manuela Cortés).
- Lám. 2. Tañedor de *kamanya* (rabel) egipcia. Reproducción de pintura orientalista (fotografía Manuela Cortés).
- Lám. 3. Capítulo sobre Ziryab en la edición facsímil del manuscrito de mi propiedad: Ibn Hayyan, *Al-Muqatbis II-1* de la Academia Real de la Historia, 1999 (fotografía Manuela Cortés).
- Lám. 4. Danza de bastones masculina en ataifor abasí (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de Mahmud Yousef Khidr, *Tá'rij al-funun al-islamiyya*, Abu Dhabi, 2000, p. 110).
- Lám. 5. Victoria de santa Marta sobre el dragón: https://www.google.com/search?q=victoria+de+santa+marta+sobre+el+drag%C3%B3n+tarasca&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi8i8_h-p7bAhXHa5oKHfvMDI0Q_AUICigB&biw=1536&bih=734#imgdii=U3x84uOhKCLIHM:&imgrc=23j3SrijqVEHBmM.
- Lám. 6. Mohamed Shokry, coreógrafo y bailarín egipcio (fotografía del Archivo Rosa cedida a Manuela Cortés por la esposa de M. Shokry).
- Lám. 7. Danzantes moriscos en uno de los grabados de Christoph Weiditz: https://www.google.es/search?q=imagenes+moriscos+danzas&rlz=1C1AVNA_enES588&espv=2&tbn=isch&imgil=MDgHSGABPSdrVM%253A%253BMiNUe0OkDYspdM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.atletismogranadajoven.es%25252Fjuegos-moriscos-de-aben-humeya%25252F&source=iu&pf=m&fir=MDgHSGABPSdrVM%253A%25252CMiNUe0OkDYspdM%25252C_&usg=__RgnybsWEKnUQ0Pl-UUhqgP3mrIo%3D&ved=0ahUKewi5rZbWrerSAhUpjIQKHQSDzAQyjcIMw&ei=wY7SWPnQFKmc0gKBpL6AAw&biw=1366&bih=589#imgrc=MDgHSGABPSdrVM.
- Lám. 8. Pintura mural del Palacio de Samarra (Irak) (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*, Ed. Taschen, s/f, p. 31).
- Lám. 9. Figura de danzante en un ataifor abasí del siglo x (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*, Ed. Taschen, s/f, p. 10).
- Lám. 10. Danza de palos femenina en ataifor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171) en la Freer Gallery of Arts de Washington (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*. Ed. Taschen, s/f, p. 35).
- Lám. 11. Caja de la iglesia de Fitero con figura de una danzarina: <http://fcpatrimoniodenavarra.com/proyecto/tesoro-monastico-relicario-monasterio-fitero-restaurado-2/>.
- Lám. 12. Caja de la catedral de Palma de Mallorca (fotografía archivo Manuela Cortés, galería imágenes Google).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, M. y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (eds.), *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, JAE, 1915.
- ALVAR EZQUERRO, Manuel, «Cambios en el léxico español del *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (1505) con respecto al diccionario de Nebrija (¿1495?)», en *El diccionario como puente de las culturas y las lenguas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 46-52.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana», en Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO y Emilio DE SANTIAGO SIMÓN (eds.), *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*, catálogo de la exposición Sierra Nevada 95, Granada-Sevilla, El Legado Andalusi-Lunwerg Editores, S.A., 1995, pp. 93-120.
- AVENARY, Hanooh, «The Hebrew Version of Abu l-Salt's Treatise on Music». *Yuval*, 3 (1974), pp. 7-82.
- ÁVILA, M.^a Luisa, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», en M.^a Jesús VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 139-183.
- BARBIER DE MEYNARD, Charles y Abel PAVET DE COURTEILLE, *Prairies d'or*. París, L'Imprimerie Impériale, 1861-1877.
- COELLO, Pilar, «Las actividades de las esclavas según Ibn Bultán (s. XI) y al-Saqati de Málaga (ss. XII-XIII)», en M.^a Jesús VIGUERA (ed.), *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar. I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 201-217.
- CORRIENTES CÓRDOBA, Federico y Mahmud 'ALI MAKKI, *Crónicas de los emires Albakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-I]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus en dos autores granadinos: as-Sustari e Ibn al-Jatib». *Música oral del Sur*, vol. 1 (1995), pp. 177-194.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risalat al-alban* de Ibn Bayya». *Sociedad Española de Musicología*, vol. XIX (1996), pp. 11-23.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Perfil de la *nawba* durante el período omeya». *El saber en al-Ándalus*, Sevilla, vol. 1 (1997), pp. 51-64.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Revisión de los manuscritos poético-musicales árabe-orientales, magrebíes y andalusíes de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Civilización Andalusí*, El Cairo, Universidad de El Cairo. Facultad de Letras, Departamento de Español, 1998, pp. 52-68.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, vol. LV (2006), pp. 71-106.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 38 (2007), pp. 9-33.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar». *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, vol. 1 (2008), pp. 159-182.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Sobre los conceptos de armonía, *al-dikr* y *al-sama'* aplicados a la práctica musical en *Rawdat al-ta'rif* de Ibn al-Jatib», en Celia DEL MORAL MOLINA y Fernando



- VELÁZQUEZ BASANTA (eds.), *Ibn al-Jatib. Saber y poder en al-Ándalus*, Córdoba, Editorial Almendros-Fundación Paradigmas, 2014, pp. 141-180.
- DE ZAYAS, Rodrigo, *La música en el vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)*. Sevilla, Fundación El Monte, 1995.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Pendragon Press, Hillsdale, 1993.
- FARMER, Henry Georges, *Studies in Oriental Music*. Vol. I. Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1986.
- FARMER, Henry Georges, *History of Arabian Music*. Londres, Luzac & Co., 1929.
- FARUQI-AL, Louis, Ibsen, «Nawbah». *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Conn, Greenwood, 1981.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «Una extraordinaria página de Tifashi y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», en *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, París, Maisonneuve et Larose, 1962, pp. 517-523.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 3 vols. Madrid, Aguilar, 1952-1962.
- GUETTAT, Mahmud, *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, Fundación El Monte, 1999.
- IBN HAYYAN, *Al-Muqatbis II-I*. Edición facsímil. Madrid, Academia Real de la Historia, 1999.
- IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat min ash'ar abl al-Ándalus*. Ed. Ihsan 'Abbas, Beirut, 1966.
- IBN KHALDUN, *The Muqaddimah. An Introduction to History*. Trad. Franz Rosenthal. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958, vol. II.
- IBN KHALDUN, *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*. Vol. II, trad. Monteil, Vincent, Beyrouth, 1968.
- KADOURI, 'Abd el-Mayid, «Le marocain andalou dans la perception du Makhzen», en *Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado*, Rabat, Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 78-106.
- LABARTA, Ana, «La mujer morisca: Sus actividades», en M.^a Jesús VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 219-231.
- LARREA PALACÍN, Arcadio, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1952.
- LIU, Benjamin L. y James MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts*. Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989.
- MAQQARI-AL, *Analectes*. Vol. II. Ed. Muhammad Muhyi al-Din 'Abd al-Hamid, El Cairo, 1949.
- MARÍN, Manuela, «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Ándalus», en Georges DUBY y Michelle PERROT (eds.), *Historia de las Mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 551-563.
- MONROE, James, «Ahmad Tifashi on Andalusian Music», en Benjamin M. LIU y James MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989, pp. 35-44.



- MUNASIR-AL, 'Izz al-Din, *Al-sama' wa l-tuganni*. Ammán, 2008.
- PERÉS Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^{ème} siècle*. París, 1953, 2.^a ed; Trad. Mercedes García Arenal, *Esplendor de al-Ándalus*, Madrid, Hiperión, 1990.
- PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en la escultura hispano-musulmana». *Nasarre*, vol. 25 (2009), pp. 39-56.
- SHILOAH, Amnon, «Réflexion sur la danse artistique du Moyen Âge». *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. V (1962), pp. 463-74.
- SHILOAH, Amnon, «The science of Music», en *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*. Londres, Scholar Spres, 1995, pp. 45-49.
- SHILOAH, Amnon, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*. Londres, Scholar Spres, 1995.
- SHILOAH, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. Munich, Verlag, 1979, vol. I, 2003, vol. II.
- SHOKRY, Mohamed, *La danza mágica del vientre*. Madrid, Mandala, 1995.
- TERÉS SABADA, Elías, «Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm». *al-Ándalus*, vol. xxxvi (1971), pp. 203-214.
- TORRES PALOMO, M.^a Paz, «La ictiominia en el 'Vocabulista de Alcalá'», en E. GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Ándalus. Textos y estudios I*, Granada, CSIC, Escuela de Estudios Árabes, 1990, pp. 43-56.

