

PONENCIAS

Seminario

La música Andalusí en el Reino de Granada

Raúl Alcover

Manuela Cortés García

Reynaldo Fernández Manzano

Joaquín López González

Carmelo Pérez Beltrán

Celia del Moral Molina

Luis Delgado

PN04/12



El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia e Igualdad de la Junta de Andalucía.

El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprografito, magnética o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

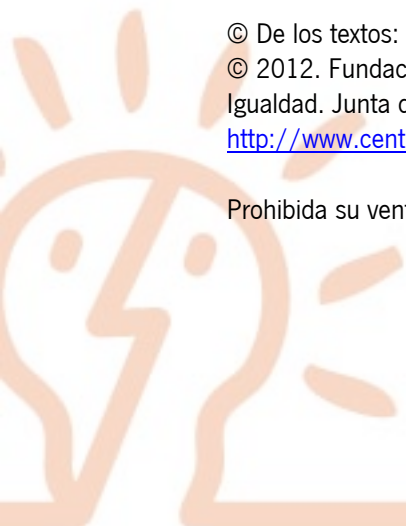
Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© De los textos: sus autores.

© 2012. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia e Igualdad. Junta de Andalucía

<http://www.centrodeestudiosandaluces.es>

Prohibida su venta.



ÍNDICE

2	Presentación <i>Raúl Alcover. Cantante y compositor</i>
6	La música andalusí en el Reino de Granada <i>Manuela Cortés García. Universidad de Granada</i>
38	Mesa redonda: La música andaluza en las actividades culturales de Granada <i>Reynaldo Fernández Manzano. Centro de documentación musical de Andalucía</i> <i>Joaquín López González. Universidad de Granada</i> <i>Carmelo Pérez Beltrán. Universidad de Granada</i> <i>Manuela Cortés García. Universidad de Granada</i>
89	La poesía árabe en el Reino Nazarí de Granada <i>Celia del Moral Molina. Universidad de Granada</i>
111	Los instrumentos de la música andalusí <i>Luis Delgado. Museo de la música de Ureña</i>



La voz es el elemento sonoro más versátil que el ser humano utiliza a la hora de transmitir emoción. El aire que surge de los pulmones del cantante llega directamente hasta el oyente, captando su atención y manteniéndole en el hilo tenso de la interpretación hasta su conclusión.

El espectador, al recibir el mensaje del intérprete realiza la acción involuntaria de emocionarse, y con esta acción motiva aún más al intérprete que se crece en su empeño. Esto es igualmente aplicable a la música y de forma principal al canto. Cualquier intérprete necesita tener la certeza de que su mensaje ha alcanzado el objetivo de, en primer lugar, comunicar, y en segundo lugar, emocionar.

Desde tiempos remotos y en todas las culturas, el ser humano “musicaliza” los textos para vestirlos de una emoción especial que los sustraiga de la cotidianidad, y los eleve a un plano diferente. Este plano puede ser el religioso, el filosófico, el poético, o simplemente el sensitivo, pero en cualquier caso, un nivel fuera de la coloquialidad diaria. El trabajo se sublima si se acompaña del canto.

La conjunción de música y texto, es decir, la “canción” es una forma de expresión capaz de contar todas las cosas, de remitirnos al pasado y al presente tanto de los individuos como de los grupos, expresando cualquier situación anímica, cualquier relación social o manifestación ritual.

En Al-Andalus, la voz era un elemento de enorme valor para aquel que poseía el don de ella y dominaba el arte de su manejo. Ya desde tiempos remotos los tratados del mundo árabe recogen nombres de cantantes cuya sola mención nos arrulla el oído: desde la Meca y Medina quedaron los de Granada, ‘Aad, Mulaika, Bint Afzar, Huraira, Izaltomila, Shamila y un largo etc. que recogen con admiración los cronistas. Acerca de esta última, Shamila, me gustaría leeros unas breves líneas que traduce Julián Ribera en 1924, del “Libro de las Canciones” de al-Isfahani, escrito entre los siglos IX y X.

“Un día, Shamila, siendo ya liberta, sentose en un sillón de su casa e invitó a todos los que pasaban, diciéndoles que podían entrar a oírla. La casa se llenó hasta las azoteas. Mientras

la gente acudía, sus esclavas ataviadas con mandiles, sirvieron bebidas a toda la concurrencia. Cuando en la casa ya no cabía nadie más, dijo Shamila a los presentes, que tenía el propósito, fundado en escrúpulos religiosos, de abandonar el canto: había tenido una pesadilla, un sueño que la había amedrentado. La gente al oírla, manifestóse dividida en varios pareceres, hasta que se levantó un alfaquí y declaró que el canto era placer muy licito, y que eran unos estúpidos ignorantes los que decían que el cantar fuese pecado.

Cantó entonces Shamila, y al acabar, a voz en grito, aplaudieron todos los presentes, dando gracias a Dios de que a la comunidad musulmana no se la hubiese privado de su canto”.

Una sencilla historia que nos describe a la perfección el valor que el canto ha tenido para la comunidad musulmana desde antiguo.

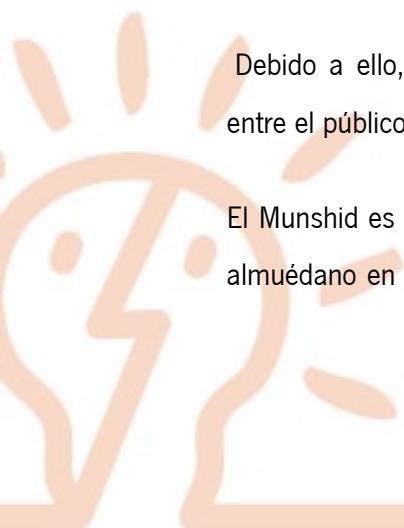
Citaba estas importantes escuelas de la Meca y de Medina, porque precisamente desde allí, vinieron a Al-Andalus, a comienzos del siglo IX, las cantoras Ayún, Zarfún y Aifa, a la corte de al-Hakam I. Éste Emir, que como sabemos, fue quien invitó a Ziryab para que se sumase a su corte, falleció sin poder recibir al sabio de Bagdad, haciéndolo en su lugar su heredero Abderramán II, que también trajo a las cantoras Fazhl, Alam y Qalam, famosas en la Córdoba Omeya del siglo IX.

Probablemente se remonte a aquel tiempo el enorme prestigio del que goza en nuestros días el Munshid o cantante solista de la orquesta andalusí.

En esta herencia musical no canta cualquiera. Para ello, es imprescindible que la naturaleza te haya dotado de una potente voz, y que estés dispuesto a sujetarte a una larga y constante educación que te permitirá dominar todos los modos y memorizar los textos de las Nubas.

Debido a ello, la llegada de los solos, denominados “Inshad”, es esperada con expectación entre el público y celebrada a su fin con largos y entusiastas aplausos.

El Munshid es un personaje respetado, que además, en muchos casos, desempeña la labor de almuédano en la mezquita, con lo que el timbre de su voz está investido de un cierto prestigio



religioso. El almuédano andalusí se diferencia de forma clara del resto de los muecines del orbe musulmán, porque, abandonando el modo musical, emplea un “glissando” ascendente de una enorme fuerza y emoción.

No quiero extenderme más sobre el tema, pero si me gustaría haber excitado al menos vuestra curiosidad, de modo que si en alguna ocasión tenéis la oportunidad de asistir a un concierto de música andalusí, disfrutéis aún más de estas maravillosas voces, herencia viva y directa de lo mejor de Al-Andalus.

Raúl Alcover

Cantante y Compositor



Mesa Redonda
“La música Andaluza en las actividades culturales
de Granada”



La música andalusí en el Reino de Granada

Manuela Cortés García
Universidad de Granada



Los avances realizados durante las últimas décadas en el campo de la investigación multidisciplinar nos van permitiendo reconstruir la historiografía de la música hispanomusulmana desarrollada en la Península Ibérica, así como las distintas vías que presenta su estudio e investigación.

En esta evolución producida en el campo de la Musicología andalusí deberemos tener en cuenta dos factores fundamentales. Por una parte, el hecho de que en el contexto árabe-oriental y andalusí la música haya sido considerada como una disciplina humanística y científica llevaría a que un número destacado de autores andalusíes incluyeran en sus obras algún tratadito u obra dedicada a la ciencia musical, de ahí que el descubrimiento de las mismas nos permita contar con un mayor número de datos que han facilitado su reconstrucción. Por otra, el incremento de las catalogaciones sobre las fuentes manuscritas de índole diversa realizadas durante las últimas décadas y precedidas, a veces, de las ediciones, traducciones y estudios ha contribuido a ampliar los conocimientos y a desarrollar nuevos campos de investigación sobre este patrimonio y disciplina.

Esta realidad nos ha obligado a transformar los cánones clásicos de la investigación musicológica iniciada por arabistas y musicólogos en el siglo XIX y centrada en la historiografía y las fuentes literarias, para pasar en las últimas décadas a replantearnos nuevas vías de estudio interdisciplinar. En consecuencia, la investigación sobre la música andalusí actual conlleva nuevos retos teniendo en cuenta los diferentes enfoques desde los que puede ser abordada.

No obstante, debemos señalar la importancia que representaron las primeras catalogaciones realizadas sobre los códices en las bibliotecas árabes y europeas, a finales del siglo XIX, catalogaciones y estudios posteriores que permitieron avanzar en la investigación del siglo XX. Sin embargo, a la pérdida de una parte de los tratados, sobre los que tenemos constancia a través de los repertorios bio-bibliográficos, se suman los manuscritos inéditos y documentos esparcidos por bibliotecas públicas y privadas, aún sin catalogar, realidad que puede darnos idea del carácter un tanto sesgado de la realidad que acuña.

En el ámbito de los avances realizados por la Musicología del siglo XXI respecto al conocimiento de nuevas fuentes, autores, obras y contenidos, resulta imprescindible constatar la contribución

por parte de la *Enciclopedia de la Cultura Andalusí* a cargo de la Fundación Ibn Tufail de Almería, Obra Magna publicada en varios volúmenes. El caudal de datos aportado por investigadores y especialistas en el campo de las humanidades y las ciencias, sin duda ha contribuido a una apertura de conocimientos y a plantearnos nuevos enfoques a propósito de la interacción de la música con otras disciplinas.

Con estos precedentes, pasaré a centrarme en *La Música en el Reino de Granada*, y en cuyo desarrollo podremos observar que los avances en la investigación, junto a la ampliación y puesta a punto de los datos de este período histórico nos permitirán posicionarnos sobre la importancia de la música en al-Andalus y, en concreto, en la Granada islámica. Como caras de una misma moneda, observaremos, también, cómo la caída del Reino Nazarí de Granada supondría el principio de una agonía lenta en el ámbito de una vasta cultura atesorada durante ocho siglos, frente a la transmisión y contribución de los moriscos en el Norte de África a lo largo de las distintas olas migratorias por el Mediterráneo. Este proceso histórico, duro de asimilar en el marco de la cultura andalusí, nos lleva a mostrar nuestro reconocimiento por la contribución morisca en el campo de la transmisión oral y escrita de la música andalusí en la otra orilla, como eslabón fundamental de la cadena de transmisión, reconocimiento que hacemos extensible a las escuelas magrebíes como receptoras en el proceso de conservación, difusión y evolución desarrollado hasta nuestros días.

1. La Música en la Granada Zirí (1010-1025):

A la hora de pensar en los contenidos de esta conferencia, varios fueron los enfoques planteados, en principio, desde el puramente histórico al musicológico. No obstante, tras reflexionar al respecto consideré que dado el carácter multidisciplinar que presentan los datos aportados por las fuentes textuales, la forma más veraz de aproximarnos a la realidad de la música en el contexto de la sociedad era el hacer un viaje en el tiempo por el Reino de Granada guiados por sus personajes más relevantes, como verdades testigos de su época.

Como preliminares al marco histórico y cronológico del Reino de Granada (ss. XI-XV) en el ámbito de las dinastías: zirí, almorávide, almohade y nazari, recordar que, dependiendo de los períodos históricos, abarcaría las áreas geográficas de Granada, Jaén, Almería, Málaga y Algeciras.

Sin duda, la caída del Califa Omeya cordobés provocó la dispersión de gran parte de sus humanistas y científicos y, con ellos, del bagaje cultural, de ahí que sus intelectuales se vieran obligados a abandonar Córdoba y a refugiarse en las cortes de los Reinos de Taifas buscando el mecenazgo de sus gobernantes.

A nivel histórico, señalar que el inicio de las Taifas estuvo marcado por la toma de conciencia por parte de los andalusíes del acervo cultural acumulado hasta entonces, valoración que arrancaría desde el momento en el que los andalusíes empezaron a liberarse del "mito oriental", producido por una dependencia socio-política y cultural, prácticamente ya asimilada. No obstante, el hecho de que se forjara una identidad andalusí no impidió el que la influencia oriental estuviera hasta las últimas décadas del islam andalusí.

Aunque la existencia de Medina Elvira aparece atestiguada en las fuentes documentales en el marco del Emirato y Califato omeya en Córdoba, sería, en gran medida, a partir del periodo histórico de las taifas y con ellas, la dinastía zirí a cargo de los bereberes Sinhaya, cuando las artes literarias y musicales en la *Garnata* musulmana empezarían a cobrar un cierto protagonismo, e incentivadas por el mecenazgo de sus gobernantes, y teniendo como protagonistas a los poetas y músicos que se formaron o vivieron en esta área geográfica.

A propósito del auge cultural de este período, Rubiera Mata señala:

“Las Taifas marcaron el esplendor literario de al- Andalus, porque, tras el modelo oriental aprendido, los andalusíes hicieron una auténtica literatura propia, árabe y andalusí, bajo el signo de la libertad que daba la diversidad del poder. Había muchas cortes y los literatos podían buscar mecenas allí donde fuesen comprendidos. Antes sólo había un señor, ahora había muchos donde elegir. Esta es una de las claves del esplendor califal: la descentralización cultural”.

La relación de personajes relacionados con el arte musical que vieron la luz o bien se formaron durante la etapa zirí aparece en fuentes textuales diversas.

No obstante, en este recorrido guiados por los personajes más destacados relacionados con la música y su imbricación con otras disciplinas, veremos en principio cómo el hecho de que las artes

musicales no estuvieran bien vistas por la ortodoxia islámica llevaría a los jurisconsultos a establecer una serie de dictámenes respecto a la música, los instrumentos, el canto y sus intérpretes.

Sentando los precedentes sobre la música y su legislación, en el marco de Medina Elvira nos encontramos con la figura de Ibn Habib al-Ilbiri al-Qurtubí (Elvira/Granada, 790-Córdoba, 853) cuya *kunya* nos remite a Elvira y Córdoba, aunque las fuentes señalan que en origen procedía de Toledo. Ibn Habib estudió lengua y literatura árabe, teniendo como preceptor en su formación inicial a un reconocido alfaquí de Elvira y continuándola en Córdoba. Después viajaría a La Meca, Medina y Egipto a la búsqueda de los grandes maestros en jurisprudencia, de ahí que sus obras tengan el sello de sus amplios conocimientos en esta ciencia religiosa. Ibn Habib se nos presenta en las fuentes biográficas como el primer autor granadino de un tratado musical donde pone de manifiesto el rechazo que la ortodoxia islámica presentaba ante el canto, los músicos y los instrumentos, tema ampliamente debatido entre alfaquíes y los representantes jurídicos. Se trata del *Kitab Karahiyat al-gina'* (*Libro de la adversidad al canto*), obra basada en las cadenas de transmisión de los tradicionalistas musulmanes. No obstante y a pesar de su rechazo al canto, según al-Firuzabadi (m. 1414) a Ibn Habib le gustaba escuchar el canto sufi (*al-sama'*) y a las esclavas-cantoras (*al-qaynat*), contradicción o “doble moral” que encontramos, a menudo, entre los alfaquíes y los teóricos de tendencias ortodoxas.

En el campo de la música y su relación con las ciencias, Las *Memorias* del Rey Abd Allah (1073-1090), traducidas por García Gómez, nos informan que durante el reinado de Habus (1019-38), el geómetra Ibn al-Samh (Córdoba, 974-Granada, 1035) era discípulo del matemático y astrónomo Maslama al Mayrití (m. 1007), más conocido como "el Madrileño", quien acude a Granada para proseguir con sus trabajos sobre aritmética, geometría, tablas astronómicas y astrología.

Gozando del mecenazgo de los ziríes, quienes mostraban un gran interés por las disciplinas humanística y científicas, “El Madrileño” llevaría a cabo la copia de la obra de los Hermanos de la Pureza (s. X) que incluía la *Risalat al-musiqa'* (Epístola obre la música) que plantea la teoría musical basada en el laúd y la correspondencia entre las cuerdas, los humores corporales y los elementos de la naturaleza. La epístola que está basada en el conocimiento de los clásicos griegos y el pensamiento humanístico y científico del filósofo y teórico oriental al-Kindi (790-870), se proyectaría

sobre la Escuela de Laudistas andalusíes y el pensamiento de filósofos, poetas, teóricos y músicos posteriores. Algunos de estos autores, dejan constancia del carácter científico de la Música como integrante de las Ciencias Matemáticas y del *quadrivium pitagórico*, junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía.

Durante los numerosos viajes realizados a Oriente por parte de los sabios andalusíes con el fin de hacer la Peregrinación, encontramos que gran parte de los mismos aprovechaban para visitar a sus maestros y ampliar conocimientos. Entre ellos se encuentra el médico, historiador, astrónomo, poeta y músico Abu Salt de Denia (Denia, 1068-Bugía, 1134), quien pasó un tiempo en Granada bajo el dominio de los ziríes para emigrar después, en busca de fortuna, a tierras de Oriente y el Magreb. A Egipto llegó en el año 1096 durante el gobierno de los fatimíes y viviendo bajo su mecenazgo en El Cairo y Alejandría, para caer después en desgracia y regresar a la corte de los ziríes tunecinos. Virtuoso tañedor de laúd y compositor de moaxajas, enseñó a orientales y magrebies este género poético-musical siendo autor del tratado, *Risalat al-musiqa (Epístola sobre la Música)*. Fruto de sus vastos conocimientos sobre los clásicos griegos y árabes, Abu l-Salt de Denia en la introducción sitúa a la Música como ciencia integrante del *quadrivium*, y precedida de distintos apartados centrados en la teoría, la práctica musical y las características de los instrumentos. Esta obra que debió gozar de gran popularidad en al-Andalus, aunque no se ha conservado, existe una copia hebrea en la Biblioteca Nacional de París realizada por un judío-sefardí de la familia granadina de los Ibn Tibbon, emigrado a la zona de Provenza (s. XIII), familia que contó con grandes sabios en las distintas ramas y reconocidos como prestigiosos traductores.

De igual forma, durante el período almorávide nos encontramos con uno de los filósofos, médico, poeta, músico, compositor y teórico andalusí más destacados y relacionado con Granada, el zaragozano Abu Bakr Ibn Bayya, al-Andalusí, al-Saraqustí, al-Garnatí, Avempace (Zaragoza, 1070-Fez, 1138), a quien Ibn Jaqan de Alcalá la Real define como “el sumo entre los filósofos”, mientras que el antólogo argelino (s. XVI) al-Maqqarí cuenta que se jactaba en Granada de dominar a la perfección 12 ciencias. De hecho, Avempace en su tratado la *Epístola sobre las melodías* deja constancia de la relación Música-Medicina a la hora de posicionarse sobre el poder terapéutico que ejercen las melodías sobre el oyente, dependiendo de la cuerda del laúd que pulse y su correspondencia con los modos musicales, los humores del cuerpo y los temperamentos humanos.

Según Avempace, dependiendo de la cuerda pulsada y su relación con el modo melódico el músico podría transformar los estados de ánimo de la audiencia.

En opinión del enciclopedista tunecino Ahmed Tifasi (s. XIII), Avempace depuraría el canto cristiano con el árabe contando con la ayuda de esclavas-cantoras musulmanas y cristianas. Autor de tres obras musicales, *Kitab fi l-musiqa* (*Tratado sobre música*), perdido aunque en opinión de sus biógrafos era equiparable al *Gran Libro sobre la Música* del teórico oriental al-Farabi, se conserva su *Risalat al-alhan* (*Epístola sobre las melodías*) y un tratadito sobre la audición musical basado en la Física del sonido, *Kawal fi l-sama'* (*Resúmenes sobre el sama'*). Sobre ambos opúsculos, que debieron formar parte del primer tratado, se conservan varias copias en bibliotecas europeas.

A propósito de la influencia de la música en los animales y el ser humano, durante el periodo nazarí encontramos al polígrafo granadino Ibn al-Jatib (Loja, 1294-Fez, 1375), quien en el capítulo III de su obra filosófica-sufí, *Rawdat al-ta'rif* (*Jardín del conocimiento del amor divino*), se pronuncia sobre la influencia terapéutica que ejerce la música sobre el ser humano y los animales, al señalar que:

“su influencia [de la Música] se proyecta no sólo sobre las almas (al-nufus) y los seres humanos (al-insaniyyat) sino que, además, los pájaros (al-tuyur) se encaraman sobre las ramas ante los sonidos que emiten los tañedores de instrumentos de cuerda (al-alat al-watariyyat) y los recitadores (al-munshidin) de las primitivas melodías superiores ('awli al-nagamat al-fa'iqat), e incluso desaparece el gemido triste (al-hanin) de los camellos (al-yimal) cuando escuchan al-huda' [cantinela del camellero], aunque la influencia que ejerce sobre las almas de los humanos sea la razón principal”.

Por otra parte, Ibn al-Jatib en el capítulo dedicado a la descripción (*tasnif al-'ulum*) y tipos de ciencias (*aynas al-ulum*), siguiendo los precedentes establecidos respecto a la clasificación de las ciencias por parte de al-Juwarizmi en *Mafatih al-ulum* (*La llave de las Ciencias*), filósofos y teóricos de la música como al-Farabi en *Ihsa' al-ulum* (*Clasificación de las Ciencias*) e Ibn Sina en *Kitab al-Sifa* (*Libro de la Curación*), presenta una amplia descripción y división. El polígrafo granadino considera a las Ciencias Matemáticas (*al-'ulum al-riyadyyat*) como la ciencia del número (*al-abadad*), y formando parte de las mismas, a la Aritmética (*bilm al-hisab*), la Geometría

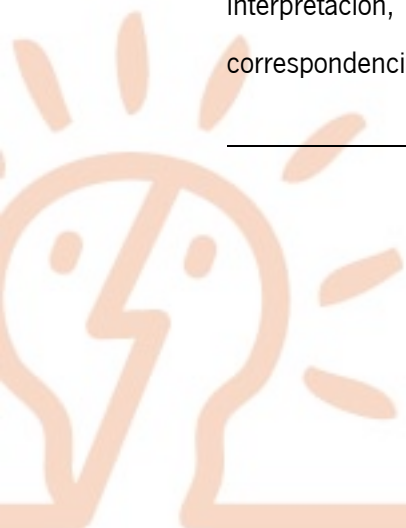
(*bilm al-handasa*), la Agrimensura como ciencia de las superficies (*bilm al-masahat*), la Astronomía (*bilm al-tanyim*), la Cosmografía (*bilm al-hay'at*) y la Música (*sinabat al-alhan*).

Observamos que, aunque los teóricos orientales y andalusíes presenten ligeras diferencias a la hora de establecer la clasificación de las ciencias, una idea aparece clara, el hecho de considerar a la Música, como señala Ibn Sina:

“Ciencia Matemática y educativa que tiene por objeto el estudio de las notas musicales y llevan a establecer las reglas de la composición musical”.

No cabe duda de que el desarrollo y la evolución adquiridas por la música en Granada llevaría a Ibn al-Jatib, en calidad de teórico, a presentar también la relación Música-Aritmética como ciencia de los números. Basándose en las obras de los tratados orientales, Ibn al-Jatib establece los parámetros matemáticos que le llevarían a presentar la teoría musical andalusí centrada basándose en el sistema de las proporciones de los intervalos y las distancias entre las cuerdas del laúd.

En su tratado *Jardín del conocimiento del amor divino*, Ibn al-Jatib se pronuncia también sobre el concepto de Armonía, al señalar que es el resultado del sentido armónico que debe existir mediante la correspondencia y la analogía que se producen entre una voz (*al-sawt*) y otra; entre una y otra cuerda (*al-watar*); o entre una y otra percusión (*al-naqarat*), al emitir los sonidos grave (*al-thaqil*) o agudo (*al-haddat*), así como la distancia entre las cuerdas (*al-awtar*) y los trastes (*al-dasatin*), cuando estas analogías se plasman en las voces placenteras (*al-aswat al-maldudat*) y la correspondencia que debe existir entre sus intervalos (*'ab'adi-ha*)²¹. En este sentido, los Ijwan al-Safa' (Hermanos de la Pureza) establecían un paralelismo entre la armonía producida entre la sustancia del alma, de naturaleza armoniosa, y la relación que establece el músico en la interpretación, entre el sistema de las percusiones medidas que marcan los ritmos y la correspondencia que debe existir entre percusiones y silencios.

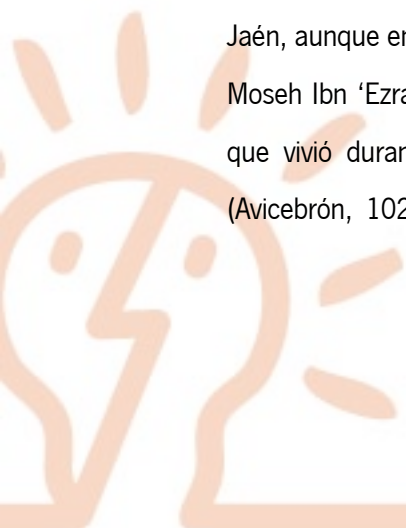


Ibn al-Jatib además de legarnos en su obra *al-Ihata* una de las biografías de personajes granadinos más destacadas, sus vastos conocimientos médicos, botánicos, matemáticos y astronómicos atesorados le llevaron a escribir un poema didáctico sobre los modos basado en la Teoría del *Ethos* “Teoría sobre los Afectos”, titulado: *Fi I-taba’i wa-tubu’ wa-usulu-hum* (*Sobre los humores, los modos y sus orígenes*). Así, basándose en la teoría humoral y cósmica sobre la Armonía de las Esferas aplicada a la música, de clara tendencia neo-pitagórica, neo-platónica y pasada por el tamiz de la escuela filosófica de Harrán, el poema de Ibn al-Jatib pone de manifiesto las relaciones entre los cuatro humores del cuerpo, los elementos de la naturaleza, las cuerdas del laúd y los cuatro modos principales. La plasmación de estas teorías las vemos en la representación iconográfica del primer cuadro modal que responde a la simbología numérica del 4 que daría origen al cuadrado, iconografía que derivaría en la representación del Árbol Modal andalusí (*Sayarat al-Tubu’*) que encontramos reproducida en distintos códices marroquíes. Así también, su relación con las estaciones del año, el duodenario zodiacal, los 24 modos melódicos y las 24 horas del día en la que debían interpretarse los modos en el marco de las *nawbas*, como la música de la tradición clásica andalusí.

Relacionada con la ciencia musical durante el período zirí, resulta fundamental la aportación a la cultura andalusí realizada por la comunidad sefardí a través de sus poetas, músicos y teóricos más representativos. A propósito de esta comunidad, la arabista e historiadora M^a. Jesús Viguera Molins, señala:

“los judíos de al-Andalus estaban culturalmente arabizados, y muchos de sus grandes literatos escribieron en árabe, siguiendo las pautas de la literatura árabe, y eran políglotas”.

Entre los sefardíes granadinos relacionados con la música destaca Ibn Hasday (Granada-Zaragoza, s. XI) que pertenecía a una familia noble judía descendientes del profeta Moisés y establecidas en Jaén, aunque emigraron a la taifa de Zaragoza durante el gobierno de los Banu Hud; el poeta sefardí Moseh Ibn ‘Ezra’ (Granada, 1055/1135) que formaba parte de una familia aristocrática granadina que vivió durante el gobierno de los emires ziríes, Habús y Badis, junto al poeta Ibn Gabirol (Avicibrón, 1020-1058), considerado como uno de los poetas más brillantes de su época y el



primer filósofo, quien se instalaría en Granada bajo el mecenazgo del visir judío de los ziríes, Ibn Negrella (s. XII), destacado personaje en la corte zirí.

Los conocimientos en árabe y hebreo de Ibn Hasday y su vasta formación con sabios y maestros de ambas comunidades, le llevaron a escribir varias obras y una docena de composiciones poéticas sobre instrumentos. Respecto al poeta sefardí Ibn Ezra', quien pasaría un tiempo en Lucena formándose en las ciencias religiosas con el maestro Ibn Gayyat (Lucena, 1038-Córdoba, 1089), fue autor del *Kitab al-Zuhd (Libro de la abstinencia)*, basado en el *Eclesiastés*, que incluye una lista de instrumentos como la flauta de caña (*al-na*), la dulzaina (*al-mizma*), el laúd (*al-'ud*), la bandola (*al-tunbu*) y el arpa (*al-yank*), instrumentos que entraron procedentes de Oriente y se utilizaban en el Reino de Granada.

Ibn Ezra está considerado entre las figuras más destacadas del Siglo de Oro andalusí, poeta que gozó de gran prestigio entre las comunidades judía y musulmana y fue autor de una obra poética que compendia 250 composiciones, entre ellas algunas moaxajas que se cantaban en los repertorios de poesía sacra de corte místico (*ha sallah*) y poemas penitenciales (*selihot*). Ibn Ezra cuenta, además, con dos obras musicales, *Maqalat al-hadika fi l-ma'na' al-mayaz wa-l-haqqiqqa (El libro del jardín, metáforas y realidades)* donde señala el poder que posee la música de inspiración profética, distintos aspectos filosóficos relacionados con la semántica de los instrumentos en las metáforas bíblicas, así como las cualidades del sonido, la función de la voz y la música vocal. Basado en la *Poética* de Aristóteles y el *Timeus* de Platón, escribió una segunda obra: *Kitab al-muhadara* que trata sobre la relación poesía-música tomando como referencia a los códigos musicales árabes.

Salomón Ibn Gabirol fue autor de *La Corrección de los Caracteres* (Málaga-Zaragoza, 1045), junto a una obra poética impregnada de la poesía lírica cantada de carácter místico, además de ser el introductor de la moaxaja en la poesía litúrgica sefardí cantada. Las composiciones de esta saga de poetas sefardíes constituyen hasta hoy lo más granado del canto místico en el marco de los distintos repertorios de la comunidad sefardí en la diáspora.



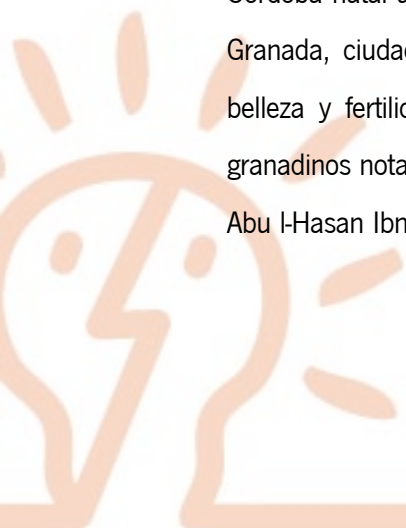
Como podemos observar, el desarrollo de la música, los instrumentos, la elaboración de destacados tratados y la concepción de la Música como disciplina humanística y científica por parte de la comunidad andalusí y sefardí era toda una realidad en este período.

2. Período almorávide (1086-1147):

La poesía como modo de expresión socio-política y cultural y disciplina implícita en la música andalusí, constituye el elemento indispensable en el canto que acompañaba a la música, de ahí que las referencias musicales por parte de los poetas nos permitan conocer su importancia y evaluar el papel desarrollado por sus intérpretes. Resulta inabarcable recoger el índice de poetas que reflejan en sus obras referencias sobre la música, el canto, los estilos, las melodías y los instrumentos. A modo referencial, señalaré a los más destacados en el ámbito de la música culta, popular y sufi.

A caballo entre el período zirí y almorávide pertenece el poeta de Guadix Ibn Haddad (m. 1087/1165), quien poseía vastos conocimientos en filosofía, matemática, astronomía, gramática, prosodia y música. Además de ser un excelente tañedor de laúd y compositor de versos en distintos ritmos musicales e integrados en un *Diwan* que incluía varias moaxajas cantadas, Ibn Haddad escribió dos obras musicales que no se han conservado. *Al-Imti'ad li-Jalil (Cólera a favor de Jalil)*, tratado que abordaba la teoría musical y ciertas cuestiones musicales relacionadas con la prosodia, junto a una segunda sobre métrica que planteaba algunas cuestiones musicales, *Hallazgo acerca de la métrica descuidada entre los árabes por cuanto exigen cuatro de los cinco círculos métricos que se desgajan de los versos árabes*, obra basada en la métrica árabe de al-Jalil (m. 791) de la Escuela de gramáticos de Basora y sistematista de la prosodia árabe.

El poeta cordobés Abu Bakr Ben Quzmán (Córdoba, 1086/1160), padre del zéjel y juglar del pueblo que nace en los albores de los almorávides procedentes del Magreb (1086-1147), viajaría desde su Córdoba natal a Sevilla, Málaga, Jaén, Granada y Fez. Sus biógrafos narran su paso y estancia en Granada, ciudad a la que historiadores y geógrafos elogian y enfatizan al describirla junto a la belleza y fertilidad de su Vega (*Fahs*). A Granada dedicaría Ben Quzman varios panegíricos a granadinos notables como el alfaquí Sa'id Ibn Adha, los visires Ibn Sa'ada y Abu Abd Allah, y el cadí Abu l-Hasan Ibn Hani'. Las crónicas recogen algunas anécdotas y enfrentamientos que sostuvo con



la poetisa granadina Nazhun b. al-Qila'i en la almunia que los Banu Sa'id poseían en la Zubia (*Qaryat al-Zawiya*).

Como auténtico juglar, Ben Guzmán no perdía ocasión de mezclarse con el pueblo y cantar por mercados y plazas los incontables zéjeles que nos ha legado en su Cancionero, traducido por el arabista Federico Corrientes Córdoba, haciendo las delicias de cuantos le seguían a su paso. Con el gracejo que caracteriza a sus poemas escritos en árabe coloquial y rescatando a la poesía para las letras andalusíes en la etapa almorávide, este zejeler nos transmite como ningún otro la vida y el sentir del pueblo. Con motivo de una visita a Granada para alabar a su protector el visir Ben Sa'ada, compone el zéjel (nº 144) "La Alameda de Granada" inspirado en tres jóvenes mozárabes que ve paseando por la Alameda (*Haur*), lugar preferente de recreo de los granadinos. Esta Alameda que aparece en las fuentes árabes como "*Haur Mu'amma*" (Alameda de Mu'amma), eunuco al servicio del emir zirí Badis (1038-73) que dotaría de esplendor a Granada, según las crónicas estaba situada en la orilla derecha del Genil. García Gómez añade que estaría ubicada: "en el área del Violón y La Bomba".

Envuelto en los encantos de dos jóvenes mozárabes granadinas: Mariam y Lifa, de la tribu de los Beni Leila, las muchachas clavan sus flechas en el corazón enamorado de Ben Guzmán, quien inicia el zéjel así:

0. *La guapa olvido / la que es más guapa.
No sé a quién elegir/ en Háur Mu'amma.*
1. De fuera del Islam / había mozas
que me han dejado sin / saber qué hacerme.

Por verlas me senté / bajo los olmos,
y me hizo arder mirar/ desde esa umbría.
2. Mi pecho partirán /Mariam y Lifa,
porque una azúcar es /canela, la otra,
no hay prenda como ser / de Beni Leila:
ponerles no podrás / delante a nadie.

Absorto ante la belleza de una tercera, Ben Quzmán prosigue:

5. Sin habla me dejó / verla en Granada.

Perla entre aljófar es / por cómo brilla.

¡Florón de al-Andalus / y Berbería.

Trad. F. Corrientes Córdoba (*Diwan*).

Amante de los placeres y el vino, este juglar inserta en su Cancionero un zéjel báquico (nº 137): "Prisión del vino" que comienza anunciando el comienzo del mes de Ramadán y, con él, su prohibición. También, los instrumentos de viento y membrana están presentes en este poema estrófico que se cierra con una referencia a Abu I-Hasan ben Hani, personaje del que García Gómez señalaba: "probablemente granadino" e identificaría con el cadí de Granada Ibn Hani:

0. *¡Ya llegó, ay del huésped! / ¿Dónde andáis, amigos?
Ramadán se acerca: / la noticia vino.*

1. *¡Ramadán se acerca! / Ve al sobrado, baja,
trae los colchones, / tiende tú arambeles,*

Tú, ay Ailul, haz palmas, / tú albórbolas, MÁYO.

Míralo que llega: / ¡picardías fuera!

10. *¡Vaya nohecita! / Cierto, fue un dislate.*

Flautas y atabales / por demás sonaron.

Vino, ten vergüenza / que MAGUER seas necio,

como te respeto, / tú has de respetarme.

Trad. F. Corrientes Córdoba.

El poemario rezuma alusiones constantes a la música y sus intérpretes con títulos como: "Los Juglares" (zéjel nº 12), "Seguidillas" (nº 189), y referencias a los instrumentos, los cantores, los danzarines y las danzas. Todos estos elementos aparecen imbricados en la interpretación de la poesía estrófica y, con ella, los ritmos y las melodías que extraen de adufes, tambores, castañuelas, panderos, flautas, flautines, guitarras y laúdes árabes tañidos con el plectro. Similares referencias encontraremos, dos siglos después, en otro poeta y juglar popular, el Arcipreste de Hita (s. XIV) en *El Libro del Buen Amor*, configurándose ambos en los juglares del arte poético y musical de su época.

Aunque teóricos de la música que pertenecieron al Reino de Granada dedican algún capítulo de sus obras a los instrumentos, resulta curioso que no hayan quedado vestigios sobre la existencia de iconografía musical de los distintos periodos. No obstante, el Patrimonio de la Alhambra conserva una pequeña colección de ataifores orientales del período fatimí en Egipto (ss. XI-XII) que recogen imágenes de distintas tañedoras de instrumentos de membrana, cuerda y viento.

Sin embargo, frente a la escasez de datos que presentan las fuentes medievales cristianas respecto al papel desarrollado por las mujeres en el ámbito de la sociedad de su época, proliferan las andalusíes y árabe orientales que recogen en los repertorios bio-bibliográficos y obras antológicas relevantes datos sobre la función de la mujer andalusí en el campo de la literatura y la música. El estudio realizado por la arabista M^a Luisa Ávila sobre: “Las mujeres sabias en al-Andalus” le llevó a recoger las biografías de 116 mujeres que destacaron en las distintas ramas humanísticas, e incluso a algunas que mostraron gran interés por las ciencias como la lojeña Umm al-Hasan, hija de un médico de Loja.

Henri Perés señala en *Esplendor de al-Andalus*:

“la mujer en Granada logró alcanzar un nivel cultural bastante elevado, quizá como una simple consecuencia de la libertad que gozaba. Se sabe que asistían con frecuencia a tertulias literarias, discutiendo libremente sobre los más variados asuntos con los más encumbrados hombres de letras”.

Esta pléyade de mujeres difusoras de la poesía y la música que durante siglos dieron esplendor a al-Andalus fueron, también, testigos de honor de sus cambios políticos, sociales, religiosos y culturales y, en definitiva, del vivir y el sentir de sus gentes, pasando así a formar parte de la historia y el patrimonio cultural andalusí.

Durante el período almorávide encontramos a la poetisa Nazhun bint al-Qila'i (s. XII), hija del visir granadino al-Qila'i, figura relevante de las letras granadinas que pertenecía a la nobleza de la ciudad y se la relacionó con el poeta Abu Bakr, de la familia de los Banu Said, tio-abuelo de Ibn Sa'id conocido visir de Granada en tiempo del emir almohade Abd al-Mu'min. Reconocida entre los ambientes intelectuales de la época, historiadores y biógrafos recogen algunas anécdotas sobre esta

ingeniosa y atrevida poetisa granadina que en su juventud tuvo como preceptor al poeta ciego toledano al-Mazjumi, conocido como “El Ciego de Toledo”, e intercambió sátiras con poetas de su época como el granadino al-Kutandi y el cordobés Ben Guzmán, en tertulias que, a menudo, tenían como marco la almunia de los Banu Sa’id en La Zubia.

Los repertorios marroquíes recogen algunas de las composiciones de Nazhun b. al-Qila’i extraídas de una moaxaja acéfala (*aqra*) y cuyos versos debieron cantarse en al-Andalus ya que en el proceso de la transmisión oral a la escrita con los moriscos, al-Ha’ik, recopilador tetuaní, de origen andalusí y morisco, las recoge en su *Kunnas* o Cancionero (s. XVIII), composiciones que se interpretan en los repertorios de música de la tradición clásica *andalusí-magrebí*. Entre ellas, esta composición que se canta en la *Nawba Ramal al-Maya*:

Pasó junto a mí, con un grupo de amigos / iba recogiendo rosas

Recitaba una aleya de sus propias azoras / buscando recompensa.

Me hizo recordar su amor hacia mí como la única amada /

otra de sus aleyas falsas.

Quién si hubiera querido no me habría recordado / por temor a olvidarme.

Dejó atrás el corazón sobre la brasa de fuego / mientras él se ocupa de mis asuntos

Perteneciente al periodo almorávide, las fuentes biográficas destacan a Ibn al-Barraq (Guadix, 1134-1200), reconocido literato y poeta que pertenecía a una prestigiosa familia de Graena (*Yilyana*) y formado con maestros de la música en Murcia y Valencia. Además, parece ser que estuvo relacionado con Ibn Mardanis 1162 (gobernador de Murcia y Valencia) durante el período de transición entre los almorávides y los almohades, hombre protector de las artes de quien cuentan las crónicas que contaba en su corte con una de las orquestas (*sitarat*) más numerosas de al-Andalus e invitando a altos dignatarios a que escucharan la música, el canto y las danzas de sus esclavas-cantoras. Ibn Abd al-Malik al-Marrakusi (1237-1303) deja constancia de la autoría por parte de Ibn Barraq de dos tratados perdidos, uno sobre moaxajas que compendia más de 400 composiciones cantadas, mientras el segundo aparecía bajo el título de *Aclaración y explicación de la realidad de la poesía y el arte de la composición de estrofas*.

También, el poeta granadino Ibn al-Faras (Granada, 1160 o 1170-Marrakech, 1202 o 1205?), conocido como Abu Qasaba y al-Yazuli de los Banu l-Faras de Granada, compuso un *Diwán* que incluía varias moaxajas. Los granadinos Ibn Sa'id e Ibn al-Jatib conceptuaron a Ibn al-Faras como "excelente compositor" (*badí' al-tawsíh*), al mismo tiempo que recogen algunas de sus moaxajas cantadas.

A la ilustre familia de los Banu Sa'id de Jaen pertenecía el historiador y poeta Ibn Sa'id al-Andalusí (Alcalá la Real 1214-Qusayr-Alto Egipto, 1274) según algunos biógrafos, mientras otros lo recogen como "al-Magrebi" (El Magrebi). Entre las obras conservadas se encuentra *Kitab rayat al-mubarrizín* (El Libro de las Banderas de los campeones) que recoge las biografías de los personajes más destacados de las ciudades andalusíes y donde incluye a sus gobernantes, visires, secretarios, sabios, poetas, poetisas y músicos. Asimismo, Ibn Sa'id fue autor de la *Risalat fi ta'lif al-alhan* (*Tratado sobre la composición de las melodías*), perdida.

La labor realizada por los incontables andalusíes que viajaron a Oriente para hacer la Peregrinación, o bien porque se vieron obligados a emigrar a Oriente y el Magreb ante el avance de los ejércitos cristianos, tuvo una gran trascendencia en la difusión de la cultura andalusí en estas zonas del Islam.

3. Período almohade (1147-1232):

En tierras granadinas y bajo el dominio de los Banu Abd al-Mumin (s. XII) nacieron o vivieron reconocidos poetas y músicos que alumbraron este período histórico. Entre el elenco de poetas granadinos, se encuentran al-Kutandi (m. 1188) gran poeta de la corte del emir Abd al-Mu'min, además de ser secretario de su hijo Abu Said. Figura relevante fue Abu Amír Ibn Hammara/Himara (s. XII), visir que vivió en Mequinez y Granada, ciudad esta última en la estaba considerado como poeta y músico destacado. Discípulo del filósofo, teórico y compositor Avempace, Ibn Hammara fue teórico de la ciencia musical, virtuoso laudista al que se le atribuye la invención de un tipo especial de laúd y prestigioso compositor. De hecho, el enciclopedista tunecino Ahmad Tifasi además de destacar sus cualidades como excelente compositor de melodías, recoge algunas de sus composiciones poéticas más cantadas en las cortes andalusíes.

Secretario del emir almohade Abd al-Mumin (1130-1163) y almojarife (*musriif*) en Granada durante un tiempo, fue el malagueño Muhammad Ibn Abd al-Rabbih (m. 1205), nieto del teórico cordobés del mismo nombre y autor de un tratado musical (s. IX). Hombre de letras y poeta acreditado, fue autor de *Ijtisar fi-Agani al-Isbahani* (Compendio del *Libro de las Canciones*) de al-Isfahani (s. IX), obra oriental sobre la que se hicieron varias copias en al-Andalus.

Al período almohade pertenece, también, el teórico Ibn Hassan al-Quda'i (Murcia o Granada, 1155- Marrakech, 1201 o 1203). Algunos de sus biógrafos le atribuyen la *nisba* de “al Mursi” (El Murciano), mientras en otros aparece como “al-Garnati” (El Granadino). Ibn Hassan fue autor de un tratado musical: *Ijtisar Kitab Abi Nasr al-Farabi fi l-musiqà* (Compendio de la obra musical de al-Farabi).

Contextualizado en el período almohade encontramos al murciano Abu Bakr al-Raqtu (s. XIII), erudito en las ciencias matemáticas, medicina, teórico y practicante de la música, quien crearía una escuela musical en Murcia. Cuando los cristianos tomaron su ciudad huyó a Granada donde fundó una segunda escuela de música en un Carmen del Albaicín, regalo del emir granadino. Reconocido laudista y compositor, fue autor de un tratado musical perdido.

A Ceuta pertenecía el jurista, teórico y amante de la música Ibn al-Darray (s. XIII) quien procedía de una familia sevillana que se trasladó a Ceuta, ciudad donde residiría aunque alterándola con ciudades marroquíes. Autor de una obra musical, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que incluye un capítulo importante dedicado a los instrumentos. Entre ellos, encontramos una gran variedad de cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos, superando la treintena, lo que revela la amplia variedad organológica existente en al-Andalus. Ibn al-Darray, en su calidad de jurista, aporta una amplia información sobre los músicos, cantores y esclavas-cantoras y sus remuneraciones, los cánticos de las mujeres en las bodas, presentando la información en base a las posturas de las escuelas jurídicas respecto la aceptación o prohibición del arte musical y sus intérpretes.

En este sentido se manifestaba también el gramático Abu l-‘Abbas Ibn al-Hayy (m. Constantina, 1250-1254), abuelo del granadino Abu Umar Ibn al-Hayy, considerado como uno de los teóricos

más importantes de al-Andalus y autor de un tratado musical, el *Kitab al-sama wa-ahkamu-hu* (*Libro sobre al-sama' y sus preceptos*), que codificaba las reglas de interpretación de la música sufi.

Los avances durante los últimos años respecto a los estudios centrados en el sufismo y las cofradías andalusíes nos permiten posicionarnos sobre la vigencia de las tradiciones religiosas y musicales implícita en las conmemoraciones sufíes. A pesar del rechazo y la dureza que los alfaquíes y los ulemas profesaban hacia los movimientos sufíes, las fuentes históricas, literarias y musicales muestran la existencia de prestigiosos sufíes que pertenecían a la Escuela de Pechina, situada en la provincia de Almería, y otra en la costa malagueña. El endurecimiento hacia los movimientos heterodoxos debió suavizarse con la dinastía nazarí, ya que Ibn al-Jatib deja entrever la existencia de la corriente sufi en Granada durante su época. Diferentes son las fuentes textuales que nos informan sobre la proliferación de reconocidos maestros del sufismo andalusí que se reunían en las cofradías granadinas, los morabitos y *zawiya-s* para conmemorar el nacimiento de los personajes venerados en las fiestas del Mawlid de la tradición islámica.

En este sentido se pronuncia M^a Jesús Rubiera Mata en su artículo: “Un aspecto de las relaciones entre la Ifriqiya Hafsi y la Granada Nazari: La presencia tunecina en las *tariqat* místicas granadinas”, al destacar la influencia del místico tunecino Ibn al-Mu'azzin (1242-1315) y el interés mostrado por Ibn al-Jatib, su biógrafo. Además de enfatizar sobre las ayudas prestadas a los musulmanes granadinos por parte de las *tariqat* místicas, de “lejana procedencia”, y las *rabitas* creadas como negocio lucrativo por musulmanes, Rubiera Mata llega a la conclusión de que:

“El sufismo había dado la batalla y la había ganado en al-Andalus, a pesar del rigor ortodoxo tradicional de los alfaquíes”.

Por otra parte, la existencia en el Reino Nazari de algunos *diwan-es* de temática sufi y otros que incluyen composiciones sufíes, denota la vigencia del sufismo. Asimismo, composiciones de reconocidos poetas sufíes de los periodos ziri, almorávide, almohade y nazari, como Abu Medyan (ss. XI-XII); Ibn al-Arif (1088-1141), Ibn al-Hayy al-Balafiqi e Ibn Saraf de Almería; Ibn Arabi (1165-1240); Ibn Abbad al-Rundi (1332-1390) y al-Suhayli (Fuengirola); Sustari e Ibn al-Jatib de Granada, aparecen incluidas en diferentes antologías de poetas andalusíes. Algunas de estas

composiciones están recogidas en los conocidos como *Kunashshat* (Cancioneros) de música andalusí de la tradición culta, conservados en el Magreb y acompañadas, a menudo, del modo musical en el que debían interpretarse en los repertorios de carácter místico.

Estas composiciones conservadas en el proceso de la transmisión oral y escrita nos llevan a deducir sobre el incremento de las *tariqas* en los últimos siglos del Islam andalusí, a pesar de la oposición por parte de la ortodoxia. Entre ellas, la *tariqa sadilli* a la que pertenecía Susturi, y su filial la *taqqiqiya* que contaba, entre sus adeptos, con Ibn al-Jatib. De igual forma, la *tariqa* dirigida por los Banu Sidi Bona, familia procedente del levante peninsular y emigrada Granada ante el avance cristiano, cofradía que tenía una *zawiyya* en la parte alta del Albaicín y se mantuvo hasta los finales de la toma de Granada (1492).

A esta familia y *zawiyya* pertenecía Ibn Sidi Bunuh, sufi que gozaba de gran prestigio en Granada y fue autor de *Ta'lif fi tahrim sama' al-yara'a al-musamma bi-l-xabbaba* (Obra sobre la prohibición en las prácticas sufíes de la flauta de caña conocida como la axabeba), al considerar que su audición distraía al iniciado (*murid*) de su mirada hacia Dios. Sobre estas prácticas sufíes se escribieron distintas obras centradas en las posturas de la jurisprudencia.

En el marco de los instrumentos utilizados por las cofradías, destacaban los membranófonos tipo adufes, darbukas y todo tipo de tamborcillos. La contribución al campo de la instrumentación por parte de los arqueólogos y el descubrimiento de nuevas piezas procedentes de excavaciones arqueológicas, algunas expuestas en museos y otras en estudio, me lleva a señalar la localización en una excavación de la zona de los Guájares (Granada) de un tamborcillo (*Kuba*) que cuenta con varios grafitis y donde aparece gravado el nombre de Allah, lo que me induce a pensar que se trata de un instrumento utilizado por el miembro de alguna cofradía granadina. Asimismo, el Museo Arqueológico de Sevilla cuenta con algunas flautas localizadas en excavaciones islámicas. Entre ellas, una que presenta, en una de sus caras, una epigrafiya en escritura cúfica con la frase "*La illah ilà Allah*", y curiosamente en otra cara recoge el lema de los nazaries: "*la la'iba ilà Allah*", flauta e epigrafiya que bien podría pertenecer a un músico que pertenecía a una cofradía del Reino Nazarí de Granada. Asimismo, el Museo Arqueológico de

Jaén cuenta con varias flautas contextualizadas en el siglo XIII, junto a una pequeña colección de silbatos, instrumentos que encontramos también en Almería, Granada, Málaga y Almería.

Esta nueva vía de investigación en la que estamos trabajando arqueólogos, musicólogos y jóvenes investigadores y cotejando los datos con los instrumentos que aparecen recogidos por los tratados de los teóricos, determinan un nuevo área de interés que permite el avanzar en el estudio de la organología andalusí.

Dependiendo de la cofradía (*tariqa*), las prácticas sufíes comenzaban con el *dikr*, invocación de los 99 nombre de Dios (*dikr*) y frases de alabanza al profeta Muhammad que iban precedidas, a veces, de versos laudatorios a reconocidos poetas sufíes. A través de la repetición de estas letanías a las que, dependiendo de las cofradía, podían ir acompañadas de la danza y el ritmo marcado por los instrumentos, la sesión conduciría al iniciado y cofrades a ascender en los distintos grados o vías espirituales hasta alcanzar la Unión Absoluta (*al-wahda al-mutlaqa*) con Dios, como finalidad de la sesión (*hadra*). A pesar de que estas prácticas fueron ampliamente debatidas en al-Andalus, la existencia de numerosos textos demuestra su importancia y vigencia.

A caballo entre la época almohade y nazarí pertenece el prestigioso poeta, músico y sufí Sustari (Sustar/Guadix, 1212-Tina-Dumyat, 1269), precursor del movimiento sufí establecido en el Albaicín. Sustari ha pasado a la historia de los compositores andalusíes por un *Diwan* que recoge una amplia producción en zéjeles populares y hacían las delicias del pueblo granadino, que le seguían en cortejo por las calles del Albaicín, zocos y plazas, acompañados de instrumentos. Discípulo del filósofo murciano Ibn Saba'in (s. XIII), hombre versado en filosofía, astronomía y música, Sustari abandonaría en su juventud su tierra para instalarse un tiempo en el Magreb: Fez, Bugia y Libia. Después, se dirigió a La Meca para regresar a Egipto, país en el que vivió formando parte de uno de los movimientos sufíes más destacados de la región de Dumyat (Delta).

Si tuviéramos que elegir al poeta andalusí más reconocido en el contexto de las conmemoraciones sufíes, no dudaríamos en señalar a Sustari como el más recordado entre el variopinto abanico de cofradías que caracteriza a la tradición cofrade magrebí y oriental. Autor de obras sobre el sufismo, la popularidad de la que gozaron sus zéjeles y/o moaxajas llevó a su incorporación en los repertorios de las distintas cofradías orientales de Egipto, Siria, Irak y el Magreb, composiciones

que debían interpretarse al estilo *susturí*, especialmente en las cofradías de sus maestros *sadilles* (Sadili m. 1258), como recogen las fuentes.

Durante las últimas décadas, las orquestas magrebíes han llevado a cabo en varios registros (CD) los poemas más destacados del sufi granadino. Veamos, a modo de ejemplo, esta moaxaja que se canta entre las cofradías *sadiliyya* y *zayaliyya* de Oriente y en Marruecos en la *Nawba* IV: *Rasd al-Dayl*, ritmo *bitayhi* (3ª ritmo):

En el corazón hay un lugar para el Amado / tanto si está ausente como presente.

Los otros se sentirán en parte atraídos por Él /

pero no existe un enamorado como yo.

Aunque prolongues la ausencia / déjame guardar el amor como ordenó.

Cómo no ser un esclavo sumiso / si mi corazón ha quedado atrapado por Él.

Déjale que te libere o te venda / Aquél que prohíbe lo que posee.

El avance cristiano en el siglo XIII, como consecuencia de la conquista de Valencia, Córdoba, Sevilla y Granada, obligó a los andalusíes a refugiarse en Granada. Como frontera territorial y marítima entre Castilla y el Magreb, la Granada musulmana contaba también con las fiestas cristianas de Navidad y San Juan, comunidad formada, en gran parte, por mozárabes, quienes participaban también en las festividades religiosas y profanas de la comunidad sefardí y andalusí.

El académico y arabista Fernando de la Granja publicaba en la revista *al-Andalus* dos magníficos artículos sobre las fiestas cristianas, algunas de ellas adoptadas por la comunidad musulmana de ahí que se celebraran de forma conjunta. Destacaban la festividad de la Epifanía de Jesús (Aisa), el primer día del año, y el nacimiento de San Juan (Yahya) que tenía lugar el 24 de junio, así como la noche de fin de año (*laylat al-hagza*), entre otras.

Coincidiendo con el comienzo de las estaciones, los granadinos celebraban con gran algarabía la Fiesta de *Nayruz* en conmemoración del primer día del año solar persa, que coincidía con el equinoccio de primavera, fecha que era considerada como la más adecuada para celebrar los

matrimonios, aunque algunos autores la identifican con el *Yannayr* (día primero del año). El poeta Ben Guzmán refleja en un panegírico dedicado a Ben Handi, hijo de un cadí cordobés, esta festividad del comienzo del año en el (zéjel nº 72):

Se amasa el *Hallun* /ves higos vender.
Disfruta en Yannair / quien tiene caudal.

Trad. F. De la Granja.

La Fiesta de *Mahrayan* de origen persa, coincidía sin embargo con el equinoccio de otoño y terminó confundiendo con la fiesta del *Ansara*, festividad donde los cristianos celebraban el nacimiento de San Juan (24 de junio). Lo más característico de la fiesta eran las justas poéticas que se organizaban y las carreras de caballos. En las zonas marítimas se encendían hogueras, tipo sanjuanadas, y se rociaban con agua las calles y plazas. La llegada del otoño festejaba la Fiesta de la Vendimia, conocida como la Fiesta de los Alaceres (*al-'Asi'*), desplazándose los granadinos a cortijos y campos para la recolección de la uva y luciendo para la ocasión sus mejores vestidos, y todo ello acompañado de la música y el baile. A estas fiestas se sumaban las distintas rogativas solicitando la lluvia (*al-istiqa*).

Sin duda, el mes de Ramadán y las fiestas religiosas que precedían al final del ayuno estaban considerados como las conmemoraciones más representativas de la comunidad islámica. Sobre la conocida *Laylat al-qadr* (27 de Ramadán) celebrada en el Occidente musulmán, De la Granja señala basándose en textos de al-Turtusi “El de Tortosa” (m. 1126) y dictámenes (*fatwa-s*) del Cadi ‘lyad (Ceuta, m. 1149) y el fesí al-Wansarisi (1430-1508):

“Otra innovación es que en tierras de al-Andalus (ard al-Andalus) acostumbran las gentes a comprar dulces para la noche del 27 de Ramadán y a celebrar (iqama) yannayr, comprando frutas, como hacen los cristianos (al-'ayam), y celebrar la 'ansara y el jueves de abril, comprando almojábanas (al-muyabbant) y buñuelos (al-isfany), que son manjares innovados”.

4. Reino Nazarí de Granada (1232-1492):

El desarrollo de las artes musicales durante los periodos zirí, almorávide y almohade llevarían a la configuración de un rico patrimonio que se consolidaría durante la etapa Nazarí. Como periodo que

acrisolaba todo el saber de las épocas anteriores y, al mismo tiempo, último bastión del Islam andalusí, las duras circunstancias políticas sufridas tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos (1492), conllevó el proceso de transculturación a la otra orilla. Así, en el proceso transmisor oral y escrito con los moriscos en las distintas olas migratorias al Magreb se forjaría, definitivamente, el eslabón fundamental de una cadena de transmisión, formada por maestros y músicos, que favorecería la conservación de una parte importante del legado clásico.

En este sentido, los poetas-compositores del Reino Nazarí pasarían a ser los grandes protagonistas y testimonios del legado poético y musical atesorado en afamadas composiciones, que aún hoy se cantan en los repertorios conservados sobre la música de la tradición andalusí en las escuelas magrebíes (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia). El abanico temático que acuñan estas composiciones y abarcan desde el tema amoroso, báquico, descriptivo de la naturaleza, la homosexualidad, el panegírico o la sátira, permitía su adaptación a los distintos tipos de celebraciones y momentos del día. Por otra parte, estas composiciones confirman la existencia y puesta en valor de la música profana y, también, sufi.

Entre los poetas-compositores de este período se encuentra el polígrafo Abu Hayyan al-Garnatí al-Andalusí (Granada, 1256-El Cairo, 1344), reconocido lingüista, lexicógrafo, conocedor de varias ciencias y lenguas que ejerció su saber en la Mezquita Mayor de la Alcaicería de Granada. Con el objetivo de realizar la peregrinación viajó a Oriente y estableciendo su residencia en El Cairo, ciudad donde murió y estaba considerado como “Califa de la Gramática”. Autor de una prolija obra, Abu Hayyan fue autor de un *Diwan* que atesora 249 composiciones; algunas de ellas cantadas hasta hoy en los repertorios del Magreb.

Celia del Moral en su artículo: “De nuevo sobre la poesía de Abu Hayyan al-Garnati: el tema erótico”, destaca que la originalidad que presenta este autor está latente a la hora de tratar temas no habituales en el género *gazzal* (amoroso), al incluir en su *Diwan* poemas dedicados a figuras masculinas conocidas como *gulam* (muchacho, adolescente, esclavo, copero). Sin embargo, puntualiza que estos protagonistas masculinos, sufren algún impedimento físico.

La copia del *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik) que forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca de Muhammad Dawud de Tetuán recoge un total de tres *sana'at* de

Abu Hayyan extraídas de la moaxaja: “El vino y la gacela”, lo que induce a pensar que gozaba de gran popularidad durante su época y posteriores. Estas composiciones que están dedicadas al *gulam* Abu I-Qasim y forman parte de la *nawba Hiyaz al-Kabir*, pertenece al tema amoroso (*gaza*) aunque mezclado con el báquico (*jamriyya*), dejando entrever la seducción que ejerce Abu I-Qasim sobre el poeta, seducción que no resultaba ajena a sus contemporáneos. En este sentido, Celia del Moral, señala:

“El mismo autor reconoce que, pese a las continuas referencias hechas en su poesía a su esposa Zumurruda, madre de su hijo Hayyan, algunas de las fuentes que hablan sobre él se refieren a su “amor apasionado” por los *gilman*”.

El poeta alpujarreño Ibn Busra (s. XIV) fue autor de una antología poética que recogía las moaxajas más prestigiosas creadas en al-Andalus, obra que se encuentra depositada en la Banca de Londres. El hecho de que las composiciones vayan acompañadas de ciertas notas marginales sobre la música, según indica su editor el arabista Alan Jones, me lleva a deducir que, tal vez, bien podría tratarse de un cancionero.

La corte nazarí albergó en torno al *Diwan al-Insa'* (Cancillería Real) a grandes poetas compositores de moaxajas de los que se conservan sus poemarios y obras antológicas. Algunos de ellos fueron también teóricos de la música y músicos cuyas composiciones, traspasando la barrera del tiempo, se han conservado gracias a sus *Diwan*-es. Destaca la época del emir nazarí Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391), considerada como el último período de florecimiento de la política y las letras andalusíes. Durante su reinado encontramos a poetas de la talla de los granadinos Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374), autor de tres antologías poéticas; su discípulo Ibn Zamrak (1333-1392), e Ibn Furkun, quienes le dedicaron hermosos panegíricos (*casidas sultanijyas*), así como al almeriense Ibn Jatima (Almería, 1300-1369).

Sobre las fiestas cortesanas en Granada donde la música estaba presente, se pronunciaba el arabista Julián Ribera quien basándose en un texto de Ibn al-Jatib que hablaba sobre la organización del palacio real, señalaba: “entre los varios servidores del rey, dentro de la jerarquía cortesana, estaban los poetas y los cantores”. Asimismo, el historiador tunecino de origen sevillano

Ibn Jaldún (s. XIV) nos informa en su *Muqaddima* que los sufíes también gozaban de un lugar preferente en las fiestas religiosas de los emires granadinos en la Alhambra.

Veremos a aquellos autores cuyas composiciones continúan interpretándose en el marco de la tradición culta andalusí de las escuelas magrebíes y encontramos bajo el epígrafe de: a) *musiqa al-alat* (música instrumental en la escuela marroquí; b) *musiqa al-garnatí* de la tradición granadina en la escuela argelina y sus ramificaciones en Marruecos (Oujda y Rabat), c) el *ma'luf* en Túnez y Libia.

Sin duda, las composiciones de los granadinos Ibn al-Jatib y Sustari son las más cantadas en los actuales repertorios, poemas que debieron gozar de gran prestigio durante su época. Algunas composiciones de Ibn al-Jatib corresponden a géneros estróficos andalusíes como la moaxaja y el zéjel, mientras otras pertenecen al género clásico oriental de la *qasida*. Asimismo, las escuelas orientales incluyen algunas composiciones del vate granadino en el contexto del *wasla*, considerada como suite clásica de corte tradicional.

Ante el volumen de composiciones de Ibn al-Jatib registradas en los cancioneros magrebíes, veremos la moaxaja "*ruba layla thafirtu bi-l-badl*", todo un clásico en esta música, que forma parte de su obra poética *al-Sayyib wa-l-yaham wa-l-madi wa-l-kaham* (Las nubes con lluvia y sin lluvia, las de paso rápido y las de paso lento), compuesta a finales del año 1348 y completada entre 1370-1371, obra que salía a la luz como *Diwan* en la edición de Argel (1973) llevada a cabo por Sarif Qahir y de Casablanca (1989) por Muhammad Miftah. Resulta curioso que esta moaxaja aparezca como la segunda de las composiciones con las que al-Ha'ik inicia su Cancionero, que se interpreta en la *Nawba I: Ramal al-Maya* y ritmo *al-basit*, como primer movimiento que caracteriza a esta suite de corte clásico. Esta *sana'a* fue seleccionada entre los cinco primeros versos de la moaxaja n° 1 del *Diwan*:

Cuantas noches vencí a la luna y las estrellas del cielo lo ignoraron.

Dios guarde y vigile nuestra noche

¡ay! qué unión la nuestra al encontrarnos,

olvidados del tiempo y el espía.

Ojala el río de los días se detenga, / que Dios nos proteja al alba!

Algunas de las composiciones de Ibn al-Jatib pertenecen al género laudatorio (*madih*), como este poema breve dedicado al Profeta Muhammad y formado por los dos versos de la *qasida* nº 645: “*ya Mustafà min qabli*”, *san’a* que recoge el tetuaní al-Ha’ik en la *Nawba al-Huseyn*, mientras que el cancionero del visir fesi y mecenas de la música, Muhammad al-Yami’i (s. XIX) la integra en la *Nawba Ramal al-Maya*. Ambas composiciones forman parte del registro *La nuba de los poetas de al-Andalus*.

¡Oh tú, el Elegido antes de la creación de Adán!

Antes de que se abrieran las puertas del universo

el Creador había alabado tu naturaleza,

luego, cómo no ensalzarlo las criaturas.

Otro de los poetas nazaries recogido en los cancioneros magrebies es Ibn Zamrak (Granada, 1333-1395), discípulo de Ibn al-Jatib aunque llegó a convertirse en uno de sus mayores enemigos. Algunos de los poemas epigráficos de Ibn Zamrak, junto a los del también granadino Ibn al-Yayyab, aparecen en los muros del Patio de los Arrayanes, la Sala de las Dos Hermanas y el tazón de la fuente del Patio de los Leones. Ibn Zamrak compuso varias moaxajas dedicadas a la celebración de la fiesta de Circuncisión (*’ida*) de tres nietos del emir Muhammad I, fiestas que formaban parte de la comunidad andalusí y sefardí.

El Cancionero de al-Ha’ik (s. XVIII) recoge un zéjel de este poeta granadino. Según el historiador Ibn Jaldun (Túnez, 1332-El Cairo, 1406) en su visita a Granada durante el reinado de Muhammad V, el zéjel era el género más popular y escuchado en esta ciudad. Entre las composiciones de Ibn Zamrak recogidas en el Cancionero de al-Ha’ik se encuentra esta *qasida* de la que los músicos seleccionaron siete versos. Esta composición que está integrada a la *nawba* VIII: *Hiyaz al-kabir*, dice así:

Que tu vida sea feliz / y se multiplique tu alegría

y en cuanto desees, / que se renueve el gozo cada día.

¡Señor de todos los señores / aquél que nos hizo esclavos!

la luna llena disminuye cada noche/ pero tu belleza aumenta.

¿Para qué sirve esta huída?/ dime qué quieres.

La gente es perla enfilada/ y tú el verso de mi casida.

Nacido durante el reinado del emir nazarí Muhammad III, encontramos al poeta de corte Ibn Jatima (Almería, 1300-1369) que pertenecía a la noble familia oriental de los Ansari. Conceptuado por los distintos biógrafos como sabio de prestigio y conocedor de todas las ramas del saber, Ibn Jatima era un reconocido poeta, prosista, historiador, gramático, médico y *katib*, cuya vida transcurriría durante los gobiernos de al-Nasr (1309-1314), Isma`il I (1314-1325), Muhammad IV (1325-1333) y Muhammad V (1354-1391). Según Ibn al-Jatib, Ibn al-Jatima era uno de los poetas que frecuentaba la corte granadina y estaba considerado entre los mejores literatos que florecieron en al-Andalus. Autor de un *Diwan* con abundantes referencias sobre las cantoras y bailarinas, escribió una serie de casidas *mawlidíyyat*, algunas de ellas fueron recitadas en los palacios nazaries durante las fiestas del Mawlid que conmemoraban la Natividad del profeta Muhammad. En opinión de la arabista Soledad Gibert, traductora de la obra, las moaxajas constituyen lo más depurado de su obra poética: “por su musicalidad extraordinaria, su espontaneidad y dulzura”.

Sin duda, el gusto del público y los músicos por las composiciones del vate almeriense llevaron a incorporarlas a los repertorios clásicos de las *nawbas* andalusíes, composiciones vigentes en la memoria colectiva de los intérpretes moriscos y magrebíes y siguen enriqueciendo los repertorios del patrimonio andalusi-magrebí. Entre ellas, dos moaxajas que forman parte del *Kunnas al-Ha'ik*, *nawba: Iraq al-arab*, ritmo *qa'im wa-nisf* (2º ritmo), mientras que el visir y mecenas de la música al-Yami`i, compila una única composición en la *nawba: al-Istihlal*, entre otros autores y recopilatorios de las escuelas magrebíes:

Conseguí mi anhelo.	¡Qué dulce
es besar	la boca de mi amor!.
Luego, dije	ebrio por su aroma:

¡Qué dulce eres conmigo y qué preciada para mí!

¡Cuánto te amo!, mi corazón te guardará hasta el día del Juicio.

El conocido como *al-Mawlid al-Nabawi* que celebraba el nacimiento del profeta Muhammad y que vendría a suplantar a la Fiesta de la Navidad en el ámbito de la tradición cristiana, estaba considerada entre las fiestas religiosas más representativas del Reino de Granada, y pasando a ser una tradición para los granadinos. Fernando de la Granja, editor y traductor de la obra del cadí ceutí al-Azáfi: *Kitab al-durr al-munazzam fi mawlid al-nabí al-mu'azzam*, puntualiza que: “esta fiesta fue compuesta para exaltar las virtudes del profeta del Islam y justificar la entronización en Occidente de la fiesta de su nacimiento, aunque a comienzos del siglo XIII ya se celebraba con todo esplendor en Oriente”.

García Gómez en *Foco de antigua luz sobre la Alhambra* señala: “Las primeras referencias al *Mawlid* oficial granadino que poseo se refieren al reinado de Yusuf I (1332-1354)”. Apoyando su disertación, D. Emilio se basa en la existencia de tres casidas *mawlidíyya-s* (enteras o algo fragmentadas) que “para sendos *Mawlid* de la corte de Yusuf I escribió Ibn al-Jatíb en su diván”. A continuación, dedica un amplio capítulo a ponernos en antecedentes del *Mawlid* granadino de 1362 durante el reinado de Muhammad V, así como los invitados y el protocolo de la fiesta celebrada en la Puerta de la Alhambra. A continuación, aporta una amplia información sobre la emoción que suscitaban las fiestas del *Mawlid* de Granada, el fervor de los sufíes y las danzas que provocaban un verdadero clamor ante la recitación de las largas casidas versificadas de alabanza al Profeta Muhammad ensalzando su nacimiento, y precedidas de versos en elogio al sultán y sus virtudes, y de agradecimiento por la invitación al *Mawlid*.

Sin duda, las fuertes relaciones entre los Meriníes (1244-1450) y los Nazaríes a través de las cortes de Fez, Tremecén y Granada debieron fomentar la aceptación de este género laudatorio cantado en el Reino de Granada. A partir de entonces, los poetas deberían competir en el nuevo género poético musical, de tal forma que, en opinión de Fernando de la Granja:

“los mawlidíyyat serían los villancicos para el profeta del Islam”.

Encontramos varias casidas *mawlidíyya-s* en poetas granadinos durante el reinado de los emires Yusuf I, su hijo Muhammad V y Yusuf III. Entre ellos, Abu l-Qásim al-Baryi (Beja o Granada, 1310-

Fez, 1384), alfaquí, cadí, poeta y secretario de varios sultanes merinies que vivió entre al-Andalus y el Magreb; Ibn al-Hayy al-Numayrī, Abu Isaac (Granada, 1312 o 13-1383), alfaquí, imán tradicionalista y viajero que compuso varias casidas en honor de Muhammad I; Ibn Furkun (Granada, 1374-1417) de los Banu Furkún al-Qurasí, poeta, calígrafo y secretario de Yúsuf III. Asimismo, los ya citados Sustari, Ibn al-Jatib, Ibn Zamrak y el almeriense Ibn Jatima (Almería, 1300-1369).

Algunos emires nazaries, además de proteger la poesía y la música fueron grandes poetas. Destaca el emir Yusuf III (s. XV), autor de un *Diwan* que reúne varias moaxajas. El *Kunnas al-Ha'ik* recoge cinco composiciones que debían cantarse durante su época y se interpretan en las *nawbas* magrebies e integradas a este patrimonio que ha resistido el paso del tiempo y su azarosa existencia.

Relativamente escasas son las noticias o datos biográficos que encontramos en las fuentes documentales árabes sobre este emir-poeta que nació dos años después de la muerte en Fez de Ibn al-Jatib y está considerado como el biógrafo de Ibn Zamrak. El antólogo argelino al-Maqqari (s. XVI) aporta algunos datos biográficos en su obra *Nafh al-tib*, recogiendo, además, dos de sus composiciones. La arabista Celia del Moral señala en su artículo “El *diwan* de Yusuf III y el sitio de Gibraltar” (Homenaje al Profesor Darío Cabanelas), “que tras la muerte de su padre Yusuf II y, aunque era el primogénito, le robó el trono su hermano Muhammad VII encerrándolo en la fortaleza de Salobreña, donde permanecería once años sin intentar recuperarlo”. A la muerte de su hermano (1408), Yusuf III pasaría a gobernar los destinos del Reino Nazarí de Granada y manteniendo la regencia hasta su muerte acaecida en 1417. Todo parece indicar que escribió una parte de su *Diwan* durante el destierro junto a la costa granadina, creando en la añoranza hermosos poemas descriptivos dedicados a Granada, la Alhambra, los Jardines del Generalife, la Sabika y la Vega. El *Diwan* de Yusuf III fue descubierto en la región de Sus (sur de Marruecos).

Veamos dos moaxajas de Yusuf III recogidas en los cancioneros de al-Ha'ik y al-Yami`i. La primera, esta *san`a* extraída del preludeo y la primera estrofa de la segunda moaxaja integrante del *Diwan*. “*ya ahl ablag qasdan*”, composición incluida en la *nawba III: al-Maya*.

*¡Oh gentes! Informad a propósito
antes de unirme al amado,*

*de mi sufrimiento y paciencia
tras mi alejamiento y huida.*

Ojala supiera siendo el destino un cúmulo de desgracias
si tengo en mi soledad y locura un amigo íntimo o un médico.
Qué lejos está para alguien como yo conseguir en su unión una parte.
*Si tuviera misericordia de un esclavo de mi riqueza y mi pobreza
o si se contentara con lo que hay en mí, entonces valdría la pena mi mal.*

La importancia Granada y la belleza de su entorno se ponen de manifiesto también en este ramillete de zéjeles anónimos cantados en el contexto de las *nawbas* de la tradición musical andalusí y que debieron cantarse en el Reino de Granada ya que hacen referencia a la ciudad y sus lugares más emblemáticos, composiciones que recogen los cancioneros magrebies. A la vista del contenido, todo induce a pensar que sus autores pertenecían a esta escuela musical, o bien vivieron en Granada bajo el mecenazgo de sus gobernantes.

La primera composición es un zéjel descriptivo, floral y báquico escrito por un “posible morisco” que, en la nostálgica lejanía de Granada, la Alhambra, sus jardines y ríos, debió escribir esta conocida composición que se cantaba en la *Nawba* I: *Ramal al-maya* y ritmo *qa'im wa-nisf*:

*Granada seduce a la humanidad toda ella es una flor,
su azahar invita, ¡ven pronto junto a mí!*

No podrás olvidar su Alhambra desde los Alixares,
ni sus ríos que aparecen ataviados hasta la eternidad.
La variedad de sus flores, blancas y violetas adornan sus frutos.
Los pájaros entre las ramas entonan melodías,
la frasca está llena y la hermosa ebria,
¡qué agradable mi bebida entre los árboles! alejados de las miradas.

Llena el vaso y dámelo que quiero disfrutar a solas de las alegrías.

Dedicado a la Vega granadina, el *Kunnas al-Ha'ik* recoge también este segundo zéjel anónimo que se interpreta en la *Nawba* VI: *al-Rasd*, ritmo *al-basit*:

El sol palidece y la Vega de Granada aparece teñida de verde.

El sol camina hacia el ocaso

mientras la Vega engalanada esparce su aroma.

¿Qué debe hacer el que está enamorado?

¿debe tener paciencia si quiere conseguir lo que desea?

El tercer zéjel anónimo sobre Granada y su entorno lo encontramos en los cancioneros de al-Ha'ik y al-Yami'i, *nawba V: al-Istihlal*, ritmo *al-basit*, poema dedicado a un mancebo tañedor de un cordófono:

Tu belleza sin par es famosa en Granada ¡oh adorno de los jóvenes!

levántate al alba y ofrece a las hermosas copas de licor.

Cuando pulsas las cuerdas/tus mejillas compiten/ con el sol del mediodía.

Mi amante está cerca ¡qué dulce es mi vida!

Deja al espía que se fastidie ¡que se aleje de mi vista!

5. Fiestas populares y religiosas

En este recorrido por el Reino de Granada en el marco de la música cortesana y sus personajes más destacados, cuentan los historiadores que en Granada había una gran afición a las fiestas populares y a celebrar los acontecimientos políticos y religiosos festejándolos con todo tipo de espectáculos callejeros y donde no faltaban los cuentistas (*al-qass*), aquellos que mostraban todo tipo de animales, astrólogos (*munayyim*) y malabaristas. Asimismo, indican que en estos espectáculos estaban presentes las canciones, los juegos y las danzas acompañadas, a menudo, de sables y espadas, a pesar de la prohibición por parte de la ortodoxia islámica, marcada por la escuela jurídica malikí. Asimismo, los juegos de caballerías tenían como lugar preferente las plazas del Arenal (*al-Ramla*) y los Ladrilleros (*al-Tawwabin*), actual Carrera de la Virgen, donde se ubicaban las carreras de caballos acompañadas, a menudo, de justas poéticas.

Según aparece recogido en *el Código de Yusuf I*, padre de Muhammad V, durante las fiestas, grupos de hombres y mujeres que circulaban por las calles se arrojaban agua de rosas, naranjas, limones,

dulces y flores, mientras danzarinas y juglares alegraban las calles con zambras, instrumentos, canciones y algarabías.

Las fiestas profanas de los musulmanes se centraban fundamentalmente en las bodas y los preliminares a la ceremonia nupcial en las que estaban presentes la música, las canciones y los bailes. El historiador tunecino de origen sevillano Ibn Jaldun en una visita a Granada a principios del siglo XV señalaba que, a pesar de las circunstancias políticas, la música andalusí estaba presente en sus variantes (clásica y popular), así como en el baile, los instrumentos y los festejos que acompañaban a las bodas.

Dependiendo de la clase social a la que pertenecían los contrayentes, las bodas duraban varios días y tenían lugar en palacios y casas. Las fiestas iban acompañadas de banquetes y comidas en las que se degustaban carnes y dulces variados, acompañados del té tradicional, y donde los invitados bailaban y cantaban en torno a las orquestas andalusíes formada por músicos y cantores (de ambos sexos).

6. Conclusiones

En este recorrido por el Reino de Granada a través de la música y sus grandes representantes, resulta obvio el grado de formación y el papel desempeñado en la sociedad por poetas, músicos y teóricos, verdaderos humanistas y científicos de su tiempo. No obstante, aunque algunos gozaron del mecenazgo de sus emires, los conflictos e intrigas políticas y religiosas obligaron a otros a emigrar fuera del territorio andalusí para establecerse en tierras orientales y magrebies donde, a menudo, gozaron de reconocido prestigio. El viaje de Peregrinación (*a/Hayy*) y el afán por conocer a los maestros orientales y sus obras fueron también las motivaciones y objetivos que les llevaron a viajar fuera de al-Andalus y, con ellos, a adquirir copias de las obras de los grandes maestros orientales y, también, a difundir las propias.

Sin duda, el exilio obligado de los moriscos y sefardíes por el Mediterráneo y, con ellos, el proceso de transculturación a tierras del Norte de África contribuyó al trasvase del bagaje cultural. Dos fueron las principales vías de transmisión realizadas por los moriscos a la otra orilla. En lo que respecta a la teoría musical aplicada al laúd, los moriscos nos legaron dos

trataditos (uno conservado y otro desaparecido en el s. XIX), centrados en los sistemas de digitación, pulsación y notación musical alfabético-numérica, así como la relación de modos principales y derivados. Mientras que, a través de la transmisión oral llevaron los textos poéticos integrados a la *nawba*, considerada la suite clásica de la tradición andalusí.

Es, por tanto, en la otra orilla donde aún hoy podemos imaginar la belleza y la cotidianidad que se vivía en los palacios, jardines, calles, plazas y zocos del Reino de Granada, marco donde podemos gozar del duende que encerraban unas composiciones, voces e instrumentos que fueron creados para el deleite de sus gentes y transmitidas a la audiencia por parte de sus intérpretes.

Desde estas páginas nuestro agradecimiento a los moriscos por cuanto transmitieron y se conserva en la otra orilla mediterránea.



La música del Reino Nazarí de Granada y la etapa morisca

Reynaldo Fernández Manzano

Director

Centro de Documentación Musical de Andalucía



La música del reino nazarí de Granada y la etapa morisca se considera la heredera de la tradición musical de al-Andalus. La música de al-Andalus se desarrolló en la Península Ibérica en la etapa de dominación musulmana (711-1492), y en la etapa morisca (1492- 1609), manteniéndose viva hasta la actualidad, gracias a la tradición oral, en los países islámicos del Próximo Oriente y Norte de África, con un proceso de puesta en valor, difusión y práctica de esta música en Andalucía - especialmente intenso- en el último tercio del siglo XX.

En líneas generales, la Edad Moderna consideró la música de al-Andalus y la música árabe dentro del orientalismo y exotismo europeos, como fuente mítica de inspiración de un oriente inventado por los creadores europeos. Será en la etapa contemporánea, con las campañas napoleónicas a Egipto, cuando las tendencias científicas y de investigación sobre el arabismo comienzan a desarrollarse. Dentro de la corriente difusionista, las polémicas suscitadas en torno a la influencia de la poesía y la música andalusí como origen de la europea, se verá reflejada en la abundancia de publicaciones sobre este tema, especialmente entre 1920 a 1950, participando en las mismas figuras como Julián Rivera, Higinio Anglés, Ramón Menéndez Pidal, Nikl¹ y un larga lista de autores. El folclore, primero, la etnomusicología, musicología y antropología musical después, abordarán una serie de temas, hoy en día sin concluir, que abarcan desde las transcripciones musicales, la historia, el análisis musical, la contextualización, simbolismo, estructuras, iconografía musical, organología, etc.

El siglo XX significará la puesta en marcha, desde una perspectiva moderna, de los estudios reglados en música en los países árabes, dotando a diversos conservatorios del Norte de África de la especialidad de música andalusí, es de destacar que en los conservatorios de Egipto una de las pruebas para obtener el título de cantor profesional sea la interpretación de una *muwaššah* dada su complejidad rítmica; así como una labor de recopilaciones discográficas y transcripciones musicales de gran valor.

¹ J. Ribera: *La música de las cantigas*, Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1923; *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927. R. Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924; *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941. H. Angles: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio*, 3 vols., Barcelona-Madrid, 1943-1958. A. R. Nikl: *Hispano-Arabic poetry and its relations with the old Provençal Trabadours*, Baltimore, 1946.

En el caso andaluz, es de destacar el interés por esta música, que se pone de manifiesto de una manera especial y nueva a partir de la democracia y del Estatuto de Autonomía de Andalucía. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía, ha patrocinado diversos trabajos de investigación, recopilado un amplio material documental, celebrado coloquios temáticos, y editado diverso material discográfico en la colección *Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía*, o la publicación de la revista internacional *Música Oral del Sur*. El proyecto *El Legado Andalusi* ha organizado exposiciones, ciclos de conciertos y publicaciones monográficas y discográficas de esta materia.

Diputaciones Provinciales, entidades financieras, grandes eventos, como el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, han incorporado en su programación veladas de música andalusí.

Diversos colectivos de inmigrantes del Norte de África y otras zonas islámicas se han asentado en Andalucía, creando grupos musicales estables. Igualmente, artistas del mundo del flamenco se han interesado por esta música, creándose el denominado árabe-flamenco, dentro del flamenco fusión. Espectáculos de danza, teatrales y musicales han participado de esta corriente.

No sería factible en estas breves líneas desarrollar esta multiplicidad de fenómenos, por lo que esbozaremos algunos elementos fundamentales de la música de al-Andalus en sus aspectos históricos, formas poético-musicales y estructuras.

Principales formas poético-musicales.

Las formas poético-musicales más importantes que creó la cultura de al-Andalus, en concreto del Califato de Córdoba, y que conservó el reino nazarí de Granada fueron: muwaššah¹as, zéjeles y nūbas.

Muwaššah¹a². Composiciones poético-musicales creadas en la escuela de al-Andalus de

² R. Hitchcock: "Las jarchas, treinta años después", *Awrāq*, III, 1980, 19-25. R. Fernández Manzano: "Algunas notas sobre la estructura musical de las muwaššah¹as", *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, Madrid, 1985, 609-629. J. M. Solá-Solé: *Las jarchas romances y sus moaxajas*,

corta duración, secuenciales, cuya invención se atribuye a Muqaddam ibn Mu`afā el-Qabrī, a finales del siglo IX. Estas obras, a grandes rasgos, constaban de seis partes que rimaban entre sí, llamadas *quff* o vueltas, y de cinco partes más denominadas *bayt*, que no precisaban rima común. Su esquema más habitual sería: AA bbbAA cccAA dddAA eeeAA fffAAA (*Jarcha*). Podían presentar variantes de este esquema, en ocasiones el *quff* inicial faltaba, denominándose la *muwaššah* calva o acéfala (*aqra*). El *quff* final, conocido con el nombre de *jarcha*, salida, cierre, podía estar en árabe vulgar, o en romance hispánico, a diferencia del resto de la *muwaššah* escrita en árabe clásico. La *jarcha* consta, generalmente, de cuatro versos en forma de cuarteta, rimando únicamente los versos pares, también se encuentran dísticos isosilábicos y trísticos, más escasas son las quintillas, sextinas, septinas y octavas, por lo general, según Solà-Sole y otros, la rima es consonantismo imperfecto, aunque algunos autores, como R. Balbín o García Gómez la califican de asonantismo. Los versos de las *jarchas* romances, en su mayoría son paroxítonos o llanos, lo que está muy de acuerdo con su recitado o canto. En las *jarchas* se ponen de manifiesto factores sociológicos, la convivencia de distintas culturas y lenguas, y estéticos e ideológicos, así como la intrusión de lo popular en lo clásico y cortesano.

Las *muwaššah* siguen en los países islámicos como formas musicales vivas, inspirando nuevas composiciones, y formando parte del repertorio de los intérpretes, aunque han adoptado las lenguas dialectales respectivas. Se podrían distinguir cuatro tipos de repertorios: las *muwaššah* árabes con *jarchas* en romance creadas en al-Andalus, las *muwaššah* de la tradición hebraico-hispana conservadas en la famosa Gueniza de Fostat, y las *muwaššah* conservadas y evolucionadas en el Norte de África y los repertorios del Próximo Oriente.

Zéjel. Forma poética, en su modalidad más simple, formada de un tríptico monorrímo con

Madrid, 1990. H. Heijkoop y O. Zwartjes: *Muwaššah, Zajal, Kharja. Bibliography of Strophic Poetry and Music from al-Andalus and Their Influence in East and West*. Leiden-Boston, 2004.

³ E. García Gómez: *Todo Ben Quzman*, Madrid, 1972, 3 vols. F. Corriente: *Gramática, métrica y texto del Cancionero hispano-árabe de Aban Quzmān*, Madrid, 1980; *-Ibn Quzmān. El Cancionero hispanoárabe*, Madrid, 1984; *-Poesía estrófica (cejeles y/o muwaššah) atribuidas al místico granadino Aš-šūštārī*, Madrid, 1988; *-"Catorce cejeles de Ibn Zamrak y uno de Ibn Aljatīb"*, *Anaquel de estudios árabes*, 1, 1990, 1-33.

estribillo, con un cuarto verso de vuelta de rima igual al estribillo, escrito en árabe dialectal (dialecto hispanoárabe). En su forma musical era cantado con alternancia de coro y solista, el verso de vuelta avisaba para la entrada del coro, siendo una estructura de corta duración secuencial. La figura más destacada de este género fue Ibn Quzmān (+ 1160), siendo de mencionar el místico granadino al-Šuštārī (+ 1269), ibn al-Jaṭīb (+ 1374) e ibn Zamrak (+ 1393), entre otros. El zéjel tuvo una gran difusión fuera de las fronteras de al-Andalus, en el mundo musulmán y en la Europa medieval, especialmente en la primera etapa de la lírica trovadoresca y en algunas Cantigas a Santa María del rey Alfonso X "El Sabio", según indica R. Menéndez Pidal⁴. El hecho de estar escritos en el dialecto árabe andalusí será de gran trascendencia en el estudio la dialectología árabe como para la lingüística histórica hispánica, siendo uno de los temas, que por su carácter polémico, ha generado una mayor bibliografía, tanto en las tendencias difusionistas como en los estudios lingüísticos históricos y estructuralistas, entre otras tendencias.

Nūba⁵. Estructura de larga duración. En líneas generales, se articula mediante un prelude instrumental -que recoge los diversos temas que aparecerán después en la nūba-, distintos fragmentos cantados e interludios instrumentales, junto a otro elemento de coherencia como el ritmo, que pasa paulatinamente de lento a prestísimo al final. La tradición hace remontar el origen de la nūba a la figura de Ziryāb. Aunque se hayan aprovechado e insertado poemas o fragmentos melódicos anteriores, la forma actual que se conserva en el Norte de África es fundamentalmente bajo medieval y del periodo nazarí. Abū `Abd Allāh Muammad ibn al-asan al-Hā`ik, que vivió en Tetuán, en el siglo XVIII, realizó una recopilación de nūbas, en 1799, conocida como: Ma`mū`at al-Hā`ik.

El musicólogo Mahmoud Guettat caracteriza a estas formas como típicamente del Magreb o del Mediterráneo occidental, con influencias de la música de al-Andalus -en algunos lugares mayoritarias-, pero también con elementos de la música beduina, beréber, turca, oriental y

⁴ R. Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941.

⁵ M. Guettat: *La musique classique du Magreb*, París, 1980, -*La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999. C. Poché: *La musique arabo-andaluse*, Cité de la musique/Actes Sud, 1995. M. Cortés García: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996.

autóctonas. Se denomina *māliḥ* (tradicional) en Libia, Túnez y en la región de Constantina; *sīan`a* (obra artística) en Argelia, y *āḵāt* (instrumentos) o *tīarab* (emoción) en Marruecos. Las nūbas del Magreb han tenido una serie de recopilaciones a lo largo de su historia, como obras teóricas y narrativas. En la Edad Media existía la nūba oriental, diferenciada de la occidental, aunque el término nūba ha sido reemplazado por el *wasīla* en el Próximo Oriente o *fāsīl* en Turquía.

Las estructuras poéticas más utilizadas son la *qaṣīda*, *muwaššah* y *zējel*.

Además, existen en el Magreb otras nūbas populares y religiosas que suelen tomar el nombre del Walī (o santón) al que están dedicadas, igualmente los judíos del Norte de África conservan un repertorio de nūbas de origen andalusí.

Alcaide de jularas e juglares⁶

En cuanto a las instituciones musicales es de destacar el *Alcaide de juglares e jularas* del Reino Nazarí de Granada. En el Archivo General de Simancas (Registro General del Sello, con fecha 13 de febrero de 1492, Granada, folio 18) se encuentra una Carta de merced del oficio de alcaide de las jularas y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros, con funciones de jurisdicción, control y finanzas, encargado del cobro del impuesto tarcón que se pagaba por las *zambros* y *leilas*. (Ayaya Fisteli es llamado, en el período morisco, Fernando Morales el Fisteli).

Eta **morisca**. La música de al-Andalus en la etapa morisca (1492-1609) se puede dividir en tres periodos⁷.

⁶ R. Fernández Manzano: "Legislación de las tradiciones musicales de los moriscos del reino de Granada", *Actas: "Encuentro de las tres culturas"*, Toledo, 1985, 157-165.

⁷ R. Fernández Manzano: "La música de los moriscos del reino de Granada: la cara oculta del renacimiento español", *Nasarre*, IV, 1-2, 1988, 85-94; -"Las zambros de los moriscos del reino de Granada", *El Folk-lore Andaluz*, 7, Fundación Machado, Sevilla, 1991, 129-148.

Primer período, 1492-1529, caracterizado por el intento de convivencia musical y la yuxtaposición de las culturas cristiano-morisca. La política tolerante del arzobispo Hernando de Talavera, hizo posible que las *zambras* de los moriscos se integraran, incluso acompañando a la procesión del Corpus Christi.

Segundo período, 1530- 1565, caracterizado por los recelos y las tensiones internas. El arzobispo de Granada, Gaspar de Ávalos, prohíbe las *zambras* y la reina Isabel de Portugal -esposa del Emperador Carlos V y I de España- intercederá por la música de los moriscos.

Tercer período, 1566-1609, aculturación y marginalidad, en el que se suplantán las tradiciones populares del reino nazarí de Granada por la música y las tradiciones populares cristianas, y se produce la implantación de lo occidental. En 1566 el inquisidor general Diego de Espinosa, preparó, junto a Felipe II, un edicto en la villa de Madrid, en el que, entre otras, prohibía la música y los instrumentos musicales de los moriscos. Francisco Núñez Muley, el hombre de estado de mayor prestigio de los moriscos, preparó un memorandum en defensa de las costumbres y la música de los moriscos que entregó a Deza. Sin embargo, el 1 de enero de 1567 Pedro de Deza, presidente de la Audiencia de Granada, promulgó el edicto. En 1568 se produjo el levantamiento de los moriscos en el Albaicín, extendiéndose por la Alpujarra, capitaneados por Fernando de Valor (Aben Humeya), en 1570 las tropas de D. Juan de Austria se hacen con la situación, siendo expulsados los moriscos de los reinos de España en 1609.

La música de al-Andalus y del reino nazarí de Granada, llamada *gamāʿāt*, se ha conservado, por tradición oral, en los países del Próximo Oriente, fundamentalmente repertorios de *muwaššahāt*, en el Norte de África (Marruecos, Argelia y Túnez), en especial las *nūbas* de al-Andalus y del reino nazarí de Granada, como diversas costumbres de la cultura andalusí en la Curva del Níger, conquistada por el morisco del reino de Granada Yuder Pachá en 1591. Yuder Pachá, morisco de Cuevas de Almanzora, (en la provincia de Almería), tras la derrota de la rebelión, aparecerá en Marrakech participando en la batalla de Alcazarquivir o de los Tres Reyes (1578), y al servicio del sultán de Marruecos Ahmād al-Mansūr en 1590, en la conquista de la Curva del Níger, -el imperio songhai de Gao-, en busca de la ruta del oro sudanés, los esclavos y el marfil, al mando de un

ejército de 4.000 granadinos y 500 europeos, más 60 cristianos, 1.500 lanceros musulmanes y 1.000 auxiliares al cargo de los 8.000 camellos que portaban las provisiones y el material de campaña, que culminará en abril de 1591, creándose un auténtico imperio andalusí de los *armas* (así llamados los descendientes de los conquistadores por utilizar armas de fuego), con solo una dependencia nominal del sultán de Marruecos, transmitiendo la cultura morisca, en una zona en la que dos siglos antes el arquitecto granadino Abū Isḥāq al-Sahili había dejado su huella en mezquitas, madrazas y casas⁸.

⁸ *Andalucía en la Curva del Niger*. Expedición de la Universidad de Granada a la Curva del Niger. Granada, 1987. M. ABITBOL: *Tombouctou et les Armes. De la conquête marocaine du Soudan nigérien à l'hégémonie de l'Empire Peul du Macina en 1883*. Paris, 1979. M. MAIZADA, R. FERNÁNDEZ MANZANO y I. HAIDARA: "Introduction à la tradition musicale des Arma de la bouche du Niger", *Le Maroc et l'Afrique subsaharienne aux débuts des temp. modernes: les sa `diens et l'empire songhay. Actes du colloque international organisé par l'Institut des études africaines, Marrakech, 23-25 octobre, 1992*. Université Mohammed V, 1995, 325-361.

La cultura musical de al-Andalus, de transmisión oral, generó una serie de formas poético-musicales propias, desarrolló la teoría musical, y contó con un gran número de fuentes narrativas y literarias. Ibn H̄azm de Córdoba (t 1064) participó en las polémicas filosóficas y teológicas en torno a la licitud de la música; Ibn Bassām (t 1147), al-Šaqundī (t 1231), e ibn Sa`īd al-Magribī (t 1282), nos suministran noticias sobre la vida y anécdotas de la música y los músicos de al-Andalus; al-Tifāsī (t 1253), amigo de Ibn Sa`īd, compara la métrica poética con el ritmo musical en un interesante tratado; Ibn al-Jatīb, el visir de Granada (t 1374), Ibn Jaldūn (t 1406), al-Maqqarī (t 1631), son algunas de las fuentes de obligada referencia⁹.

Visiones imaginarias: orientalismo musical europeo.

El concepto de alteridad como exótico será un elemento importante en la mentalidad europea. Durante la Edad Media, el orientalismo se asociaba en Europa a una visión de enemigo potencial o real, con todos los atributos de esta situación, modulados por una amplia gama ideológica, desde la repulsa a la admiración e imitación, resaltando su valentía a la vez que su crueldad¹⁰. Con el advenimiento de la Edad Moderna se produce un proceso de transculturación entre comunidades marginales: judíos, moriscos, gitanos, negros, y el pueblo de los substratos sociales más bajos, junto a movimientos de mestizaje de ida y vuelta con Latinoamérica¹¹.

En el caso español, en una primera etapa, dichas comunidades participan en determinados procesos festivos, simbolizando la grandeza y extensión de la unión de las coronas de Castilla y Aragón, y fundamentalmente, del Imperio de los Austrias (especialmente en el período de Carlos V). La unidad y cohesión del Imperio, desde Felipe II, se basa y refuerza en la ideología de la ortodoxia religiosa, y en la homologación de las costumbres, produciéndose una fuerte aculturación en las comunidades

⁹ A. Shiloah: *The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900), Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and U.S.A.*, R.I.M.S., Munich, 1979.

¹⁰ Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (Madrid, 1983). M. Alvar, *Granada y el romancero* (Granada, 1956). M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura* (Madrid, 1956, Universidad de Granada).

¹¹ R. Fernández Manzano, "El flamenco: del exotismo europeo a la ciencia actual", *La Caña* (Madrid, 1993), n. 4, 9-13.

marginales conquistadas. Así, el *edicto de 1566*, redactado en la villa de Madrid, sobre "las reformas de las costumbres de los moriscos", prohibía a los mismos su forma de vestir, hablar, tradiciones culinarias, instrumentos musicales, canciones, melodías, etc., y que culminará con la rebelión de los moriscos o rebelión de las Alpujarras de 1568 a 1570, y su posterior expulsión de los reinos de España en 1609-10¹². Situación de aculturación y marginalidad que se mantendrá hacia "las otras" comunidades durante el siglo XVII.

Sin embargo, ya en el siglo XVII y fundamentalmente en el XVIII, se habían generado algunas ideas que para el europeo identificaban lo oriental: el harén, el baño, y el guarda del serrallo¹³. El siglo de "las luces" adoptará -además- nuevas actitudes, sobre todo con los monarcas ilustrados. No obstante, las ideas de la *Enciclopedia* convivirán con casticismos locales y una moda que revalorizará lo popular. Rousseau establecerá los fundamentos de una primera visión moderna de "los otros", y el "buen salvaje" será un paradigma ideológico, junto a otros enciclopedistas¹⁴.

Europa en la etapa contemporánea, es decir, desde la Revolución francesa, genera un concepto de orientalismo y una visión peculiar de las culturas islámicas. En esta época Europa se debate en la alternativa de imperio o nacionalidades. Esta búsqueda de su identidad en momentos de crisis motivan la necesidad de lo distinto, lo diferente, lo otro, como autoafirmación de la propia existencia y costumbres, tanto individual como colectivamente. Pero no se realiza un estudio de las otras culturas, sino que se fabrica un prototipo que responda a las necesidades de encontrarse en lo distinto y de válvula de escape de y para los europeos.

El Oriente se identifica en muchas ocasiones con la cultura islámica. El Oriente es el sueño, el mito.

¹² R. Fernández Manzano, *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica* (Granada, 1985). Luis del Mármol Carvajal, *Descripción general del África* (Granada, 1573). Diego de Torres, *Relación del origen de los xarifes y del estado de los reinos de Marruecos, Fez y Tarudante* (Sevilla, 1586).

¹³ A. Grosrichard, *Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico* (Barcelona, 1981).

¹⁴ Rousseau, *El contrato Social* (orig. 1762, Madrid, 1975). J. Cazenave, "Une tragédie mauresque de Voltaire: Zulime", *Revue de Littérature Comparée* (1925), V, 594-640.

Lo distinto es lo deseado, el Oriente se concibe como una especie de paraíso terrenal, superador de todos los tabúes del hombre occidental; pero a la vez, como todo sueño, se desborda por ambos lados. El Oriente será también lo maligno, lo misterioso, lo cruel, lo insólito. Y frente a esta polaridad entre el paraíso y el infierno, el occidental encontrará en su tipificación de lo oriental sus propios valores que surgen en medio de un escenario de lo distinto. Europa inventa un Oriente a su medida¹⁵.

En este debate europeo entre imperialismo y nacionalismo, al que antes aludíamos, se sitúan las campañas napoleónicas a Egipto, que crearon una escuela de lenguas orientales y de sabios en Europa.

Los románticos se lanzaron a viajar por Oriente y especialmente por los países islámicos: Chateaubriand, Flaubert, Rimbaud, Gauguin, Fromentin, Nerval, y un largo etc.

A finales del siglo XIX las relaciones con Oriente se han regularizado, gracias al desmembramiento del Imperio Otomano, lo que permitió intervenir, en primer lugar, comercial y políticamente, a las potencias europeas y finalmente, a partir de 1880, de manera directamente militar. Desde este momento el concepto de oriental, y del mundo islámico sufrirá el filtro del colonialismo¹⁶.

En el caso español surgirá un movimiento intelectual y de instituciones africanistas, iniciado en la segunda mitad del XIX de gran interés¹⁷.

¹⁵ D. Perrot y R. Preiswerk, *Etnocentrismo e Historia. América indígena, Africa y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental* (México, 1979). E. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (París, 1980). José A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias* (Barcelona, 1989); - *La extraña seducción: Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente* (Universidad de Granada, 1993).

¹⁶ G. Leclerc, *Antropología y Colonialismo* (Madrid, 1973). D. K. Fieldhouse, *Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1830-1914* (Madrid, ed. Siglo XXI, 1977).

¹⁷ En Europa proliferan las *Sociedades Geográficas*, creándose en nuestro país la *Sociedad Geográfica Española (S.G.E.)* publicando un *Boletín* a partir de 1876, como la *Revista de Geografía Colonial y Mercantil*, publicación de la *Sociedad Española de Geografía Comercial*, desde 1883. Papel importante desempeñaron las *Cámaras de Comercio*, junto a entidades financieras, así como la *Compañía Trasatlántica*. Los *Centros Comerciales* publicaron la revista *España en África*, sucediéndose los *Congresos de Africanistas* entre 1907-12. En 1913 se creó la *Liga Africanista Española*, que publicó la revista *África Española. Revista de Colonización, Industria, Comercio, Intereses Morales y Materiales*, dirigida entre 1913-17 por Augusto

Las puertas de lo "oriental" serán Andalucía y el Norte de África. Washington Irving y Víctor Hugo son los que principalmente difunden el sello "oriental" de España. Granada se convierte en símbolo y puente de este mundo de la mano de Zorrilla, Gregorio Romero Larrañaga, José Espronceda o el Duque de Rivas. Proliferan los estudios del pasado islámico europeo, tanto de al-Andalus como de la zona italiana islamizada en la Edad Media.

Delacroix encuentra en la luz y el color del Norte de África la justificación de su sistema de colores complementarios, con el cual intensificó la gama tonal de su paleta e introdujo el color puro dentro de la sombra, siendo el ejemplo de Renoir para sus dos viajes a Argelia.

Esta moda de lo oriental o del concepto de oriental que se había fabricado Europa llega también a la música. Se generan una serie de tópicos, la "escala oriental", el cromatismo, los giros de segunda aumentada, los ritmos más típicos. En todos estos elementos técnicos se observa la neta diferencia entre la riqueza y variedad de modos y ritmos de la cultura islámica y estas pseudo-imitaciones conceptuales, existentes únicamente en la mentalidad del músico europeo, que vienen a ser una deformación o simplificación de lo real, mezcladas o como base de formas musicales y sistemas compositivos y orquestales característicos de la música europea. Sin embargo, la conceptualización de lo "oriental" ha sido una fuente de inspiración que ha creado grandes obras de arte en todos los terrenos en el ámbito europeo¹⁸.

El orientalismo europeo se vincula a Andalucía en una extraña mezcla de flamenco y arabismos. Si la alteridad como exótico generó en el ámbito musical una serie de creaciones artísticas de las que las

Vivero, a partir de 1918 apareció con el título de *Boletín*, y desde 1922 -bastante languidecida- pasó a llamarse *Revista Hispano-Africana*. La *Dirección General de Marruecos y Colonias* (1925) fue otra institución de la época. Se configuran los especialistas arabistas, berberólogos y filosefarditas. En 1932 se crean las *Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, dependientes del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, fundándose la revista *Al-Andalus* (1933). En 1934 los africanistas españoles participan y se incorporan a la *Sociedad de Estudios Internacionales y Colonias*, generando una gran cantidad de publicaciones.

¹⁸ R. Mitjana, "L'orientalisme musical et la musique arabe", *Le Monde Oriental*, 1 (1906), 121-184. A. P. de Mirimonde, "La musique orientale dans les oeuvres de l'École française du XVIII^e siècle", *Revue du Louvre*, 19 (1969), 231-246. P. Cachia, "A 19th Century Arab's Observations on European Music", *Ethnomusicology*, 17 (1973), 41-51. R. Fernández Manzano: "El orientalismo en la música europea", *III Congreso Nacional de Musicología (1990)*, *Revista de Musicología*, XIV (1991), 423-427, en dicho artículo se recogía una selección de obras musicales inspiradas en el orientalismo que en esta ocasión se amplían.

primeras grabaciones fonográficas se hicieron un amplio eco, al mismo tiempo se ponían en marcha otros mecanismo vinculados al orientalismo, en este caso su vertiente científica y de investigación. Desde la posmodernidad, José María Sánchez Verdú se inspira en al-Andalus en sus obras: *Cuarteto nazari* (1993), *Kitab para dos guitarras* (1995), *Kitab 2* (1995), *Kitan 1* (1996), *Kitab 3* (1997/98), *Kitan 6* (1997), *Kitab 5* (1997), *Kitab 7* (1997), *Kitab 3* (1997-98), *Kitab 4* (1998), *Alqibla* (1998), *Qabriyyat* (2000), *Maqbara (Epitafio para voz y gran orquesta)* (2000), *Qasid 2* (2000), *Qasid 3* (2000/01), *Qsid 1* (2001), *Qasid 7 (Libro de las canciones)* (2001), *Ahmar-aswad* (2000/01), *Libro del destierro* (2001/02), *Taqsim* (2002), *Abyad-kamoon* (2002/05), *Istikhbar* (2002/05), *Kitab al-alwan (Book of the Colours)* (2000-2005), entre otras.

El imaginario colectivo no solo ha influido en el arte y el espectador, sino que también se ha transformado en el tiempo. Desde la literatura, los intelectuales, compositores, investigadores, artistas plásticos hasta las nuevas tecnologías, han incidido en una complejidad de sustratos que permanecen con diferente intensidad y que configuran el calidoscopio de la visión artística.



La Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada: la difusión de la música andaluza desde la extensión universitaria

Joaquín López González

Director de la Cátedra Manuel de Falla
Universidad de Granada



1. La cátedra Manuel de Falla: orígenes y contexto institucional

La cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada constituye una de las iniciativas más tempranas en la difusión musical de la universidad española moderna. A comienzos de la década de los cincuenta –en plena dictadura franquista- algunas universidades de nuestro país comenzaron a crear cátedras de extensión universitaria, con objeto de divulgar la cultura y la ciencia fuera de las actividades habituales de investigación y docencia reglada. Como explica Antonio Martín Moreno, «en la década de 1950 surgen las llamadas “Cátedras Honoríficas de Música” en el ámbito de la extensión Universitaria. Como su nombre indica, sólo tienen de cátedras el título y entre ellas figuran las de Madrid, “Manuel de Falla” (BOE 22-4-1952); Santiago de Compostela (BOE del 5-5-1954); Barcelona, “Felipe Pedrell” (BOE del 12-8-1954), Sevilla, “Cristóbal de Morales”; Salamanca, “Francisco Salinas”, etc.»¹. En 1955 –en tiempos del rector Luís Sánchez Agesta- la Universidad de Granada obtuvo el permiso de la familia del célebre compositor gaditano (granadino de adopción) para ponerle su nombre a una cátedra de extensión universitaria (BOE del 14-01-1955). Esta cátedra heredaba y continuaba las actividades que ya se venían realizando desde 1944, a partir de la creación de la llamada “Sección de Música” de la Universidad de Granada por parte del entonces rector Antonio Marín Ocete, bajo la supervisión del catedrático de Letras Emilio Orozco Díaz². El primer director oficial de la cátedra Manuel de Falla fue Antonio Gallego Morell, quien se mantuvo en el cargo entre 1955 y 1961. Le sucedieron el arabista Luis Seco de Lucena y Paredes (1961-1971), el compositor y organista Juan Alfonso García (1972-1979), su discípulo el también compositor Ricardo Rodríguez Palacios y los musicólogos Germán Tejerizo, Antonio Martín Moreno, Francisco Javier Lara Lara y el que suscribe.

¹ MARTÍN MORENO, Antonio. « Pasado, presente y futuro de la Musicología en la Universidad española». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado: La educación musical y sus nuevos retos*. Vol. 19 (1) abril 2005, p. 68.

Versión on line: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1343163&orden=75245

² En 2010 se presentó en el programa de doctorado una investigación sobre los orígenes y los primeros años de funcionamiento de la Cátedra Manuel de Falla. Dicho trabajo, permanece aún inédito y en fase de desarrollo para una futura tesis doctoral sobre esta institución: MIRET CORNEJO, Alicia. *Historia de la cátedra “Manuel de Falla”: 1955-1971*. Trabajo de Investigación Tutelado por el Dr. Francisco J. Lara Lara. Granada: Universidad de Granada, 2010 [inédito].

Desde su creación hasta nuestros días, la Cátedra Manuel de Falla ha sido una de las instituciones más destacadas en la vida musical granadina. Ha programado innumerables conciertos, conferencias y actividades formativas, en su mayor parte de carácter gratuito y abierto a todo el público de la ciudad (formase o no parte de la comunidad universitaria). Hasta tiempos recientes su sede habitual ha sido el Aula Magna de la Facultad de Medicina, un espacio emblemático por el que han pasado grandes artistas de la talla de los guitarristas Narciso Yepes o Regino Sanz de la Maza; los pianistas Alicia de Larrocha, Esteban Sánchez, Leopoldo Querol, José Cubiles o Manuel Carra; e infinidad de cantantes, grupos de cámara y orquestas españolas e internacionales.

En la actualidad la Cátedra Manuel de Falla depende del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte, si bien se encuentra integrada en la estructura del Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada. Dicho centro fue creado en 2008, tomando el testigo del antiguo Secretariado de Artes Visuales, Musicales y Escénicas (SAVEM). Tiene como misión principal encargarse de la gestión de la programación cultural de la Universidad de Granada y, en especial, de aquellas manifestaciones artísticas propias de la cultura audiovisual contemporánea más inmediata. Lo componen cuatro áreas: el Cineclub Universitario / Aula de Cine, el Área de Exposiciones, la Colección de Arte Contemporáneo de la UGR y la Cátedra Manuel de Falla. Asimismo, recae sobre este centro la coordinación del Canal de Cultura Contemporánea (CaCoCu), un amplio proyecto de difusión *on line* de las actividades culturales de las diez universidades andaluzas. Las funciones actuales de la Cátedra Falla se agrupan en dos grandes ámbitos de trabajo:

1) Coordinación de las actividades musicales de la Universidad de Granada. Esto supone, más allá de la programación de eventos musicales, la coordinación y gestión de una serie de entidades y actividades formativas que se desarrollan a lo largo de todo el curso en la Universidad de Granada: Orquesta de la UGR, Coro “Manuel de Falla”, Grupo de Estudios Flamencos, colaboración con el FEX (Extensión del Festival Internacional de Música y Danza de Granada), Premios Manuel de Falla de Investigación e Interpretación Musical (para estudiantes universitarios), entre otras.

2) Programación de una temporada de conciertos y actividades de divulgación musical a lo largo de todo el curso académico. Esta programación constituye el núcleo de la labor de la cátedra. En los últimos cuatro años (2008-2012) se ha realizado una media de casi 40 actividades por curso, celebradas en los distintos campus de Granada, Ceuta y Melilla. En este periodo de tiempo, y coincidiendo con su integración en el Centro de Cultura Contemporánea, la Cátedra Manuel de Falla ha potenciado su vinculación con las manifestaciones musicales más actuales (música y danza contemporáneas, estilos urbanos, flamenco, *world music*, etc.), diversificando igualmente el formato y los espacios escénicos de sus actividades, con una magnífica acogida del público.

2. Los objetivos de la extensión cultural en las universidades andaluzas: la música en el proyecto Atalaya

Como ya hemos mencionado, se entiende por “extensión universitaria” al conjunto actividades no curriculares que desarrollan las universidades con el fin de enriquecer y complementar la experiencia de la comunidad educativa y de la sociedad que la rodea. Son, por tanto, acciones culturales y divulgativas que promueven, activan y abren la vida universitaria al conjunto de la sociedad, contribuyendo decisivamente a imbricación de la institución universitaria con el resto del tejido social (no sólo con sus propios estudiantes). Por ejemplo, cuando el público de la ciudad de Granada asiste a los conciertos de la Cátedra Manuel de Falla (todos son de entrada libre), estamos estableciendo vínculos con sectores de la sociedad que, de otra manera, posiblemente nunca pisarían un espacio universitario. Eso también contribuye a una convivencia intergeneracional de nuestros estudiantes con el resto de la ciudad: la extensión cultural es –en definitiva- un punto de encuentro fundamental.

Para intentar coordinar, estudiar y mejorar las actividades culturales en las diez universidades andaluzas, todos sus vicerrectorados de extensión se han agrupado y organizado en el llamado Proyecto Atalaya, que cuenta con el apoyo y la colaboración de la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Este grupo mantiene reuniones periódicas y

desarrolla diversos proyectos que son coordinados por cada una de las distintas universidades que lo componen. Un paso importante, en lo que al planteamiento de objetivos e intenciones del grupo se refiere, fue la llamada *Declaración de la Rábida* en la que se plasman las diez conclusiones de una reunión mantenida en La Rábida (Huelva) en mayo de 2009.

El séptimo *ítem* de la declaración sostiene que «la cultura debe ser el escenario para la innovación, desarrollando la creatividad, la imaginación, siempre cimentada sobre la tradición y el conocimiento del Patrimonio»³. La aplicación de esta máxima al ámbito de la música otorga un papel fundamental a la difusión y puesta en valor del patrimonio musical de Andalucía a través de las actividades innovadoras de extensión cultural puestas en marcha por las distintas universidades andaluzas. En los últimos años, Atalaya ha promovido algunos proyectos orientados a la consecución de este objetivo. Tal es el caso de *Flamenco en Red*, un curso universitario de iniciación al Flamenco a través de Internet, en el que grandes figuras y expertos del flamenco comparten con los alumnos su experiencia profesional y conocimiento mediante la transmisión de conferencias y conciertos con la tecnología *Video Streaming*⁴. Otro proyecto en pleno desarrollo es el titulado *Recuperación del Patrimonio Musical Andaluz*, coordinado por Centro de Iniciativas Culturales (CICUS) de la Universidad de Sevilla, en colaboración con la Orquesta Barroca de la ciudad hispalense. Su objetivo fundamental es la recuperación del patrimonio musical conservado en los archivos históricos de Andalucía, a través de una labor de localización, selección, estudio, transcripción, edición crítica, grabación, publicación, interpretación en vivo y máxima difusión del este rico legado⁵.

³ III Seminario Atalaya: “La Extensión Universitaria en Iberoamérica: Modelos y Territorios”. Universidad Internacional de Andalucía – Sede Santa María de La Rábida (Huelva), 5 y 6 de mayo de 2009. Conclusiones del seminario disponibles on line: <http://www.uca.es/web/actividades/atalaya>

⁴ A esta iniciativa del proyecto cultural universitario Atalaya (coordinado por la Universidad de Cádiz) se han adherido ya once universidades: la Pública de Navarra, la de Alicante, la Universidad Pompeu Fabra y las andaluzas de Sevilla, Jaén, Granada, Huelva, Almería, Málaga, Pablo de Olavide de Sevilla e Internacional de Andalucía. Véase: <http://www.flamencoenred.tv>

⁵ Hasta la fecha se han llevado a cabo dos recuperaciones en el marco de este proyecto: *Cantadas para la catedral de Málaga, de Juan Francés de Iribarren* (<http://cicus.us.es/atalaya>) y *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: la música policoral de Juan Manuel de la Puente*.

Otro de los objetivos de la *Declaración de la Rábida* se refiere a la difusión de las actividades: «se hace evidente la necesidad de lograr mayor impacto de lo que hacemos. Debemos estudiar la posibilidad de crear un repertorio digital que aúne todos los documentos que hemos ido elaborando a lo largo de la andadura de nuestros Vicerrectorados». Para la consecución de este objetivo se ha puesto en marcha -bajo la coordinación de la Universidad de Granada- el Canal de Cultura Contemporánea (CaCoCu), un archivo virtual de vídeos, audios, imágenes y textos que pretende mostrar en un portal multimedia la diversidad de las manifestaciones culturales promovidas por cada una de las Universidades (conferencias, conciertos, exposiciones, grabaciones discográficas, representaciones teatrales, etc.)⁶.

3. Las músicas del reino de Granada en la cátedra Manuel de Falla: líneas de trabajo

Durante sus primeras décadas de existencia, la cátedra Manuel de Falla prestó una atención preferente a la música que podríamos denominar “clásica”, esto es, al repertorio de creación culta que va desde los siglos XVIII al XX: música de cámara, sinfónica, recitales líricos, solistas y canto coral. Excepcionalmente, se programaban algunas actividades de música “antigua” (medieval, renacentista y barroca) y muy raramente conciertos de lo que se ha dado en llamar “músicas del mundo” o *World Music*.

En la actualidad, la cátedra distribuye su programación de manera equitativa en dos grandes líneas de trabajo:

- Clásicos: incluye los ciclos de Música de Cámara, Solistas, Música Coral y Sinfónica. Pertenecen a esta línea algunos ciclos de nueva creación como la Galería de Músicos Andaluces o el Ciclo de Jóvenes Intérpretes⁷.

⁶ Canal de Cultura Contemporánea (CaCoCu): <http://www.cacocu.es>

⁷ El primero en colaboración con el Centro de Documentación Musical de la Consejería de la Junta de Andalucía y el segundo en colaboración con el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

- Otras Músicas: pretende dar cabida a diversos estilos que van desde la música antigua (interpretada bajo criterios históricos) a la contemporánea, pasando por el jazz, el tango⁸, el pop-rock, el flamenco y las músicas del mundo.

El patrimonio musical de Andalucía, los creadores de esta tierra y el estudio y difusión de nuestras raíces musicales constituyen –desde siempre– una prioridad para la cátedra Manuel de Falla. A continuación se presentan de manera sucinta algunos ejemplos de actividades relacionadas con la música andaluza, en general, y granadina en particular que se han desarrollado a lo largo de los últimos cuatro años.

3.1. La música antigua: del pasado andalusí a la Granada cristiana

Durante la Edad Media y buena parte del Renacimiento, el reino de Granada se presenta como un espacio intercultural en el que musulmanes, cristianos y judíos desarrollaban sus tradiciones musicales, con lógicas influencias y sincretismos.

El concierto “Las Músicas de Al-Andalus: las puertas de Oriente”, interpretado por el Ensemble Al-Ruzafa, nos dio a conocer la tradición árabe del canto en Alepo (Siria), cuna de la escuela de *Quad* (*qudúd* en plural) y la *Muaxaha* (*muaxahát* en plural), de origen andalusí, “pero con un desarrollo estrófico diferenciado que fructifica en el *Máshrek*”⁹ (la parte más oriental del mundo árabe). El repertorio interpretado ha sido objeto de una grabación discográfica del Ensemble, editada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía¹⁰.

⁸ Anualmente, la cátedra organiza el ciclo Universijazz, en colaboración con el Festival Internacional de Jazz de Granada. Del mismo modo, se realiza cada mes de marzo la actividad Tango en la Universidad, en colaboración con el Festival de Tango de la Ciudad.

⁹ Al-Nawawi, Kamal: Notas al programa del concierto “Las Músicas de Al-Andalus: las puertas de Oriente”, celebrado en el patio del Centro de Lenguas Modernas de la UGR, el 30 de abril de 2008.

¹⁰ *Las puertas de Oriente*. Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía. Serie “El Legado Andalusi”. Intérpretes: Omar Sarmini (canto), Ensemble al-Ruzafa. Dirección: Hames Bitar. Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 2007.

La vertiente occidental de la tradición andalusí –la magrebí- queda representada por la actuación del Cuarteto Andalusí de la Orquesta Chekara de Tetuán¹¹, bajo la dirección del cantante y violinista Jallal Chekara, heredero musical y continuador de la obra de su tío, el célebre violinista Abdessadak Chekara, gran maestro de *Al-Andalus* (música andalusí).

De intercultural e innovador puede considerarse el repertorio interpretado por el Cuarteto Medieval de Ureña en el concierto “Mujeres medievales en la música”. Organizada por la Cátedra Manuel de Falla, en colaboración con los institutos para la Paz y los Conflictos y de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, esta actuación puso el broche final al Seminario Internacional “Mujeres y Paz: teoría y prácticas de una cultura de paz”¹². El programa del concierto presentaba, por un lado, obras de las "trobairizes" occitanas (como Beatriz de Día, Azalais de Porcraignes, Castelloza, etc.), que dejaron un legado lírico a la altura de los trovadores contemporáneos. Por otra parte, las poetisas andalusíes que aparecen en "diwanes" y recopilaciones de la época (como Umm al-Ala Bint Yusuf al-Berberiyya, la princesa Waladda, etc.). Tampoco olvidaba la música religiosa, con autoras de la talla inconmensurable de Hildegard Von Bingen, o los manuscritos conventuales firmados por manos femeninas, como el códice de la Huelgas.

Más recientemente, la cátedra organizó un ciclo de tres conciertos bajo el lema “Música antigua en el crucero”. Este ciclo venía a conmemorar el quinto centenario de la fundación del Hospital Real, coincidente con el 30 aniversario del traslado a dicho edificio de la sede del rectorado de la Universidad de Granada. Cada uno de los tres conciertos presentó un programa relacionado con la música en torno a la fecha conmemorada (1511), desde el canto gregoriano a la música instrumental, pasando por la polifonía vocal religiosa y profana del renacimiento español. El primer concierto fue interpretado por el Ensemble ‘La Danserye’ y llevaba por título "Los

¹¹ Concierto celebrado en el Salón de Actos de la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de la UGR, el 27 de mayo de 2010.

¹² Concierto celebrado en el Aula Magna de la Facultad de Medicina el 7 de noviembre de 2008. El Seminario había sido organizado por el Instituto para la Paz y los Conflictos y el Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada, en colaboración con el Ministerio de Igualdad, la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Granada.

Ministriles y la Universidad de Granada en el siglo XVI". Le siguió el concierto de la Schola Gregoriana Hispana que, junto a la organista Concepción Fernández Vivas, recreó la "Música litúrgica en la época de la Fundación del Hospital Real". El Ensemble 'Cinco Siglos' cerró el ciclo con el recital "Glosas de Palacio. El arte de la glosa en España desde los tiempos de los Reyes Católicos"¹³.

3.2. El oriente recreado: Granada y la “llamada del sur” musical

Merecen una especial atención aquellas creaciones musicales que, sin pertenecer estrictamente al mundo andalusí ni al histórico Reino de Granada, toman como referencia su tradición o – simplemente- se inspiran en el atractivo de su legado. A partir del siglo XVIII, pero especialmente en el XIX, y con importantes derivaciones en el XX, se desarrolla en la cultura española y occidental un fenómeno que González Alcantud denomina “la llamada del sur”¹⁴. Conceptos como ‘nacionalismo’, ‘andalucismo’, ‘orientalismo’ o ‘alhambrismo’ salpican la creación artística de autores de ambas orillas del Mediterráneo.

Una de las propuestas más singulares en la programación de la cátedra de los últimos años, ha sido el recital “Lieder en árabe y el canto andalusí”, interpretado por la mezzosoprano Susana Ferrero y el Dúo Manuel de Falla¹⁵. La interpretación de este repertorio, conformado por obras del marroquí Mustafa Aicha Rahmani (1944-2008) -único compositor de formación clásica del mundo árabe que se adentra en la forma *Lied* surge como consecuencia del Proyecto “Compositores Marroquíes: La Senda de la vida”, que pretende dar a conocer la música de los pocos compositores marroquíes de formación clásica occidental¹⁶. Los *lieder* interpretados se basan en poemas de N. Kabani (1923-1998), R. Tagor (1861-1941), Kahlil Gibran (1883-1931),

¹³ Los conciertos se celebraron los días 17, 18 y 20 de enero (respectivamente) en el crucero bajo del Hospital de Granada.

¹⁴ GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. «La llamada del Sur». En: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Madrid: Anthropos, 1989, p. 56.

¹⁵ Concierto celebrado el 27 de noviembre de 2009 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina, y organizado en colaboración con la Cátedra Emilio García Gómez de la UGR.

¹⁶ Proyecto ideado y coordinado por el pianista Luis Mariscal y patrocinado por la Agencia Española de Cooperación Internacional – AEI.

J. Abud, Mohamed Chakor (1948), L. Zaghoul, H. Ouzani y M. Achaari, así como en Moxajas y Zéjeles del patrimonio andalusí.

El término “Alhambrismo” musical designa un orientalismo hispanizante que en ocasiones roza el tópico, pero que triunfó en Europa desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el pasado siglo XX. Participa tanto del elemento populista característicamente hispano como del *revival* neoárabe. Más que una corriente estilística, fue una moda, un tipo de sonoridad que enlazaba con la tendencia pintoresquista de la música sinfónica española, que cultivaron autores tan diversos como Jesús de Monasterio o Ruperto Chapí. El dúo de violín y piano formado por Ángeles y Rubén Gallardo ofreció al público de la cátedra Manuel de Falla algunas interesantes muestras camelísticas de este repertorio, entre las que destacaron obras de Isaac Albéniz (1860-1909), Joaquín Nin (1879-1949) y Enrique Granados (1867-1916)¹⁷.

La recuperación patrimonial y el rescate de obras musicales inéditas o apenas interpretadas constituyen un punto clave en los intereses de programación de la cátedra Manuel de Falla. Entre las últimas iniciativas a este respecto destaca un proyecto que tiene como protagonista a la Granada decimonónica, vista desde la perspectiva exótica de los viajeros románticos. *Viaje romántico a Granada* (1955), primer trabajo cinematográfico del director granadino Eugenio Martín, es un cortometraje basado en los parámetros de lo que entonces se llamaba “documental de arte”. La película –realizada bajo el patrocinio de la Universidad de Granada– fue elaborada a partir de la yuxtaposición narrativa de una serie de grabados de la ciudad realizados por Gustavo Doré y su banda sonora fue compuesta por Ernesto Halffter (1905-1989), uno de los compositores más importantes de la Generación Musical de la República. El investigador y guitarrista Leopoldo Neri ha recuperado recientemente tanto el manuscrito musical como del material audiovisual, de las colecciones particulares de Manuel Halffter y Eugenio Martín. Como fruto de sus investigaciones, ha editado la partitura para flauta, oboe, dos clarinetes, clarinete bajo, dos sopranos, arpa, guitarra, viola y percusión¹⁸. El estreno absoluto de esta obra musical

¹⁷ Concierto celebrado el 1 de junio de 2010 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la UGR.

¹⁸ HALFFTER, Ernesto. *Viaje romántico a Granada* (partitura). Edición crítica a cargo de Leopoldo Neri. Valencia: Piles, 2011.

recuperada tuvo lugar en el marco del FEX (Extensión del Festival Internacional de Música y Danza de Granada) por iniciativa de la cátedra Manuel de Falla de la UGR¹⁹. Algunos componentes de la Orquesta de la Universidad de Granada, unidos a varios jóvenes músicos de la ciudad y al solista de guitarra José Luis Morillas, interpretaron la partitura original del Halffter acompañados por la proyección del documental.

3.3. La música clásica: galería de compositores andaluces

En 1927 el escritor y periodista almeriense Francisco Cuenca Benet publicaba en La Habana un diccionario biográfico titulado *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, en el que exponía “lisa y llanamente, la personalidad y la producción de los que dedicados a la música, han colocado a Andalucía en la cumbre de esta bella manifestación de la cultura humana”²⁰. Desde 2010 la cátedra Manuel de Falla ha retomado –con la colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía- el espíritu divulgativo de aquella galería a través de la organización de un ciclo de Conferencias-Concierto, en el que especialistas y musicólogos se unen a prestigiosos intérpretes para dar a conocer al público las investigaciones sobre los principales músicos nacidos en Andalucía. La primera actividad del ciclo tuvo como protagonista al compositor que da nombre a la cátedra, «eminente maestro compositor, el más significado de la nueva generación de músicos españoles...» -según escribía Francisco de Cuenca en 1927. El Aula Magna de la Facultad de Medicina acogió una conferencia de Antonio Gallego -uno de los principales especialistas en la figura del compositor gaditano- a la que siguió un concierto de canto y piano en el que se interpretaron las obras fallescas *Trois Mélodies* (1909-1910), *Fantasia*

¹⁹ El concierto tuvo lugar el 6 de julio de 2011 en el Salón de Actos de la E.T.S. de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos de la UGR, contando con la presencia del director de la película Eugenio Martín. Para sacar adelante el proyecto la cátedra Manuel de Falla consiguió coordinar y concitar la colaboración de diversas instituciones de la ciudad: el FEX, la Orquesta de la UGR, el Grupo de Estudios Flamencos de la UGR, el Aula de Artes Escénicas de la UGR y Conservatorio Superior “Victoria Eugenia”.

²⁰ CUENCA BENET, Francisco. *Galería de músicos andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927, p. 12. Recientemente se ha realizado una edición facsimilar (Málaga: Unicaja – Servicio de Publicaciones, 2002).

Baetica (1919) y *Siete canciones populares españolas* (1914)²¹. La segunda edición de nuestra particular “galería” se centró en la figura del compositor linarense Francisco Guerrero Marín (1951-1997). Consistió en la conferencia “Un poema de Francisco Guerrero, música para Rafael Guillén” a cargo del musicólogo Pedro Ordóñez Eslava, a la que siguió el estreno absoluto de la obra para percusión de Guerrero *Un Poème Batteur*, cuya partitura gráfica estaba inspirada en la poesía de Rafael Guillén. El poeta granadino –a quien está dedicada la obra y propietario de las citadas partituras- participó también en el evento intercalando la recitación de su poesía con los distintos movimientos de la pieza musical²².

La cátedra ha propiciado en otras ocasiones la difusión y recuperación de obras inéditas de compositores andaluces, como es el caso del reestreno del *Trío* de Rafael Mitjana (1869-1921)²³, en colaboración con el grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía (HUM-263) que dirige el Dr. Antonio Martín Moreno.

3.4. El Flamenco y las músicas urbanas: purismos y fusiones

Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y esencia viva de la cultura andaluza, el flamenco merece una especial atención por parte de las actividades de docencia, investigación y extensión cultural de la Universidad de Granada. El Grupo de Estudios Flamencos de la UGR nació en octubre de 2009, precisamente con la vocación de actuar como catalizador de esfuerzos y punto de encuentro entre la Universidad y la sociedad, en una faceta de la vida cultural y musical, el flamenco, que la Universidad de Granada nunca ha descuidado, pero que quiere potenciar con esta iniciativa. En los últimos años han sido numerosas y diversas las actividades organizadas

²¹ La actividad, celebrada el 21 de enero de 2010, contó asimismo con la colaboración de la Fundación Archivo Manuel de Falla. La grabación en vídeo de la misma se encuentra alojada en el CaCoCu: http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/falla-paris-madrid-dilemas-de-un-compositor-andaluz/ver

²² La grabación de la actividad, celebrada el 18 de mayo de 2010 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina, se encuentra alojada en el CaCoCu: http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement*/galeria-de-musicos-andaluces-ii-francisco-guerrero-marin/ver

²³ Concierto del malagueño Trío Mitjana, celebrado el 24 de abril de 2008 en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras.

por este grupo, dependiente del Centro de Cultura Contemporánea de la UGR, y en las que ha contado con la habitual colaboración de la Cátedra Manuel de Falla. Entre ellas, ha tenido una especial acogida el ciclo “Flamenco en Letras”, que cada años a comienzos de curso reúne a un nutrido número de espectadores (en buena medida alumnos del programa ERASMUS, a los que va dirigida especialmente la actividad) en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras para disfrutar de un espectáculo de cante, toque y baile flamencos. Por este escenario han pasado jóvenes intérpretes granadinos como los cantaores Esther Crisol, Sergio Gómez “Coloraito”, Manuel Heredia y Rafaela Gómez, las bailaoras Ana Cali, Eva Esquivel e Isa Vega y los guitarristas Rafael Habichuela, Luis Mariano y Alfredo Mesa, entre otros. La fusión del flamenco con otros estilos ofrece interesantes propuestas, de las que también se ha hecho eco la programación de la cátedra. Tal es el caso del grupo Tucara (formado por Alba Molina y Andreas Lutz), que mezcla el funky con las raíces andaluzas y gitanas de su vocalista; la riqueza estilística del piano-jazz-flamenco de Sergio Palies; o el crisol de influencias de la Granad Reunion Band, liderada por el percusionista Rubem Dantas²⁴.

4. Reflexión final: algunas perspectivas de futuro

La apuesta firme por la recuperación, puesta en valor y difusión del patrimonio musical de Andalucía constituye una realidad incuestionable en la Universidad de Granada y, más concretamente, en la cátedra Manuel de Falla. Sin embargo, queda mucho camino por recorrer, especialmente en lo que se refiere al reconocimiento y asimilación de una parte tan importante de nuestras raíces culturales como es la música andalusí. El reto está en consolidar este ámbito de estudio en las áreas de la investigación y la docencia, para recoger en el futuro los frutos de una apreciación musical mucho más consciente y versada por parte del público granadino. Las oportunidades no pueden ser más inminentes: la celebración en 2013 del milenio del Reino de Granada y -en 2015- un acontecimiento de especial relevancia para la Universidad de Granada y su proyección exterior. La Universiada, más allá de la importancia del evento deportivo, debe

²⁴ Conciertos celebrados el 10 de diciembre de 2009, el 26 de mayo de 2011 y el 4 de noviembre de 2011, respectivamente.

convertirse en una plataforma para la difusión de la cultura y el patrimonio andaluz y granadino en los ámbitos universitarios internacionales.



La música andaluza en las actividades culturales de Granada: la Cátedra Emilio García Gómez

Carmelo Pérez Beltrán

Director de la Cátedra Emilio García Gómez
Universidad de Granada



1. Introducción: el Secretariado de Extensión Universitaria

Mi intervención en esta mesa redonda sobre “La música andaluza en las actividades culturales de Granada” va a estar circunscrita a la *Cátedra Emilio García Gómez* de la Universidad de Granada, pero antes de hacer una serie de reflexiones sobre el protagonismo que ha tenido este tipo de actividad cultural creo necesario situar la *Cátedra* en el contexto universitario.

Desde el punto de vista de la estructura organizativa de la Universidad de Granada, la *Cátedra Emilio García Gómez* hay que situarla en el marco del *Secretariado de Extensión Universitaria* que, a su vez, es uno de los cinco ámbitos¹ en los que actualmente se divide el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Deporte. Es objetivo del *Secretariado de Extensión Universitaria* proponer y organizar actividades de formación y difusión cultural relacionadas con las ciencias, la tecnología, los saberes sociales, las letras y las artes, cuya característica más destacada es su proyección abierta al entorno. En definitiva se pretende hacer llegar a la ciudadanía una serie de proyectos, directamente relacionados con los debates académicos e investigadores que se producen en el marco universitario, que hagan progresar una cultura innovadora, creativa, crítica y solidaria con el tiempo que nos ha tocado vivir. Dichos objetivos se materializan en las nueve cátedras, seminarios y aulas que conforman el *Secretariado de Extensión Universitaria*:

- *Aula de Ciencia y Tecnología*² que pretende difundir del papel esencial que la Ciencia y la Técnica juegan en la sociedad y en la comprensión el mundo, eliminando ciertas barreras que puedan existir entre la ciencia y la sociedad.

- *Aula de Artes Escénicas*, cuya finalidad es la formación y la incentivación de la creación artística relacionada con “la complejidad de las artes escénicas contemporáneas en su poliédrica fisonomía actual”⁴.

¹ Los otros cuatro ámbitos son: Editorial Universidad de Granada, Centro de Cultura Contemporánea, Centro de actividades Deportivas y Secretariado de Patrimonio Mueble. Véase

<http://veu.ugr.es/pages/presentacion> (12-marzo-2012). Actual Vicerrectora: María Elena Martín-Vivaldi.

² Véase <http://univex.ugr.es/> (12-marzo-2012). Directora del Secretariado: María José Sánchez Montes

³ http://univex.ugr.es/pages/ciencia/aula_ciencia_y_tecnologia. Director: Agatángelo Soler Díaz,

⁴ <http://univex.ugr.es/pages/teatro/auladeartesescenicas> (12-marzo-2012). Directora: M^a Ángeles Grande Rosales.

- *Seminario de Estudios Asiáticos*⁵, que pretende debatir y difundir el conocimiento relaciono con el Continente Asiático desde diversos puntos de vista: historia, literatura, filosofía, arte, medicina, derecho, economía, etc.
- *Seminario de Medioambiente y Calidad de Vida*⁶, un foro de análisis y estudio crítico e interdisciplinar acerca de diversos temas relacionados con el medio ambiente y el progreso humano.
- La *Cátedra Federico García Lorca*⁷, que trata de coordinar los planteamientos literarios y culturales de mayor significación, desde las perspectivas históricas, críticas, teóricas o de creación.
- La *Cátedra Antonio Domínguez Ortiz*, cuyo objetivo es la reflexión historiográfica, con particular atención a los debates sobre cuestiones teóricas y metodológicas, y la potenciación de las relaciones entre la historia y las otras disciplinas humanísticas y ciencias sociales.
- La *Cátedra Fernando de los Ríos*⁸, que tiene como objetivo hacerse eco de los temas que preocupan a la sociedad en el momento en que se plantean, con especial interés por los debates jurídicos y políticos.
- La *Cátedra Francisco Suárez*, especialmente preocupado por la difusión y el debate en torno a la ciudadanía y los derechos humanos
- La *Cátedra Emilio García Gómez*, de la que trataremos a continuación.

2. La Cátedra Emilio García Gómez: objetivos e intereses

La *Cátedra Emilio García Gómez* como tal surge en el año 2000, durante el rectorado de David Aguilar, aunque contaba con una trayectoria previa en el *Seminario de Estudios sobre el Magreb*

⁵ http://univex.ugr.es/pages/asiaticos/seminario_de_estudios_asiaticos (12-marzo-2012). Director: Javier Martín Ríos.

⁶ <http://univex.ugr.es/pages/medioambiente/seminario-de-medio-ambiente-y-calidad-de-vida> (13-marzo 2012). Director: Miguel Ortega Sánchez.

⁷ http://univex.ugr.es/pages/literatura/catedra_federico_garcia_lorca (13-marzo 2012). Director: Juan Varo Zafra,

⁸ http://univex.ugr.es/pages/derecho/catedra_fernando_de_los_rios (13-marzo 2012). Director: Gregorio Cámara Villar

⁹ http://univex.ugr.es/pages/derecho/catedra_francisco_suarez (13-marzo-2012)

y el Mediterráneo que se había creado en los años 90 y que dirigía, al igual que los primeros años de la Cátedra, el profesor Emilio de Santiago Simón. Esta Cátedra toma su denominación del nombre de uno de los más prestigiosos arabistas del siglo XX, Emilio García Gómez (1905-1995), una personalidad clave de la cultura española que tuvo además una estrecha relación con la Universidad de Granada y con esta ciudad en su conjunto, puesto que aquí ocupó la Cátedra de Lengua Árabe desde 1930 a 1935 y desempeñó un papel fundamental en la puesta en marcha de la Escuela de Estudios Árabes, sita en la Cuesta del Chapiz, y en la creación de la revista que se convertirá en órgano indiscutible del arabismo español desde su creación en 1933 hasta su desaparición en 1978: *Al-Andalus*. Y no solamente mantuvo durante su vida una vinculación intelectual y académica con Universidad de Granada, sino que en el año 1975 fue nombrado Doctor Honoris Causa, cuestión ésta que se añadía a sus numerosas distinciones nacionales e internacionales¹⁰.

Y otra cuestión importante es que la figura de Emilio García Gómez refleja bien el interés que tiene la Cátedra pro englobar todos los aspectos de la cultura árabe en el pasado y en el presente, porque aunque su línea nodal de investigación era el ámbito medieval andalusí, sobre todo en temas relacionados con la Alhambra, la poesía andalusí, las jarchas y el zéjel, también es cierto que a él le debemos las primeras aportaciones del arabismo español a los estudios árabes contemporáneos al dar a conocer a la sociedad española obras literarias de autores contemporáneos de gran prestigio como Taha Husayn¹¹ (1889-1973) o Tawfiq al-Hakim¹² (1899-1987).

Desde su creación y, especialmente desde su segunda fase a partir del año 2004, la *Cátedra Emilio García Gómez* se propone promover espacios de diálogo que, desde perspectivas abiertas, dinámicas y pluridisciplinarias, aporten un mayor conocimiento de la realidad del Mundo Árabe y de la diversidad de la Cultura Musulmana en el pasado y, especialmente, en el presente, cuando este entorno se convierte en protagonista de múltiples conflictos globales. La

¹⁰ Entre ellas: premio Fastenrath (1930), Internacional Bagdad (1985), Nacional de la Historia (1989), Príncipe de Asturias de Comunicaciones y Humanidades (1992).

¹¹ Taha Husayn, *Los días. Memorias de infancia y juventud* (traducido por EGG en 1954);

¹² Tawfiq al-Hakim, *Diario de un fiscal rural* (traducido por EGG en 1955)

comprensión de la realidad árabe e islámica es una premisa imprescindible para dilucidar las causas y consecuencias de los más relevantes conflictos (sociales, políticos, culturales, religiosos...) que afectan al mundo actual. Partiendo del convencimiento de que el conocimiento mutuo es el mejor garante para superar prejuicios y estereotipos de diversa índole, esta Cátedra pretende promocionar el diálogo intercultural, el entendimiento, la empatía y la cooperación, como únicas formas de avanzar en la construcción de espacios de paz entre civilizaciones y en la consecución de un futuro más justo, solidario y pacífico.

Para alcanzar estos objetivos, la *Cátedra Emilio García Gómez* utiliza como principal medio de expresión y de difusión los ciclos temáticos de conferencias contando con la participación de destacados especialistas nacionales e internacionales (principalmente investigadores árabes), pero igualmente son usuales otros formatos de debate y expresión, como: mesas redondas, recitales literarios, conciertos de música, presentaciones de libros, visitas guiadas por especialistas, etc.

Por otro lado, las actividades que organiza la Cátedra, todas ellas gratuitas y de acceso libre hasta completar el aforo, van dirigidas a cualquier persona de la ciudad de Granada que tenga interés por los temas culturales que proponemos, aunque, sin lugar a dudas, la comunidad universitaria es la que muestra un mayor interés, entre otras cuestiones porque desde el curso 2009-2010, las actividades culturales del Secretariado de Extensión Universitaria es una asignatura de libre configuración¹³ de 3 Créditos de la que se puede beneficiar cualquier estudiante universitario.

Para finalizar con esta parte dedicada a diseñar los objetivos de la *Cátedra Emilio García Gómez*, quisiera destacar que uno de los principales centros de atención e interés es Marruecos y durante cada curso académico intentamos realizar alguna propuesta en torno a este país. Son varios los motivos que podríamos alegar al respecto, entre ellos, las intensas y constantes relaciones entre ambos países por cuestiones históricas, geográficas y vivenciales, pero no

¹³ Véase <http://univex.ugr.es/pages/secext/actividadescreditos>

menos importante es la responsabilidad de proporcionar espacios de paz, de igualdad y de desarrollo a todos los ciudadanos y ciudadanas a través de la cultura, o la necesidad de estimular el conocimiento “del otro” con el fin de eliminar falsos estereotipos, viejos fantasmas y nuevos miedos; por último, no podemos obviar las estrechas relaciones entre la UGR y las diversas universidades marroquíes y el elevado número de estudiantes de este país en nuestras facultades.

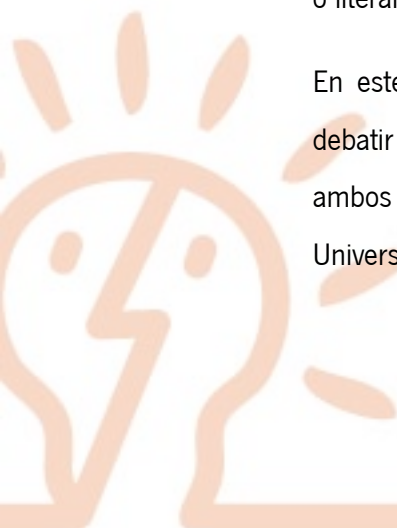
3. La música andaluza en las actividades culturales de la Cátedra Emilio García Gómez

La música, en cuanto expresión fundamental y universal de la cultura, ha sido objeto de gran interés por parte de la *Cátedra Emilio García Gómez* desde el mismo momento de su creación en el año 2000.

Teniendo en cuenta los objetivos de la *Cátedra Emilio García Gómez* citados anteriormente y las especificidades culturales y elementos característicos que determinan la música árabe en sus diversas manifestaciones, podríamos distinguir dos centros principales de interés:

- a) La reflexión académica y la difusión de la música andalusí, partiendo del convencimiento de que este producto cultural y estético, que compartimos con la ribera sur del Mediterráneo que la supo conservar, forma parte de nuestro propio legado cultural español, de igual modo que forma parte otras manifestaciones artísticas, arquitectónicas o literarias de la época de Al-Andalus.

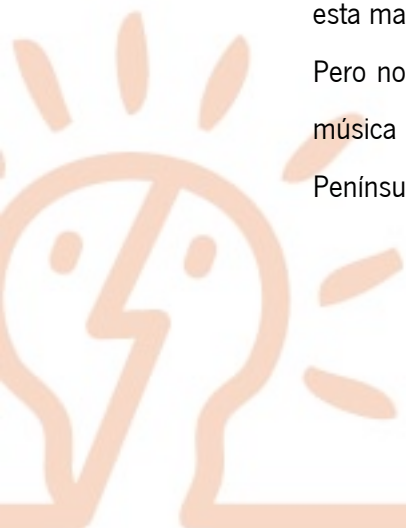
En este sentido, podemos destacar dos importantes jornadas que tenían por objetivo debatir sobre los aspectos teóricos y conceptuales de la música andalusí, contando en ambos casos con la estrecha colaboración de la especialista en la materia en la Universidad de Granada, Manuela Cortés. La primera de estas jornadas se realizó en



octubre del año 2002, siendo aún director de la Cátedra Emilio de Santiago, y llevaba por título “*Aspectos teóricos y prácticos de la música andalusí magrebí*”. En cuanto a la segunda, llevada a cabo en marzo del año 2006, fue denominada “*La música andalusí magrebí desde las dos orillas*”. Nuestro objetivo con estas actividades era indagar en el conocimiento de la música clásica de la tradición andalusí magrebí, que es el resultado de la confluencia de tres entonos culturales diferenciados aunque estrechamente interaccionados: el oriental de donde surge, el andalusí en donde se conforma y el magrebí que lo ha conservado dotándolo también de ciertos elementos propios. De esta forma, intentábamos en dar a conocer las cuatro escuelas principales de música andalusí-magrebí: la marroquí, la argelina, la tunecina y la libia, en tanto que ellas han sido las herederas del patrimonio poético y musical de la tradición clásica de al-Andalus, logrando conservar los diferentes matices que conforman sus ritmos, modos, géneros poéticos y estilos musicales. Desde el punto de vista teórico, teníamos también especial interés por transmitir la concepción que los filósofos y pensadores árabes tenían sobre la música clásica andalusí, en tanto que una disciplina humanística y científica, a caballo entre la sensualidad profana y la mística sufí y, de hecho, los repertorios musicales en los que se conserva su riqueza poética, lingüística, melódica, rítmica e instrumental mantienen esa doble dimensión sensual y espiritual.

Finalmente, otro de las temas de debate que hemos considerado esencial es el de la conservación y transmisión de este patrimonio musical a través de los moriscos, que fueron los verdaderos continuadores de la tradición andalusí, difundiendo de forma oral la música y las canciones en la otra orilla, aunque a partir del siglo XVIII dicha tradición oral empezará a ser fijada por escrito en los denominados *Kunnashâtt* o Cancioneros, que también han sido objeto de interés y de investigación por parte de los especialistas en esta materia.

Pero no todo ha sido teoría y debate, sino que también hemos propuesto conciertos de música que, de alguna forma, nos acercaban al conocimiento del contexto cultural de la Península Ibérica durante la Edad Media, como es el caso del Concierto de música



andalusí-magrebí a cargo del grupo “*Ensemble Ibn al-Arif*”¹⁴ de Tánger (13 de marzo de 2006), formado con destacados maestros del Conservatorio de Música de Tánger, que ofreció un interesante repertorio profano y sufí perteneciente al patrimonio conservado de la tradición poética y musical de al-Andalus y el Magreb. Más reciente en el tiempo ha sido el concierto que, con ocasión del ciclo de conferencias sobre la Madraza Yusufiyya realizado a principio de este curso académico 2011-2012, dio el *Grupo Zéjel*¹⁵ bajo el título “*La memoria de Oriente: de la música cristiana a las melodías orientales*”, que pretendía acercarnos al ambiente cultural que se desarrolló en la Península Ibérica durante la Edad Media como resultado del contacto, las relaciones, y las influencias mutuas entre pueblos muy diversos, unos procedentes del entorno europeo y otros de los que hemos venido a denominar Oriente. Porque desde luego, si algo caracteriza a la cultura (ayer y hoy) es su permeabilidad, su hibridación y su poder creativo basado en la mezcla, la innovación y la búsqueda de nuevos horizontes. Y en la misma línea habría que situar el concierto que interpretó el tenor Juan Antonio Vergel, acompañado al piano por Gabriel Pujadas (19 de abril de 2006) sobre canciones sefardíes y renacentistas, en donde también nos acercaban a ese ambiente musical en las postrimerías del poder musulmán en España.

- b) La promoción y difusión de experiencias musicales con un carácter inter o trans-cultural. Como dije anteriormente, la *Cátedra Emilio García Gómez* tiene por principal objetivo el acercamiento entre culturas con el fin de promocionar el entendimiento, la solidaridad, la empatía y la cooperación, como únicas formas de avanzar en la construcción de espacios de paz entre civilizaciones, y de conseguir un futuro más justo, solidario y pacífico. Si nos referimos a la música, esta filosofía pasa, en buena medida, por la fusión, mezcla o interacción entre sonidos, ritmos o formas armónicas pertenecientes a las experiencias

¹⁴ Muhammad Haddidi es el responsable de este grupo que está formado por: Abdelazíz Aberkán (kanún y solista 2ª parte); Nabil Arfaoui (laúd); Abdelsalám Amrání (tar); Muhámmad Laroussi (kamanya y solista 1ª parte) y Mojsen Afilal (darbuka).

¹⁵ Zéjel es un grupo de Sevilla y está integrado por tres componentes: Iman Kandoussi (Canto), Juan Manuel Rubio (Ud, santur) y Álvaro Garrido (Percusión). Cuentan con una dilatada trayectoria y tienen en su haber innumerables conciertos por muy diversas ciudades de España y del Extranjero. Además, en el año 2010 editaron su primer disco que lleva por título *La Memoria de Oriente*.

culturales occidentales con otras del entono árabe, africano, oriental, etc. Dentro de este grupo, hemos hecho varias propuestas. Una de de las más interesantes fue el concierto de Ramón Tarrío (24 noviembre 2006) titulado “África en versos mojados”, con canciones cuya letra en torno a la inmigración, el mar y la experiencia del Estrecho, estaba compuesta por el poeta marroquí Abderrahman el-Fathi, y cuya música introducía sonidos e instrumentos de la cultura árabe y africana.

De enorme interés fue también el concierto “Lieder en árabe”¹⁶ (27 noviembre 2009) en colaboración con la Cátedra Manuel de Falla. En este caso se trataba de la interpretación de diversos Lieder compuestos por el prestigioso músico marroquí Mustafa Aicha Rahmani e interpretados por la mezzosoprano Susana Ferrero, pero que también intercalaban la recitación en español de algunos poemas de poetas árabes de la talla de Nizzar Qabbani, Al-Bayati y Adonís.

Pero también podríamos incluir en este grupo la actuación musical de Kamal al-Nawawi trío + Flamenco que llevaba por título *Andalucías hermanas* (18 junio 2009) en donde se ofrecía una interesante fusión entre la música árabe clásica andalusí-magrebí y oriental con otras melodías pertenecientes a universos musicales distintos, como puede ser la música popular española o el flamenco. En buena medida, el universo cultural árabe y español también se interaccionaban intensamente en el concierto que la artista de origen iraquí, Aida Nadeem nos ofreció¹⁷ bajo el título de “Última oración-Salât ajjra” (23 noviembre 2009) en torno a los poemas del célebre poeta palestino Mahmud Darwish (1941-2008) y con una música que de nuevo indagaba en experiencias interculturales. O el taller teórico-práctico que el artista argentino, de origen libanés, Omar Nahum, impartió el 22 de febrero de 2007 en torno a la “Antropología de la danza árabe: una aproximación teórico-práctica”.

¹⁶ Susana Ferrero (mezzosoprano); Dúo Manuel de Falla: Dimitar Furnadjiev (violonchelo) y Luis C. Mariscal (piano). Isabel Humbert, recitadora.

¹⁷ Este concierto contó con la colaboración de la actriz granadina Carmen Huete.

RELACIÓN DE ACTIVIDADES DE LA CÁTEDRA EMILIO GARCÍA GÓMEZ RELACIONADAS CON LA MÚSICA (2000-2012)

OCTUBRE 2002

CURSO: *ASPECTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS DE LA MÚSICA ANDALUSÍ MAGREBÍ*

LUGAR: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada.

Día 21: Presentación del curso

Esteban Valdivieso. Centro de Documentación Musical de Andalucía

Aspectos teóricos de la música de al-Andalus: Contextualidad histórica. Fuentes para su estudio: Manuscritos y ediciones, bibliografía y glosario de términos.

Manuela Cortés García. Universidad de El Cairo.

Instrumentos e iconografía musical andalusí-magrebí.

Reynaldo Fernández Manzano. Concejal, Ayuntamiento de Granada.

Día 22 La transmisión oral y escrita como elementos fundamentales en la conservación y evolución de la música andalusí-magrebí. El Cancionero de al-Hai'k (S. XVIII). Estudio del contenido poético y lingüístico de las canciones. Poetas orientales, andalusíes y magrebíes en las nawbas.

Manuela Cortés García. Universidad de El Cairo.

Día 23: Trabajos de recopilación de los textos, transcripción y notación musical. Repertorio profano y sufi en la música andalusí-magrebí.

Manuela Cortés García. Universidad de El Cairo.

Instrumentos e iconografía musical andalusí-magrebí.

Reynaldo Fernández Manzano. Concejal, Ayuntamiento de Granada.

Día 24: Conservación de la música andalusí: Escuelas magrebíes y orientales.

Manuela Cortés García. Universidad de El Cairo.

Sistemas de enseñanza de la música andalusí-magrebí. Aspectos musicales de la nawba: ritmos y modos.

Amin al-Akrami. Conservatorio de Tetuán.

Día 25: Discografía: Registros musicales y vídeos. (Prácticas)

Manuela Cortés García. Universidad de El Cairo.

Muestra de música andalusí-magrebí.

Amin al-Akrami. Conservatorio de Tetuán.

OCTUBRE 2005

Día 27: HOMENAJE A ANA RIAÑO: QUÉ POEMAS NUEVOS FUISTE A BUSCAR

Aula Magna, Facultad de Medicina

CONCIERTO: Música para un recuerdo: Ana Riaño

Trinidad Escobar (Universidad de Granada) , Aurora López (Universidad de Granada), Rafael Hernández (Universidad de Granada) e Inmaculada Ramos. Piano: Alfonso Barreiro. Colabora: Nicolás Medina

MARZO 2006

CICLO DE CONFERENCIAS: LA MÚSICA ANDALUSÍ-MAGREBÍ DESDE LAS DOS ORILLAS

Salón de Actos, Fundación Euroárabe

Día 13: Historia e iconografía de la música de al-Andalus

Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical)

CONCIERTO: Concierto de música andalusí-magrebí

Ensemble Ibn al-Arif de Tánger (Jamjam Naima, Afaoui Nabil, Mohammed al-Haddadi, Kanjae Morad)

Día 14: *La teoría griega de los afectos y su asunción y transmisión por el pensamiento andalusí*

Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada)

Día 15: *Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí*

Manuela Cortés García (Universidad de Granada)

Día 16: *Una aproximación práctica a la música andalusí*

Suhail Serghini y Mostafa Bakkali (Músicos)

ABRIL 2006

Día 19: RECITAL: *CANCIONES SEFARDÍES Y RENACENTISTAS*

Juan Antonio Vergel. Tenor

Piano: Gabriel Pujadas

Colabora: Cátedra Manuel de Falla

Lugar: Aula Magna, Facultad de Medicina

MAYO 2006

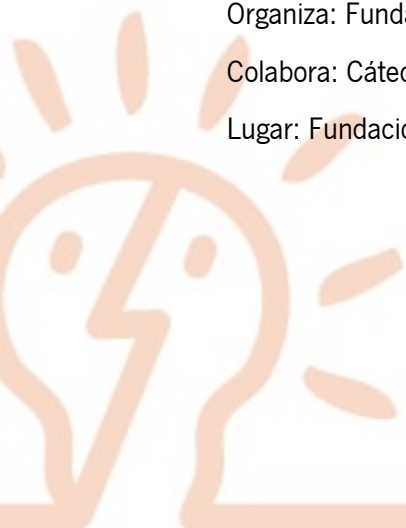
Día 16: MESA REDONDA: *LA MÚSICA ÁRABE Y LA INDUSTRIA*

Suhail Serguini, Abdel Karim, Rasha, Manuel Domínguez, Fernando Novi, Jesús Arias

Organiza: Fundación Euroárabe

Colabora: Cátedra Emilio García Gómez

Lugar: Fundación Euroárabe



NOVIEMBRE 2006

Día 24: CONCIERTO: *ÁFRICA EN VERSOS MOJADOS*

Ramón Tarrío (cantautor, Ceuta), con letra de Abderrahman el Fathi (Universidad Abdel Malik el-saadi, Tetuán)

Lugar: Aula Magna. Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica

FEBRERO 2007

Día 22: CONFERENCIA Y DANZA: *ANTROPOLOGÍA DE LA DANZA ÁRABE: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA*

Omar Nahum

Lugar: Paraninfo de la Facultad de Derecho

OCTUBRE 2007

DÍA 7: *II CONCIERTO SOLIDARIO A BENEFICIO DE LA CASA DEL AGUA DE COCO*

Trini Escobar en concierto

Dirección musical: Nicolás Medina

Intervienen: Kiko Aguado (guitarra)

Alfonso Barreiro (piano y acordeón)

Nicolás Medina (bajo)

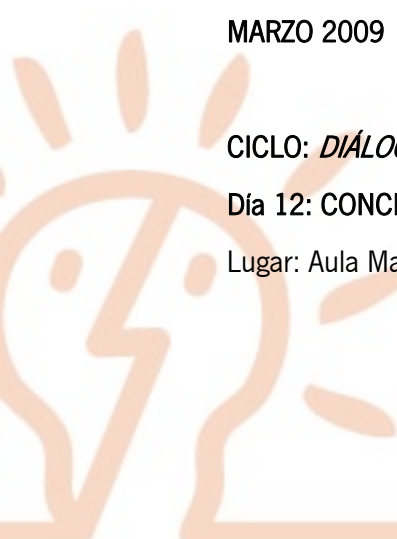
Lugar: Teatro Municipal Isabel la Católica

MARZO 2009

CICLO: *DIÁLOGO ENTRE CIVILIZACIONES: EL MUNDO ÁRABE Y OCCIDENTE*

Día 12: CONCIERTO: Concierto de Ramón Tarrío, *Aduatayn - Dos orillas*

Lugar: Aula Magna de la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica.



JUNIO 2009

Día 18: CONCIERTO DE MÚSICA ÁRABE: *ANDALUCÍAS HERMANAS.*

Kamal al-Nawawi trío + Flamenco

Lugar: Centro de Lenguas Modernas, 20,30 h.

NOVIEMBRE 2009

Día 23: RECITAL POÉTICO-MUSICAL: *ÚLTIMA ORACIÓN- AL-SALÂT AL-AJÎRA: HOMENAJE A MAHMUD DARWISH*

AIDA NADEEM con la colaboración de Carmen Huete

Lugar: Centro de Lenguas Modernas (Placeta del Hospicio Viejo s/n)

Día 27: CONCIERTO: *LIEDER EN ÁRABE*

XV Ciclo de Música de Cámara

Susana Ferrero (mezzosoprano)

Dúo Manuel de Falla: Dimitar Furnadjiev (violonchelo) y Luis C. Mariscal (piano)

Isabel Humbert, recitadora

Lugar: Aula Magna de la Facultad de Medicina, 20:00 h.

Co-organiza: Cátedra Manuel de Falla

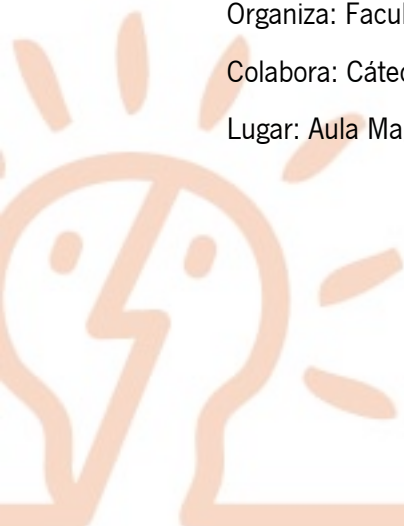
DICIEMBRE 2009

Día 3: CONCIERTO DE TRINI ESCOBAR A BENEFICIO DE LA ASOCIACIÓN REDMADRE: "*TIENES UN AMIGO*"

Organiza: Facultad de Medicina

Colabora: Cátedra Emilio García Gómez

Lugar: Aula Magna de la Facultad de Medicina, 20h.



OCTUBRE 2011

CICLO: *LA MADRAZA DE GRANADA: HISTORIA, PATRIMONIO Y CULTURA*

Día 28: **CONCIERTO DEL GRUPO ZÉJEL: *LA MEMORIA DE ORIENTE. DE LA MÚSICA CRISTIANA
A LAS MELODÍAS ORIENTALES***

Iman Kandoussi (Canto),

Juan Manuel Rubio (Ud, santur)

Álvaro Garrido (Percusión)

Lugar: Palacio de la Madraza



La música andalusí en las actividades culturales de Granada

Manuela Cortés García
Universidad de Granada



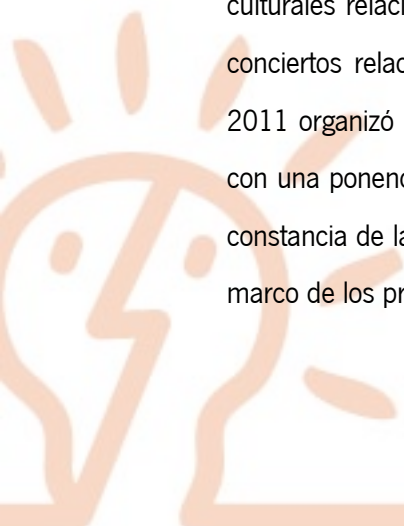
Mi intervención está basada, por una parte en mi experiencia personal en cuanto a la labor de coordinación, colaboración y gestión de la música andalusí y su integración en el marco de las actividades culturales, en este caso en Granada y, también, en datos que voy recogiendo e integrando en las materias docentes y al trabajo de investigación relacionado con la gestión cultural.

En principio, pasaré a exponer algunas de estas actividades llevadas a cabo por instituciones enmarcadas, en general, en el ámbito de algunas de las fundaciones e instituciones relacionadas con la cultura árabe y andalusí. Terminare informando sobre algunos de los proyectos que se generan, bien dentro de la Comunidad Andaluza, o en proyectos nacionales e internacionales que tienen como marco a Granada.

Como ya hemos podido comprobar a través de las intervenciones de mis compañeros Joaquín González y Carmelo Beltrán, directores de las Cátedras de Manuel de Falla y Emilio García Gómez, ambas cátedras cuentan entre sus actividades culturales con algunas jornadas y conciertos en los que la música andalusí y árabe oriental están presentes.

En este contexto, me centraré en aquellas instituciones que tienen su sede en Granada, como la Escuela de Estudios Árabes, situada en la Cuesta del Chapíz; la Fundación El Legado Andalusí en el Parque las Ciencias; la Fundación Euro-Árabe en la c/ San Jerónimo, 27, y la Fundación Instituto Euro-Árabe para la Formación y el Desarrollo, en la c/ Cárcel Baja, 3. He elegido estas instituciones, dada la orientación y los objetivos de las mismas, es decir, fomentar el conocimiento y el desarrollo de actividades relacionadas con la cultura árabe, en general, instituciones donde la música árabe y andalusí, a veces, forma parte de sus programaciones culturales.

La Escuela de Estudios Árabes, fundada por el arabista Emilio García Gómez, fue la pionera en España respecto a los Estudios Árabes en el marco de la investigación científica y en actividades culturales relacionadas con el mundo árabe. Esta institución ha venido desarrollando una serie de conciertos relacionados con la música oriental, andalusí y magrebí. Asimismo, en diciembre del 2011 organizó unas jornadas sobre los Estudios Árabes en Granada. En estas jornadas participé con una ponencia titulada: “Estudios Musicales Árabes en la Universidad de Granada”, donde dejé constancia de la integración de la Música y el Patrimonio Musical Andalusí y Andalusí-Magrebí en el marco de los programas docentes de Licenciatura, Grado, Doctorado y Máster del Departamento de



Historia del Arte y Música y del actual Departamento de Historia y Ciencias de la Música, así como de los proyectos de investigación, publicaciones y congresos vigentes en nuestro departamento en los que este área de la Musicología aparece integrada. La puesta a punto de los contenidos abordados la hice desde mi experiencia, a partir del año 2005, fecha en la que me integré a la Universidad de Granada.

La Fundación el Legado Andalusi, dependiente del Ministerio de Cultura, cuenta también entre sus actividades con una serie de conferencias que bajo el título de “La visita del experto”, lleva a cabo el primer jueves de cada mes y donde diferentes profesores e investigadores expertos en la cultura andalusi imparten una serie de charlas sobre su campo de especialidad. El ciclo se abrió en marzo del 2010 con una conferencia a mi cargo sobre la Música Andalusi.

La música ha estado presente también en algunos de los talleres organizados por la fundación, como el “Taller sobre los ritmos andalusies y orientales”, impartido en marzo del mismo año. Asimismo, el “Taller al-Andalus: Entre notas y letras, Música y Poesía de al-Andalus”, conto con una exposición de instrumentos, un taller didáctico y un concierto a cargo del Grupo al-Kauthar”.

Por otra parte, la revista *El Legado Andalusi*, publicada con carácter cuatrimestral, cuenta entre sus artículos con algunos relacionados con la música árabe y andalusi, revista que actualmente se publica en soporte digital.

Asimismo, la Fundación El Legado Andalusi ha llevado a cabo varios proyectos discográficos relacionados con la música andalusi y las huellas de este patrimonio musical en la escuela oriental. Algunos de estos proyectos han contado con la colaboración de El Centro de Documentación Musical en Granada, situado en la Carrera del Darro. Entre ellos, el CD: *La nuba de los poetas de al-Andalus*, contextualizado en el marco de las celebraciones del *V Centenario del Descubrimiento de América* y Sierra Nevada 95. El registro centrado en las *nawbas* de la tradición andalusi-magrebí, corrió a cargo de la Orquesta Andalusi al-Brihi dirigida por el Maestro de la Escuela de Fez, Hayy ‘Abd al-Karim Rais, y basado en composiciones de poetas andalusies (ss. XI-XIV). Este proyecto discográfico y de investigación que presente a la Fundación El Legado Andalusi y tuve el honor de coordinar, estuvo dirigido por Reynaldo Fdez Manzano. Su presentación a los medios de comunicación se hizo en la Madrasa Yusuf I de Granada.

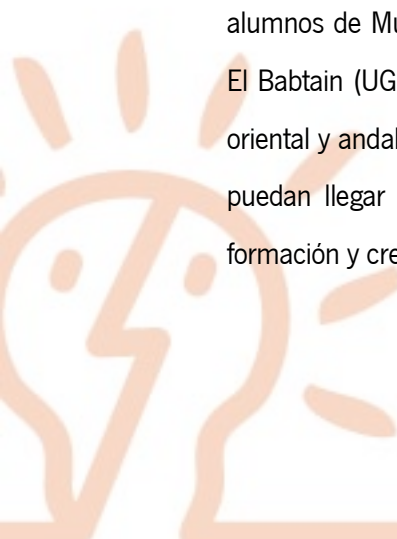
Asimismo, la Fundación El Legado Andalusi y el Centro de Documentación Musical han sacado a la luz el CD: *A las puertas de Oriente*, registro basado en la Escuela Oriental Siria sobre el repertorio de composiciones conservado en el *wasla* oriental, grabación realizada por El Ensemble al-Ruzafa, compuesto por músicos marroquíes y de la escuela siria.

De forma periódica, la Fundación El Legado organiza congresos relacionados con el patrimonio andalusí, donde a menudo, la música está presente. A modo referencial citaré algunos de los más representativos. El congreso sobre “Los Manuscritos Árabes en España y Marruecos” (2005) y “Los Moriscos: Historia de una minoría (2009).

También, personajes orientales y andalusíes relacionados con la música, como Ziryab (s. IX), El Ciego de Cabra (s. X), y el poeta granadino Sustari (s. XIII), aparecen recogidos en la publicación: *Ruta del Califato*, Cordoba-Granada.

En el Festival Mar de Cine del 2010, organizado por esta fundación, sería premiado el documental “Tan cerca tan lejos: Orquesta Chekara y Flamenco”. Dirigido por el malagueño Pepe Zapata, el documental que ha sido presentado en varias ciudades europeas y norteamericanas, recogía en este documento histórico, cultural y divulgativo, algunos de los aspectos y matices afines que acuñan la música andalusí y el flamenco, junto a muestras musicales de reconocidos maestros de las dos orillas como los desaparecidos Enrique Morente y el Maestro Chekara de Tetuán, así como el cantor y compositor de *rai*, el argelino Sheij Khaled, entre otros.

La Fundación Instituto Euro-Árabe, dirigida por Manuel Piñero y dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, es otra de las fundaciones con sede en Granada que siempre está dispuesta a colaborar con cuanto concierne a la cultura oriental, andalusí y magrebí. Actualmente me encuentro trabajando en la programación de algunas actividades para el próximo curso y dirigidas a los alumnos de Musicología, Estudios Árabes e Islámicos y conservatorios, así como con la Fundación El Babtain (UGR), con el objetivo de llevar a cabo algunos cursos teórico-prácticos sobre la música oriental y andalusí. Contando con el apoyo de las instituciones citadas, esperemos que estos cursos puedan llegar a buen término y a tener un carácter anual, ya que estarán orientados hacia la formación y creación de una orquesta de jóvenes músicos especializados en la Música Andalusí.



También, la música andalusí estaría presente en las actividades culturales programadas por la Fundación Instituto Euro-Árabe, en diciembre del 2011. Así, con motivo de la presentación de una obra que contiene las separatas del Dr. Fernando Valderrama Martínez publicada por AECID, investigador pionero de la música andalusí en Marruecos durante la época del Protectorado Español en Marruecos, en el marco de esta presentación y homenaje al Dr. Valderrama contamos con una muestra de música andalusí interpretada por el Grupo Sultán Granada.

Respecto al Dr. Valderrama, señalar que su vinculación con Granada y universidad le llevaría a licenciarse en Estudios Semíticos en esta facultad en el año 1952. Años después, presentaría su trabajo de tesis doctoral en la UAM (1956), con su obra *El Cancionero de al-Ha'ik*, publicado en Tetuán, 1956, y dedicada a la memoria de su maestro Emilio García Gómez. El Dr. Valderrama era propietario de una de las copias del *Cancionero de al-Ha'ik* de la tradición musical andalusí en Marruecos, s. XVIII. Sin embargo, tras su muerte el manuscrito sería legado por sus hijos al Centro de Documentación Musical de Granada. La edición facsímil saldría a la luz en Granada, 2002, edición que tuve el honor de prologar y dirigir, y fue publicada por Instituciones Patrimoniales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en colaboración del CDM, dirigido entonces por el recordado compositor y canta-autor granadino Esteban Valdivieso, quien sacaría a la luz el registro "Poetas de todos los al-Andalus", basado en moaxajas de poetas andalusíes granadinos y editado por la Junta de Andalucía y MBD-DISC.

La Fundación Euro-Árabe de Altos Estudios, junto a la Biblioteca de Andalucía organizaron, del 24 de octubre al 4 de noviembre de 2010, un ciclo de conferencias y conciertos, situados bajo el epígrafe de "Colores y sonidos de las dos orillas", que contaron con la participación de expertos y la actuación de distintos grupos de música árabe y andalusí en Granada. Las jornadas fueron coordinadas por el músico marroquí Sohayl Sergini. Asimismo, esta fundación organizaría junto a la Universidad de Granada unas nuevas jornadas sobre "La Música árabe y la industria" que contaría con una mesa de debate, moderada por Jesús Arias, y en la que participaron Sohayl Sergini, Manuel Domínguez y Fernando Novi.

La Cátedra El-Babtain de la Universidad de Granada a menudo desarrolla actividades sobre la música y la poesía de al-Andalus mediante conciertos y talleres didácticos que suelen contar con la

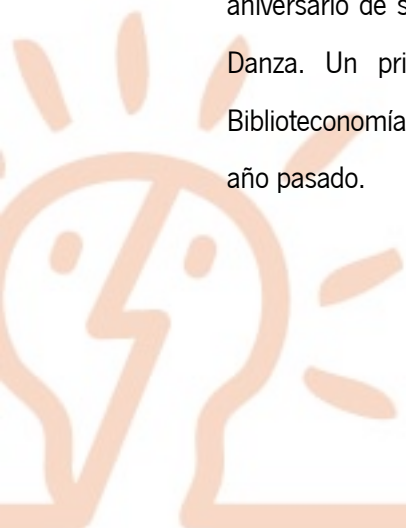
colaboración de los alumnos del Departamento de Filología Semítica, así como conciertos ubicados en espacios culturales de la Universidad de Granada.

El Festival de Música y Danza de Granada es otro de los organismos que, con carácter periódico, incluye en su programación estival a grupos de Música Árabe y, especialmente andalusí. Dejo constancia que tanto Reynaldo Fernández Manzano como personalmente, hemos incentivado estas actuaciones en los festivales y seguimos trabajando en ellas. Entre los grupos participantes, el festival ha contado con las actuaciones de la Orquesta de Música Andalusí El Brihi de Fez; la Asociación *al-Garnatiyya* de Ouzda; el Grupo de los Derviches de Konya; Grupos Folklóricos de distintos países árabes.

El Festival de Música y Danza, en la programación del año 2009 rendía un merecido homenaje a la Memoria de los Moriscos, programa que incluía una serie de conciertos de música de las tres culturas, cristiana medieval, andalusí y sefardí, programa en el que colaboré con la elaboración de los textos “En recuerdo de una memoria viva”.

El concierto a cargo del Ensemble Akrami de Tetuán y el Grupo Capella de Minitrers era el resultado de un proyecto que me había pedido la Comunidad Valenciana (2009) y saldría a la luz en el marco de la obra *La Música en tiempos de Jaime I*. Este proyecto incluía los textos de tres registros sobre la música religiosa y de trovadores de la Corona de Aragón, s. XIII, junto a otro registro sobre la música hispano-musulmana y recogido en el registro “El jardín perdido”, en homenaje a los poetas y compositores andalusíes de la Escuela Levantina, s. XIII. El concierto a cargo de ambos grupos tuvo como marco el Crucero del Hospital Real de la Universidad de Granada.

Con carácter inédito, me gustaría anunciar la actuación en la programación de este año del Festival de la Asociación *al-Garnatiyya* de El Kolea (Argelia), asociación que este año celebra el 40 aniversario de su fundación y dará un concierto en Granada en el marco del Festival de Música y Danza. Un primer concierto tendrá como escenario el salón Mudéjar de la Facultad de Biblioteconomía, y otro en el Palacio de la Cultura de Atarfe, donde también actuaron en julio del año pasado.



Quiero dejar constancia, además, del interés que despierta la cultura árabe y andalusí y la música en el contexto de diferentes proyectos documentales y televisivos financiados por organismos españoles e internacionales que han tenido como escenario a la Granada nazarí y los lugares emblemáticos donde se desarrolló su cultura. A título informativo, citaré algunos de estos proyectos y documentales en los que la música andalusí y árabe-oriental ha estado presente mediante conciertos en los que he colaborado y participado, entre otros especialistas, orquestas y músicos en Granada, (años 2005-2012):

La BBC de Londres; la Cadena al-Yazira de Qatar (EAU); Televisión Iraní; Televisión Argelia en colaboración con el Ministerio de Cultura del Sultanato de Omán, dirigido por el documentalista argelino SAKIR ; Canal 2 de Televisión Española, Programa “El Islam hoy”, dirigido por el hispanista, poeta y periodista, Muhammad Chakor; y el Canal 2 de la Televisión Francesa: “L’islam aujourd’hui”.

Una parte de estos proyectos documentales ha estado centrada en la figura de Ziryab, laudista y maestro de la Música oriental, creador de la primera escuela-conservatorio en Occidente en la Córdoba emiral y la corte del emir omeya ‘Abd al-Rahman II (s. IX). El personaje de Ziryab, además de seguir despertando pasiones entre los músicos y estudiosos de este patrimonio, actualmente es centro de debate entre árabes y persas al atribuirse, ambas culturas, su origen, de ahí que los proyectos centrados en Ziryab se hayan llevado a cabo contando con la ayuda financiera de algunos mecenas e instituciones culturales y medios de comunicación árabes e iraníes. En uno de estos proyectos financiado por la cadena al-Yazira, el personaje de Ziryab estaba representado por el prestigioso laudista iraquí Nasser Shamma. El primer registro de este laudista en España, llevaba el título de *Maqamat Ziryab: Del Eufrates al Guadalquivir*, y respondía a un proyecto que presente a la discográfica Pnema y saldría al mercado discográfico en el año 2002.

El proyecto documental de la BBC de Londres estuvo centrado en presentar el prestigio logrado por las ciencias en la cultura árabe y andalusí, de ahí que se integrara a la música considerada como ciencia integrante del *quadrivium* en la concepción de sus teóricos. Otros, sin embargo, estaban centrados en comprobar la vigencia y conservación de la música andalusí, a cargo de grupos magrebíes y españoles, junto a encuestas de opinión sobre el interés que despierta por parte de los

jóvenes músicos e investigadores en Andalucía y, en concreto, en Granada. A nivel teórico, se han recogido distintas entrevistas hechas a especialistas e investigadores.

Los programas citados de los Canales 2 de la Televisión Española y Francesa han girado en torno a distintos aspectos de la música andalusí y los instrumentos, así como su desarrollo en Granada a través de grupos hispano-magrebíes. Los contenidos han recogido, además, muestras musicales sobre las composiciones integradas a las *nawbas* y contando con las actuaciones de algunos de estos grupos.

En lo que a mí concierne, he intentado mostrar como la gestión cultural es otra de las vías de trabajo que podréis desarrollar en el futuro en este campo del patrimonio musical español y andalusí. No obstante, he de matizar que aunque se trata de una música que, día a día va ganando adeptos, justo es reconocer que aun nos queda un largo y duro camino por recorrer. Sin duda, el futuro de este patrimonio deberá pasar por una valoración, difusión y apoyo que dependerá, en gran parte, de las instituciones, teniendo en cuenta que se trata de un patrimonio y música de la tradición culta que a pesar de su larga y azarosa existencia, sigue vigente en ambas orillas formando parte de un legado común. Sin embargo, también dependerá de vuestro esfuerzo y compromiso, trabajando con el claro objetivo de que se mantenga.

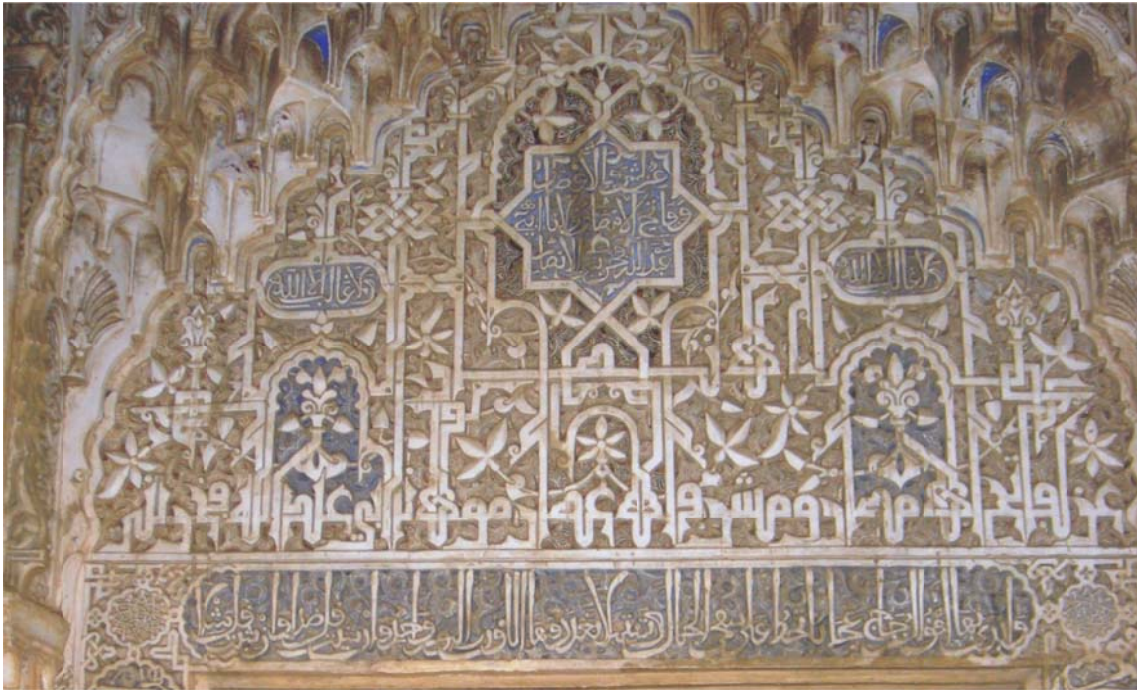
Con este resumen y puesta a punto sobre las actividades culturales en Granada centradas en la música árabe y andalusí doy por cerrada mi intervención, agradeciendo vuestra atención y esperando, al mismo tiempo, vuestras preguntas ya que los objetivos y contenidos planteados en esta mesa están enfocados y dirigidos a vosotros.



La poesía árabe en el Reino Nazarí de Granada

Celia del Moral Molina
Universidad de Granada

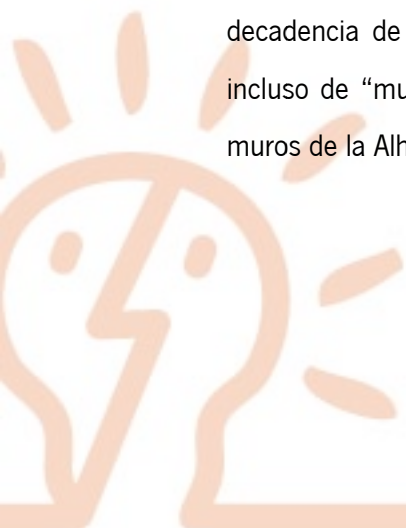




El último periodo histórico y literario de la cultura andalusí tiene lugar en Granada, en el Reino de Granada, que abarcaba las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería, y tiene como marco político el sultanato naṣrī, más conocido como Reino nazarí de Granada.

Dentro de la historia literaria de los árabes en Granada, el periodo nazarí es el más importante y más rico, tanto por extensión en el tiempo como por el número de poetas y literatos en general que se dan en él. Es difícil resumir en poco tiempo dos siglos y medio de poesía, en un momento en que se concentra en Granada toda la herencia cultural de los cinco siglos anteriores.

Se ha calificado este periodo, por parte de eminentes arabistas del siglo pasado como de decadencia de la poesía árabe, se le ha llamado estéril, poesía anquilosada en el pasado e incluso de “muerte en los muros” aludiendo a que la poesía árabe en España muere en los muros de la Alhambra.



Sin embargo, todas estas teorías y descalificaciones están hoy en día superadas a la luz de una serie de publicaciones y ediciones de manuscritos aparecidos y editados en las últimas décadas, que vienen a demostrar que la poesía durante este periodo no estaba muerta, sino todo lo contrario: se había transformado y adaptado a las nuevas circunstancias y por lo tanto no puede medirse con el mismo rasero que la de los siglos anteriores, porque cada periodo tiene sus características especiales en función de las condiciones económicas, políticas y sociales del momento.

Después de seis siglos de convivencia, no se pueden separar las influencias orientales de las hispanas, o de las norteafricanas; se habían fundido en un mismo crisol y habían cambiado las formas de concebir la poesía. Los materiales en que se basa ya no son los mismos que en periodos anteriores, al igual que no eran los mismos materiales con los cuales se construye la Alhambra que los que se emplearon en los palacios de Medina Azahara. La poesía tenía que reflejar por fuerza las condiciones y la psicología de la sociedad que representaba.

En primer lugar habría que plantearse cuáles son las peculiaridades que caracterizan la literatura del periodo nazarí y qué cosas la diferencian o asemejan a la producción literaria de otros periodos.

Dejando a un lado los tópicos que han circulado durante muchos años y a los que me he referido anteriormente, como el de “muerte en los muros” o “La decadencia de la poesía andalusí”, un ligero análisis de los géneros y los temas que se cultivan demuestran que la no se diferencia demasiado de la literatura árabe-islámica en general.

M^a Jesús Viguera ya lo señaló en su trabajo “Cultura árabe y arabización” (*El reino Nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, Vida y Cultura*): el empleo preferente de la lengua clásica y el cultivo de los temas heredados de la literatura oriental.

El reino de Granada –es decir, sus intelectuales- se sienten herederos y depositarios de la cultura de al-Andalus, forjada a lo largo de los cinco siglos anteriores, y sus autores se esfuerzan por conservar el legado de sus antepasados, exactamente igual que ocurre en Oriente por las mismas fechas bajo la dominación turca.

Tanto entre los poetas como entre los prosistas -que a menudo son la misma persona- encontramos alusiones a la poesía clásica oriental, especialmente la preislámica, y este hecho se acentúa durante el siglo XV: la última *qaṣīda-risāla* escrita en al-Andalus por Muhammad al-'Arabī al-'Uqaylī contiene numerosas referencias a poetas preislámicos (Imru' l-Qays, Samaw'al, Nābigha al-Dubaynī, etc.)

La formación de los intelectuales era muy completa en todas las materias clásicas y se vanagloriaban (lo podemos comprobar en las biografías) de los libros que habían leído o de los maestros con los que habían estudiado.

Por otra parte, la Corte era el centro de la vida intelectual y los sultanes granadinos, al igual que los reyes de Taifas, procuraban rodearse y tener a su servicio a los intelectuales más prestigiosos de su época, bien como secretarios (*kuttāb*) para la redacción de documentos oficiales, bien como poetas panegiristas que cantaran sus alabanzas y, con frecuencia, estos dos oficios se mezclaban en la misma persona y así hubo poetas que comenzaron como secretarios y acabaron como visires y a la vez poetas áulicos del soberano, tal es el caso de los tres visires-poetas más conocidos: Ibn al-Āṣṣāb, Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak.

La poesía de este largo periodo se adapta a las condiciones en que tiene que vivir los habitantes del Reino de Granada, rodeados de enemigos por todas partes a los que hay que pagar fuertes tributos para poder sobrevivir, depositarios de la cultura de los siglos anteriores, cumple una serie de funciones políticas y sociales que demuestran que está viva y tiene una utilidad práctica.

Funciones de la poesía en el reino nazarí

En primer lugar, la poesía cumple una función política y religiosa: se utiliza para celebrar las fiestas de la corte y los acontecimientos religiosos. Los poetas componen casidas *sulṭāniyyas* para celebrar una victoria, lamentar una derrota o la pérdida de ciudades y también para

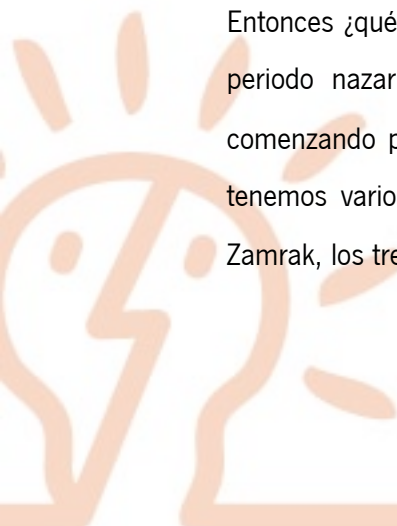
celebrar las fiestas religiosas, muestra de ello es la celebración del famoso *mawlid* del año 1362 descrita por Ibn al-Jaṭīb en la *Nuḡada III*, cuyo relato recogió E. García Gómez en su libro *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*.

Por otra parte, la poesía cumple una función social de comunicación entre los secretarios de la corte o *kuttāb*. Hace años me ocupé de esta “función social de la poesía en el reino nazarí” en un libro colectivo que se publicó con motivo de un ciclo de conferencias a raíz de los actos del 92 y de la exposición de arte hispanomusulmán en la Alhambra: *Realidad y símbolo de Granada* (Véase Bibliografía final).

El profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, J. M. Contín Ferrer en su edición y traducción de una antología poética de Ibn al-Jaṭīb *El libro de la Magia y de la poesía* planteaba una serie de cuestiones muy importantes para la comprensión de la función social de la poesía y de los poetas:

- 1.- El poeta no es ya un panegirista a sueldo de grandes señores o mecenas que divierten en las tertulias literarias.
- 2.- Tampoco es el poeta vagabundo que recorre los pueblos y las plazas recitando sus canciones para poder comer.
- 3.- No es el aristócrata dotado de una exquisita cultura que se precia de ser un buen compositor de poemas (como hemos visto en el periodo anterior), aunque también hay en esto excepciones como en algunos miembros de la familia real, como el príncipe naṣrī Ismāʿīl ibn al-Aḥmar o el rey Yūsuf III.

Entonces ¿qué es el poeta de esta época básicamente? La respuesta es muy clara. El poeta del periodo nazarí es un burócrata, un *kātib* (secretario) que hace la carrera administrativa comenzando por abajo y que con un poco de suerte puede llegar a visir (ministro) y de ello tenemos varios ejemplos importantes como es el caso de Ibn al-ʿĀyyāb, Ibn al-Jaṭīb o Ibn Zamrak, los tres poetas de la Alhambra, o más tarde Ibn ʿĀṣim, en el siglo XV. La poesía pasa a



ser una de sus funciones, para la que ha sido contratado y si la hace bien y es bastante bueno, podrá hacer carrera en la corte y llegar a obtener el máximo rango.

En razón de esto podemos clasificar la mayor parte de la poesía que se compone en este periodo en cuatro grandes apartados:

- 1.- Poesía política y religiosa (*suḥṭāniyyāt* y *mawlidīyyāt*).
- 2.- Poesía de comunicación social (*ijwāniyyāt* y *tawriyas*).
- 3.- Poesía descriptiva y epigráfica, compuesta principalmente con una finalidad decorativa.
- 4.- Poesía festiva para la diversión y el ocio.

Además de estas cuatro modalidades se siguen cultivando en Granada, a través de estos casi tres siglos, otros géneros poéticos comunes a la poesía andalusí y a la poesía árabe en general, como son la poesía ascética y mística, el poema de lamentación por la pérdida de ciudades, la poesía satírica, el *gaza* (tema amoroso), si bien encontramos un descenso notable de la poesía amorosa y de la poesía báquica con respecto a épocas anteriores, lo que nos hace reflexionar sobre un endurecimiento de las reglas morales y religiosas, quizás debido a la situación política. Quizás el tema amoroso, junto con el báquico, se circunscriban mayormente a la composición de *muwaššahāt*, que tenían una finalidad musical, o sea, poesía para el ocio y la diversión. Encontramos ejemplo de este tipo de poemas en autores como Abū Ḥayyān al-Garnāṭī o Ibn al-Jaṭīb.

Poesía política y religiosa

En cuanto a la poesía política y religiosa, está presente en el *madīḥ* (elogio, panegírico) y en las casidas *suḥṭāniyyāt*, compuestas para ser recitadas en la corte con motivo de las celebraciones importantes, así como en las *mawlidīyyāt*, compuestas con motivo de la celebración del nacimiento del Profeta Muḥammad, como la del célebre *mawlid* al que antes me he referido del año 1362, durante el cual 22 poetas, entre ellos Ibn al-Jaṭīb e Ibn Jaldūn recitaron sus poemas

en elogio del Profeta Muḥammad y también en elogio de Muḥammad V, el rey artífice de la celebración.

Ibn al-Jaṭīb nos brinda una descripción detallada de esta celebración en su *Nuḫāḍa al-ġirāb* (pasaje que tradujo García Gómez en su libro *Foco de antigua luz sobre la Alhambra* y que ha sido objeto de una nueva y reciente traducción, según el manuscrito de Leiden por el Dr. Antonio Fernández Puertas en el libro *Ibn al-Jaṭīb y su tiempo*, (Granada, 2012).

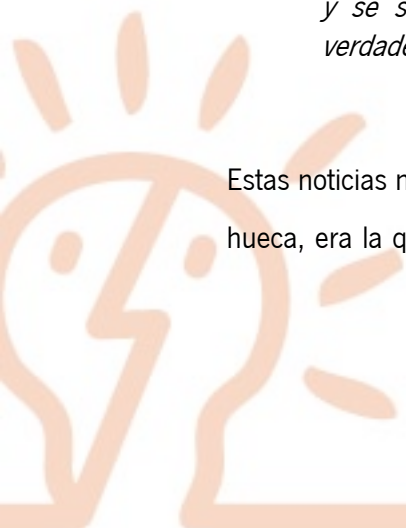
Parece ser que esa noche (el 30 de Diciembre de 1362) se celebraba la culminación de las obras de construcción del nuevo *mašwār* y se montó un gran pabellón ante dicho *mašwār* y uno de los platos fuertes de la fiesta que duro toda la noche, fue la recitación de las casidas *mawlidīyāt* compuestas para la ocasión por los poetas más importantes del momento y recitadas por un cantor oriental, el cual, según Ibn al-Jaṭīb, se distinguía por pronunciar bien el *i'rāb* (la desinencia final de las palabras). Otra de las atracciones de la fiesta fue la presentación de un reloj, un complicado artificio para dar las horas que, movido por una llama de vela, hacía desprenderse un billete que el encargado entregaba al rapsoda para que lo recitase. Este reloj ha sido objeto de varios trabajos de investigación por parte del Dr. Antonio Fernández Puertas, entre ellas el libro: *Clepsidras y relojes musulmanes* (Granada, 2010).

Del efecto que producía en el auditorio la recitación de estos poemas, nos lo describe Ibn al-Jaṭīb:

“[Tocante al cantor recitador...] siempre que llegaba a un pasaje que suscitaba la emoción, los sufíes y los faquires, tanto los verdaderamente entusiasmados como los que declaraban estarlo, lo acogían con fervor, se armaba la trapatiesta y se sucedían sin tregua las danzas, reinaba la enajenación y se alzaban verdaderos clamores”

(E. García Gómez, *Foco de antigua luz*, p. 156)

Estas noticias nos confirman como esta clase de poesía que hoy nos puede parecer decadente o hueca, era la que gustaba al público granadino (un público, evidentemente culto y refinado), ya



que lo que conocemos es una poesía culta, en árabe clásico, que seguramente no llegaría al pueblo, pero es lo único que tenemos.

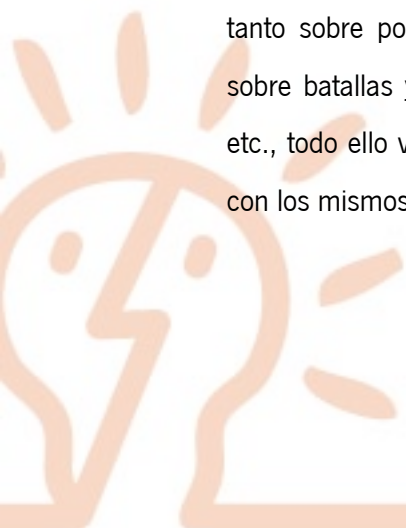
Otros muchos poemas de tipo político se han conservado de esta época. El *Dīwān* de Ibn al-Jaṭīb es un cofre repleto de ellas, en las que el célebre ministro expone sus ideas sobre el estado y los acontecimientos que le toco vivir.

Hay poemas para todos los gustos: para celebrar una victoria, para lamentar una derrota, para lamentar la pérdida de ciudades, como el célebre poema de Ibn al-Hakim al-Rundī, para felicitar al rey por algún acontecimiento, o para pedir asilo político a otro rey, como es el caso de a celebre *risāla* de al-'Uqaylī cuya primera parte es una larga casida dirigida por Boabdil desde su destierro en Andarax al sultán waṭṭasī de Fez, pidiéndole asilo político en su reino. Esta *risāla* fue compuesta, en nombre del rey, por su secretario privado y poeta áulico Muḥammad al-'Arabī al-'Uqaylī que es, probablemente el último poeta de al-Andalus.

Es decir, que la poesía cumple su función en este terreno que era dar cuenta de los acontecimientos políticos del momento o ser el vehículo de expresión de la propaganda oficial.

El investigador Ahmad Damaj ha publicado varios trabajos en los que estudia y comenta algunos de estos poemas político y exhortativo como uno dirigido por Ibn al-Jaṭīb a Ismā'īl II en el que le da consejos y advertencias acerca de sus enemigos políticos y acerca del gobierno y los asuntos del estado.

También el investigador Saleh al-Zahrani, en su tesis doctoral, presentada el pasado año, sobre el *Dīwān* de Ibn al-Jaṭīb, dedica un extenso capítulo a analizar la poesía política de Ibn al-Jatib, tanto sobre política exterior como de política interior, donde encontramos interesantes datos sobre batallas y campañas militares de los nazaries, tomas de castillos y fortalezas, derrotas, etc., todo ello visto desde dentro de la Granada nazari, lo cual sería muy interesante contrastar con los mismos acontecimientos vistos desde el lado enemigo, es decir, desde la parte cristiana.



Como ejemplo, estos versos compuestos tras la conquista del castillo de Carcabuey:

*Era Carcabuey para los castillos de la Religión como una guşş'a (nudo):
[que causaba] muchos desastres y problemas,*

*y cuando salían escuadrones musulmanes
se alzaba como una amenaza y un peligro.*

*Pero al extenderse su peligro, se convirtió en una enfermedad incurable
y al quejarse de él los castillos, fuiste tú el médico.*

(Trad. Saleh al-Zahrani)

Poesía de comunicación social: (ijwāniyyāt y tawriyyas)

El segundo género más frecuente en la poesía nazari son las *ijwāniyyāt*, un tipo de poesía que cumple a la perfección con esa función de comunicación social. Es, además, un genero propio de los *kuttāb* (los secretarios o cancilleres), los poetas funcionarios que trabajaban en la administración, pero no sólo ellos sino que también jueces, médicos, alfaquíes o notarios componían este tipo de poemas, generalmente breves, para ser enviadas a los amigos (de ahí la palabra, *ijwān*, hermanos) con muy diversos motivos: interesarse por la salud del otro o alegrarse por una curación, invitarle a un acontecimiento social: una fiesta, una reunión literaria, una circuncisión de un hijo.... Agradecer un regalo o acompañar el mismo, pedir un favor o excusarse por no poder atender una petición, felicitaciones varias, como un casamiento de un hijo o una hermana, por un nombramiento importante, es decir todas aquellas cosas que hoy despachamos con una llamada de teléfono, un correo electrónico o una tarjeta impresa, en este momento era costumbre hacerlo por medio de un poema.

Como ejemplo, algunos de los poemas que he recogido en un trabajo reciente sobre las *ijwāniyyāt* y la utilidad de la poesía:

Felicitación por el nacimiento de un hijo varón después de dos hijas (de Abū Ḥayyān al-Garnāṭī):

"Fuiste gratificado con un jardín de dos arrayanes

y, después de ellos, vino un hijo que es un lucero”

(Trad. C. del Moral)

O (del mismo) con ocasión del contrato de matrimonio de una hermana (del destinatario) con el hijo de un cadí importante:

*“¡Enhorabuena por una unión extraordinaria,
que no puede describir el poema de un experto!*

*Vino el sol de la belleza, hija de una luna de grandeza,
y se casa con otra luna llena, hijo de un sol de sabiduría”.*

(Trad. C. del Moral)

O una invitación recibida por Ibn al-Jaṭīb de un amigo, ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Abd al-Malik, para ser testigo de la circuncisión de su hijo:

*“Deseo de mi señor, el más elevado, que se tome la molestia
de llegar a mi casa mañana por la mañana.*

*Me honrará por ello, y observará por mí la destreza
con que circuncida el alfageme a mi hijo”*

(Trad. C. del Moral)

O estos versos de Abū Ŷa‘far al-Ilbīrī, agradeciendo un regalo, en este caso una *ṭāqiyya* (especie de gorro árabe para las ceremonias);

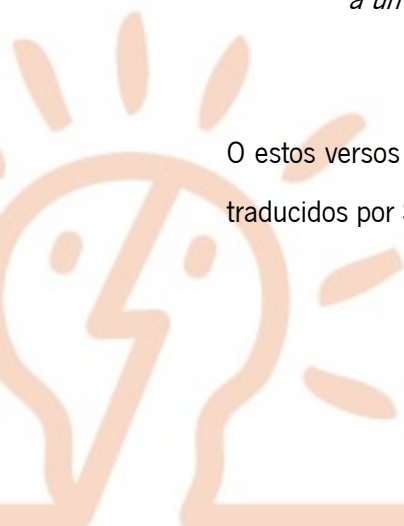
*“¡Acéptala como un presente
de quien se enorgullece de tu compañía.*

*Te la he elegido puesto que se ha convertido
en el regalo de todo anacoreta.*

*Envié una ṭāqiyya para que substituya
a un beso en tu cabeza.”*

(Trad. C. del Moral)

O estos versos de Ibn Jātima de Almería, acompañando un ramo de alhelies a un señor ilustre, traducidos por Soledad Gibert:



*¡Acéptalo como el más fragante de los amigos,
que favorece a los hombres, ocultándose en las tinieblas.*

*Te hace confidencias de sus secretos, mientras se extienden las sombras,
y si aparece el denunciador de la aurora, se esconde.*

*Enrojeció y luego se volvió amarillo, no por envidia
sino por el temor al noble señor al que se aproxima.*

*Recíbelo con alegría y será para ti, entre el pequeño grupo
de tus comensales, otro invitado más que viene a saludarte.*

(*Dīwān de Ibn Jātima*, Trad. S. Gibert)

O éstos, del mismo autor, acompañando un ramo de rosas tempranas enviadas a un amigo:

*“Te saludan las hijas vírgenes del jardín,
que una primavera precoz ha hecho florecer.*

*Crecieron antes de tiempo,
y por eso el narciso ha palidecido de envidia.*

*Van a ti anunciándote la primavera
que para ellas se ha adelantado.*

*Rodeadas por el mirto que pone
un velo a su hermosura”.*

(*Dīwān de Ibn Jātima*, 119)

O éstos del poeta Ibn Bībāš al-‘Abdarī, agradeciendo el regalo de unos cálamos (unos lápices o plumas para escribir):

*“De tus dedos ilustres cuyo fluido de generosidad se desborda
como la abundancia del aguacero con la nube pródiga,*

*me vino un objeto precioso cuya punta es semejante,
cuando se desenvaina, a lo afilado de las lanzas.*

*Son amarillos, pero saben las hojas blancas
que ellos sentencian sobre ellas el provecho y el daño.*

*De correctas articulaciones, son esbeltos,
cual flechas de oro puro.*



*Los besé diez veces, y me pareció
que obtenía diez besos en tus dedos”*

(Trad. C. del Moral)

O entre las peticiones y disculpas, estos versos en los que Ibn al-Jaṭīb pide a un amigo que cumpla una promesa:

*“Tengo necesidad perentoria de que cumplas tu promesa,
cosa que, hasta ahora, no has hecho.*

*¡Dios sabe qué sincero es el cariño que te profeso!:
la verdad de las cosas no son sus metáforas”*

(Trad. C. del Moral)

Y el otro, Ibn al-Ṣabbāg al-‘Uqaylī, le contesta, disculpándose por no haberle enviado ya lo prometido:

*¡Oh tú que obsequias con piedras preciosas
en forma de poemas de mágica concisión!:*

.....
*Cumpliré mis promesas, implorando benevolencia:
¡Disculpa!, no tengas en cuenta mi descuido.*

(Trad. C. del Moral)

Por otro lado, ya hemos señalado en trabajos anteriores que la literatura nazari, tanto en prosa como en verso, si bien no ofrece innovaciones en los temas, se caracteriza en cambio por el barroquismo literario y por la filigrana de sus versos y prosa rimada, al igual que las paredes de la Alhambra.

El lenguaje se pule y se recarga hasta tal punto que a veces resulta muy difícil su comprensión y mucho más su traducción. De este manierismo literario surgen en poesía formas retóricas complicadas y a veces extravagantes, donde el poeta quiere demostrar a los demás su dominio de la lengua árabe clásica a la vez que su originalidad. Así tenemos la *tawriya*, de la que me ocupé en el artículo “Tawriyas en el Reino Nazari” (1985-1986), procedimiento retórico muy cultivado en esta época, un poema en doble sentido, uno aparente y otro oculto, donde el poeta juega con las letras, los títulos de libros, los dobles significados de las palabras, etc.

Soledad Gibert señaló otras tantas curiosidades retóricas en el *Ḍīwān* de Ibn Jātima en su artículo: “Algunas curiosidades de la poesía arábigoandaluza. (Versos correlativos, versos con eco, versos concatenados en el *Ḍīwān* de un poeta del siglo XIV)” y M^a J. Rubiera señala otras tantas variedades poéticas en Ibn al-Muraḥḥal de Málaga y en el granadino Ibn al-Ŷaŷŷāb en su artículo: “Las décimas del Profeta (*Mu‘aššarāt, ‘Išn niyyāt, Talāt niyyāt y Mujammasāt*. versos con epanadiplosis en la poesía hispano-árabe)”.

Poesía epigráfica y descriptiva

Hay que referirse a uno de los aspectos más atractivos y más conocidos de la poesía nazarí, que es la poesía descriptiva, compuesta para describir jardines, palacios, objetos de la vida cotidiana, y en muchos casos especialmente compuesta para ser grabada, bordada o pintada en estos objetos, siendo el caso más representativo los poemas que decoran los salones de la Alhambra.

La poesía descriptiva, tan frecuente en la poesía árabe ya desde la época preislámica, va cambiando con los tiempos y se adapta a las circunstancias del momento. El poeta describe lo que ve, lo que siente, lo que le preocupa o interesa.

A diferencia del periodo almohade, en el que la descripción de jardines y flores era uno de los temas principales para los poetas, en el periodo nazarí los poetas describen sobre todo los edificios, los patios, las fuentes, las tacas o pebeteros, los objetos de uso cotidiano: un jarrón, una arqueta, una cortina, o componen poemas para grabar en objetos metálicos, como una espada, un escudo, cualquier objeto es digno de ser descrito en un poema. A ello se une la increíble ductilidad de la escritura árabe para la ornamentación. Desde muy antiguo, la caligrafía fue un arte digno de elogio, que se incluye en las biografías como un mérito más del biografiado.



Tenemos como ejemplo este poema destinado a ser grabado en un escudo militar, donde un poeta del siglo XIV (Ibn al-Ḥāỵy al-Numayrī) hace un juego de palabras con el nombre del escudo y su función de ocultar al que lo porta:

*Yo soy el escudo (tars) creado como pertrecho militar
para el día de la lucha,*

*cuando sobreviene la aurora de la victoria.
Salid conmigo al encuentro de los enemigos*

*cuando ataquen, y no os preocupéis
de las puntas de las brillantes lanzas.*

*No desaprobéis que yo oculte al caído que me porta,
pues en mi nombre, como veis,
están las letras del ocultamiento (sitr).*

(Trad. C. del Moral)

En otro momento, el poeta Ibn al-Azraq, del siglo XV, compone un poema para grabar en una espada:

*“Si cubren el horizonte nubes de polvo levantado por la guerra,
observa en ella un destello producido por el brillo de mi fulgor.*

*Y si alcanzan las acciones victoriosas la tierra de los enemigos,
sólo se debe la conquista a la acción de mi filo”.*

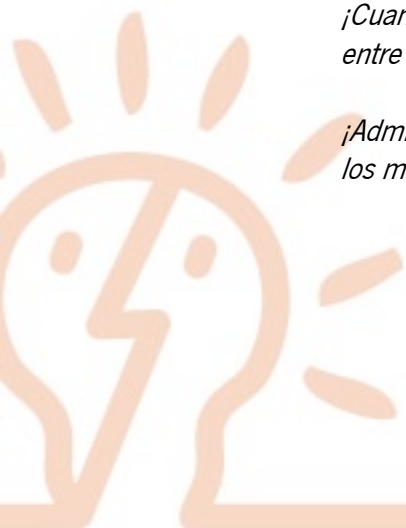
(Trad. C. del Moral)

Del mismo Ibn al-Azraq, describiendo unas almojábanas (dulce de queso):

*¡Cuántas veces una amada se muestra
entre sus alhajas!*

*¡Admirate de la condición humana!:
los mismos que la aman, ahora la fríen.*

(Trad. C. del Moral)



Como muestra de la poesía epigráfica de la Alhambra, tenemos los poemas de Ibn al-Jaṭīb (los únicos que se supiera hasta ahora que se habían conservado en la Alhambra) que adornan las tacas de la entrada al Salón de Embajadores o *Qaṣr al-Suṭān*, verdadero nombre de este salón del trono, según el profesor Antonio Fernández-Puertas:

En la taca derecha encontramos el siguiente poema:

*Con mis alhajas y mi corona a las más bellas aventajo
y hasta mí descienden los astros del zodiaco.*

*El jarrón de agua parece en mí un devoto
de pie ante la qibla del mihrab orando.*

*Mi generosidad en todo momento
sacia la sed y atiende al necesitado.*

*Es como si yo siguiera las huellas de la dadivosidad
proveniente de la mano de mi señor Abū Ḥaýyāy.*

*Luna llena permanezca él brillando en mi cielo
como en las tinieblas resplandece el plenilunio.*

(Trad. de J.M. Puerta Vilchez)

Y en la taca izquierda:

*Los dedos de mi artífice mi tejido bordaron
después de engarzar las joyas de mi corona.*

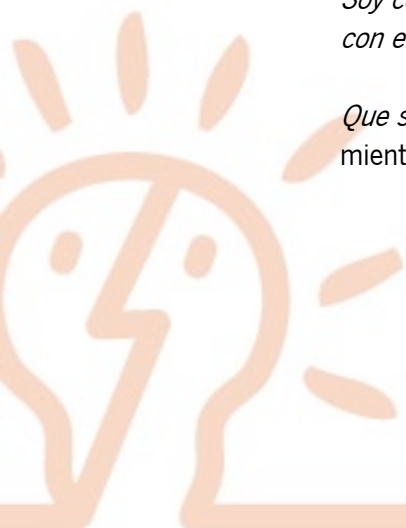
*A un trono nupcial me asemejo, incluso lo supero,
y a los novios la felicidad aseguro.*

*Quien a mí viene quejándose de sed
mi fuente le da agua dulce, clara y sin mezcla.*

*Soy como cuando aparece el arco iris
con el sol de nuestro señor Abū Ḥaýyāy*

*Que siga siendo lugar de reunión protegido
mientras la casa de Dios reúna peregrinos*

(Trad. de J. M. Puerta Vilchez)





Taca derecha



Taca izquierda

En el Salón de Comares o Salón de embajadores, en la *qubba* o alcoba central, donde se supone que debía estar el trono o asiento del rey, hay grabado un poema que se consideraba anónimo puesto que no figura su texto en ninguno de los *Dīwānes* de poesía conocidos hasta ahora, sobre todo en los de Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak, los dos visires poetas que estuvieron presentes en las construcciones principales de la Alhambra.

En un trabajo reciente, publicado en la revista *MEAH*, nº 60 (2011), el prof. A. Fernández Puertas sostiene en sus conclusiones que dicho poema pertenece a Ibn al-Jaṭīb (por el estilo, por el momento en que fue compuesto y por una serie de razones que expone en su trabajo) y hace un estudio exhaustivo del mismo, tanto desde el punto de vista epigráfico como artístico, en la decoración del arco y la composición arquitectónica.

La traducción que da del poema es la siguiente:

*De mi parte te saludan, día y noche
las bocas de los deseos, de la felicidad y de la dicha.*

*Esta es la qubba más elevada y nosotras somos sus hijas,
mas yo tengo la preferencia y la gloria entre mis semejantes.*

*Son miembros entre los cuales yo soy el corazón, no hay duda,
pues en el corazón reside la fuerza del espíritu y del alma.*

*Si mis semejantes son consideradas signos del zodiaco en su cielo,
yo tengo la dignidad del sol entre ellas.*

*Me engalanó Yūsuf, mi señor confirmado [por Dios]
con vestidos de gloria, bien elaborados, sin duda alguna.*

*Me puso como trono del reino ¡Sea apoyada
su grandeza por la Luz, el Solio y el Trono!*

(Trad. de A. Fernández Puertas)

Poesía festiva para la diversión y el ocio

Una función importante de la poesía árabe es acompañar en el esparcimiento y la diversión, en los momentos de ocio. La poesía va a constituir una parte fundamental de las tertulias literarias o *maḡālis*, las reuniones en los palacios, en las fincas de recreo, en los jardines, en los pabellones de caza, a las cuales eran muy aficionados los andalusíes, donde se unía poesía, música, el canto y el baile, y sobre todo el vino y todo lo que le acompañaba: coperos, esclavas cantoras, danzarinas, músicos, donde los poetas rivalizaban en recitar o improvisar su poesía, una poesía donde se cantaba preferentemente el vino y el amor, el amor a las esclavas o el amor a los *gilmān* (coperos, efebos). Es lo que los autores árabes llaman *laylat al-uns* (noches de tertulia o de placer) o *maḡlis al-uns* (reunión de placer), tema del que me ocupé hace tiempo en un artículo sobre las reuniones literarias (*maḡālis*) y su antecedente en la literatura simposiaca griega. En estos poemas hay con frecuencia alusiones a los músicos, a las esclavas cantoras o a los instrumentos musicales.

A menudo, los poemas eran compuestos especialmente para ser cantados, es el caso de las *muwaššahas* y los zéjeles.

Ibn al-Jaṭīb describe una fiesta (zambra) para celebrar la llegada del sultán Yūsuf I tras una expedición, en ella se habla del vino, cantoras y de instrumentos musicales:

*Hazlo circular (el vino) entre flautas y laúd. Aprovecha
los tiempos de alegría, mientras estén a tu alcance.*

*En adornadas copas aparece como novia
de rojo pecho y mejillas.*

*La diversión ha sido la dote cuando pedimos su mano
y las melodías de las cantoras fueron los testigos.*

(Trad. S. al-Zahrani)

Ibn Jātima de Almería nos describe uno de estas mansiones y sus jardines, aludiendo a la música y a las cantoras:

*¡Cuántas veces el jardín extendió para nosotros el tapiz de sus arrayanes
y nos cubrió con las sábanas de su sombra,*

*dejando caer sobre nosotros los velos de sus árboles
que bajaban las puntas de sus ramas, abrazándose bajo la cola del céfiro,
como se abrazan el lām y el alīf.*

*La melodía de las cantoras desafiaba a los pájaros,
y la danza de los talles esbeltos rivalizaba con las ramas.*

*¡Ojalá volvieran aquellos días felices!
¡Que bellos fueron y que dulce es su recuerdo a mi boca!*

(Trad. S. Gibert)

En otro poema, describe a una cantora, alabando su voz nasal:

*“Una muchacha canta entre nosotros,
compensándonos de las canciones con su voz nasal,*

*Se dobla curvándose como las ramas,
excitada por las cuerdas del laúd.*

*La pluma de la belleza ha escrito en sus mejillas:
“son inútiles los esfuerzos de quienes me ven”*

(Trad. S. Gibert)

En una fiesta campestre, celebrando una *šā ‘baniyya* (el final del mes precedente al Ramadán, fiesta parecida a la Cuaresma) nos habla de cantores, música y danzarinas:

*Se acercó a nosotros un cantor que, con sus melodías,
Te hacía olvidar las golosinas y el vino,*

*Y con la belleza de sus canciones hacía inclinarse los talles
Como el céfiro inclina la rama tierna.*

*Una gacela, cuyas bellezas exceden a toda descripción.
Aprendió al punto sus canciones,*

*y las interpretó bailando con sus pies,
llegando casi a descubrir el significado de la poesía.*

(Trad. S. Gibert)

Ibn al-Jaṭīb de nuevo nos relata una excursión o incursión nocturna que hicieron, él y un grupo de amigos, a un monasterio cristiano, a beber vino (ya que seguramente en Granada, en estos tiempos, era más difícil), y compone dos casidas irreverentes sobre este episodio:

*Un monasterio al que nos condujo el olor del vino
y el sonido del gong de hierro.*

*Desde ella el clérigo surgió recitando sus alabanzas
en plena oscuridad.*

*Nos bajamos de nuestras monturas y cuando
en su bodega entramos, nos apresuramos a decirle:*

*¡Oh adorador de la Cruz! Somos una banda que vinimos
para hacer Trinidad, o, si quieres, sextedad.*

*Nos intercambiaron oro por oro (el vino). Parecía
en la noche como si llenáramos la copa con el dinero del saco.*

*Al amanecer nos levantamos borrachos como leones
Que acaban de amanecer en sus cubiles.*

(Trad. S. al-Zahrani)

Juega aquí el poeta con las palabras: trinidad (de tres) y *sextedad* (de seis, porque seguramente eran seis los miembros del grupo).

Vamos a concluir este breve repaso por la poesía nazarí con unos versos de Muḥammad al-'Arabī al-'Uqaylī, el último poeta cortesano conocido del reino nazarí, y por tanto de al-Andalus,

que suponemos acompañó a su rey Boabdil al destierro, describe una de estas fiestas en los alrededores de Granada, con nostalgia por los días pasados, cuando ya las tropas cristianas cercaban Granada:

*¿En dónde estáis, pues, amigos y compañeros?
¿Qué fue de aquellas amables reuniones que celebrábamos
en mejores tiempos, cuando era posible hacerlo?*

*¿En donde el laúd que con su dulce lamento
invitaba al Ṭār (pandereta) y al Dabdūd (tambor) a que siguiesen
sus melódicos ritmos?*

*¡En donde aquellas graciosas voces que emulaban
a las de Ma'bad y Ziryab, con mengua del arte de estos cantores.*

*Y la tierra animaba a los árboles,
como lo árabes animan a sus compañeros.*

*Ante la aparición de sus frutos, cubriéndolo todo,
como frescos y maduros dátiles,
los ojos creían contemplar jacintos, y la boca paladear miel.*

*Las vicisitudes de la vida nos han alejado de todo esto
y han hecho prohibitivo el placer y la diversión.*

*¡Muchas veces el hombre pretende dominar al destino,
pero el destino vence siempre al hombre!*

(Trad. L. Seco de Lucena)





BIBLIOGRAFÍA CITADA

DAMAJ, A. Ch., “Punto de vista del intelectual sobre su relación con el poder político en la época nazari”. *Anaquel de Estudios Árabes*, 15 (2004), 97-121.

- “El panegírico al servicio del gobernante en la Granada nazari. Las bases de su contenido”. *MEAH*, 54 (2005), 3-379.

- “Poema político exhortativo de Ibn al-Jaṭīb en tiempo de intrigas”. *Ibn al-Jaṭīb y su tiempo*. Ed. C. del Moral y F. Velázquez Basanta. Granada, 21012, 43-70.

FERNÁNDEZ PUERTAS, A., *Clepsidras y relojes musulmanes*. Granada, 2010.

- “Los textos poéticos de Ibn al-Jaṭīb y los coránicos del Salón de Comares (La qubba del sultán Yūsuf I)”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 60 (2011), 123-151.

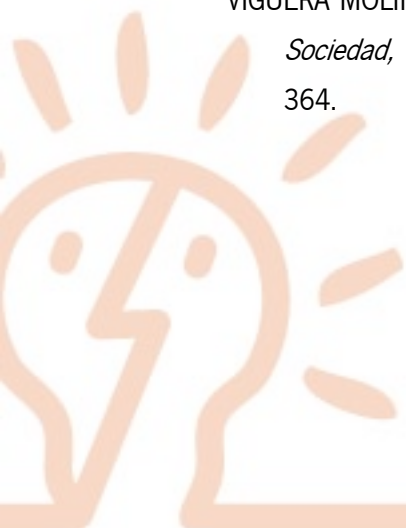
- “El *Mawlid* de 764/1362 de la Alhambra según el manuscrito de Leiden y la *Nuṭāḍa* III editada”. *Ibn al-Jaṭīb y su tiempo*. Ed. C. del Moral y F. Velázquez Basanta. Granada, 21012, 161-203.

GARCÍA GÓMEZ, E., *Foco de antigua luz sobre la Alhambra, desde un texto de Ibn al-Jaṭīb en 1362*. Madrid, 1988.

GIBERT FENECH, S., *El Dīwān de Ibn Jātima de Almería (Poesía arabigoandaluza del siglo XIV). Introducción y traducción por —*. Barcelona, 1975.

- “Algunas curiosidades de la poesía arábigoandaluza. (Versos correlativos, versos con eco, versos concatenados en el dīwān de un poeta del siglo XIV)”. *Al-Andalus*, 33 (1968), 95-122.

- IBN AL-JAṬĪB, *Diwān Lisān al-Dīn ibn al-Jaṭīb al-Salmānī*. Ed. Muḥammad Miftāḥ. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1989, 2 vols.
- *Kitāb al-sīḥr wa-l-šī'r*, ed. y trad. J. M. Continente Ferrer, *Libro de la magia y de la poesía*. Madrid, 1981.
 - *Nuṭāqāt al-ḡiṙāb fī 'ulālat al-igtirāb* (2ª parte). Ed. A. Mujtār al-'Abbādī, El Cairo, 1967.
 - 3ª parte, ed. Sa'adīya Fāgīya, Casablanca, 1989.
- AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ḡīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*. Ed. Iḥsān 'Abbās, 8 vols. Beirut, 1968.
- MORAL, C. DEL, - "Tawriyas en el Reino Nazari". *MEAH*, 34-35 (1985-1986), 19-59.
- "Función social de la poesía en el Reino Nazari". *Realidad y símbolo de Granada*. Madrid, 1992, 253-263.
 - « Las sesiones literarias (maḡālis) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega ». *MEAH*, 48 (1999), 255-270.
 - "La última misiva diplomática de al-Andalus: la *risāla* de al-'Uqaylī, enviada por Boabdil al sultán de Fez en demanda de asilo". *En el epílogo del Islam andalusí: La Granada del siglo XV*, ed. por C. del Moral. Granada, 2002, 201-259.
 - "Sobre la utilidad de la poesía en al-Andalus: Las *ljwāniyyāt*, un género ignorado". *MEAH*, 56 (2007), pp. 175-203.
 - "Jardines y fuentes en al-Andalus a través de la poesía". *MEAH*, 58 (2009), pp. 223-249.
- MORAL, C. del & Velázquez Basanta, F., *Ibn al-Jaṭīb y su tiempo*. Granada: EUG, 2012.
- PUERTA VÍLCHEZ, J.M., *Leer la Alhambra*. Granada, 2010.
- RUBIERA MATA, Mª J., "Las décimas del Profeta (*Mu'aššarāt*, *l'sḡniyyāt*, *Ṭalāṭiniyyāt* y *Mujammasāt*: versos con epanadiplosis en la poesía hispano-árabe)". *Al-Qanṭara*, 1 (1980), 55-64.
- SECO DE LUCENA, L., "Últimas manifestaciones poéticas del Islam andaluz". *Atlántida*, 9 (1971), 354-365.
- AL-ZAHRANĪ, S., *Aspectos culturales e ideológicos en el Diwān de Lisān al-Dīn ibn al-Jaṭīb*. Tesis doctoral (inédita) presentada en la Universidad de Granada el 17 de Mayo de 2011.
- VIGUERA MOLINS, Mª J., "Cultura árabe y arabización". *El reino Nazari de Granada (1232-1492)*. *Sociedad, Vida y Cultura*. Coord. Mª Jesús Viguera Molins. Madrid: Espasa Calpe, 2000, 323-364.



Los instrumentos de la música andalusí

Luis Delgado

Director del Museo de la Música de Ureña, Valladolid



Es de obligado cumplimiento comenzar con las palabras de agradecimiento lógicas a las entidades y a las personas que nos han permitido reunirnos en este magnífico encuentro para hablar sobre la música andalusí y en este caso, sobre los instrumentos que la hacen posible. Por supuesto vayan las gracias a la Universidad de Granada, pero en mi caso particular a Raúl Alcover, al que me une una amistad de muchos años y que ha tenido a bien el llamarme para estas jornadas. Vaya también mi agradecimiento a Manuela Cortés, no por esta comunicación en particular, sino por los años de apoyo, de afecto y de complicidad silenciosa

Antes de comenzar, me gustaría adelantaros que vamos a entrar en una materia llena de matices y de datos apasionantes. Es una aventura, un viaje a través del tiempo, de la mano de los instrumentos que hacen posible esta herencia sonora que nos sigue hoy entusiasmando, como probablemente hiciera con los andalusíes que la escuchaban en las cortes califales.

Es sorprendente el enorme abanico de herramientas acústica que el ser humano ha desarrollado para controlar el sonido. Nuestros antepasados andalusíes no se quedaron atrás y en estas tierras desarrollaron y mejoraron estos objetos, casi mágicos, que son capaces, nada menos, de transmitir emoción.

En esta comunicación me gustaría lograr excitar y satisfacer vuestra curiosidad, más que abrumaros con datos y fechas, que tampoco faltarán. Y digo esto de la curiosidad porque, en definitiva, ella es el motor de todo avance, y ella es la que nos ha traído aquí a todos.

LOS INSTRUMENTOS

Los instrumentos de la música andalusí son numerosos, y las distintas épocas han traído distintas formaciones orquestales. En la actualidad las orquestas son grandes, superando con frecuencia la quincena de músicos, pero no sería desacertado pensar que en los orígenes de esta música, los conjuntos fueran más reducidos para poder acomodarse discretamente en las sala palaciegas donde amenizaban veladas y recepciones reales. Probablemente cada maestro adaptaba las instrumentaciones a las necesidades de cada ocasión. Es famosa y muy citada la pintura de realista de Delacroix, que, bajo el título "Boda Judía en Marruecos", representa en el s XIX a tan solo tres músicos: Laúd, rabab y tar. Quiero hacer un paréntesis para aclarar que, en Marruecos como en otros lugares, los judíos hace siglos que hicieron propia la música local, interpretando textos de su propia tradición con melodías andalusíes o del melhún.

Tradicionalmente los grupos andalusíes no solían presentar instrumentos repetidos, con lo que cada músico actuaba como solista, y las grandes formaciones, probablemente solo se darían en ocasiones muy señaladas. Por otra parte, es importante añadir que el carácter monofónico de estas músicas admite perfectamente la presencia de un número variable de intérpretes, sin que esto afecte al resultado esencial de la propia música. No sucedería así con la música polifónica, que requiere ajustarse al mínimo de músicos prefijados por el autor, para que no falte ninguna de las líneas melódicas cuidadosamente entrelazadas.

Se suele afirmar que en la tradición marroquí del siglo XIX no se utilizaban ni el nei, ni la darbouka, ni el qannun para el repertorio andalusí. Sin embargo a finales de ese periodo ya comienzan a incorporarse estos instrumentos, a juzgar por datos como el que recoge Felipe Pedrell en su Diccionario técnico de la música (1894), en el que refiriéndose a las orquestas andalusíes dice: *“Compónense invariablemente del Rabab, la Kwuitra, el Kemanghé y la Darabouka, a los cuales se añaden a veces el Tar y el Qanun”*.

Aunque la formación actual andalusí alberga con frecuencia instrumentos occidentales, que en definitiva y en su mayoría son descendientes de otros de origen árabe, nosotros nos ocuparemos inicialmente de aquellos que se han conservado sin cambios fundamentales desde sus orígenes medievales, y en segundo término de otros instrumentos de posterior incorporación que han tomado carta de tradición en diferentes lugares.

Nos remontaremos de forma concisa a la historia de algunos de ellos, aportando algún dato técnico.

EI LAUD

Es obligado comenzar por el laúd, ya que está considerado como "El Instrumento Rey" en las culturas arabo-mediterráneas. Su nombre original en árabe, Oud, está relacionado con la madera.

La primera aparición iconográfica que se conoce en el mundo andalusí, pertenece al Bote de al-Mugira. Toma este objeto el nombre de su propietario, hermano del visir al-Hakan II que, en el siglo X, lo recibió como un regalo de éste. Se trata de una caja cilíndrica de marfil y metal que se conserva en el Museo del Louvre. En el frente del objeto vemos una miniatura que representa a

un músico en pie, que toca un laúd de reducidas dimensiones y mástil corto, apareciendo un personaje sentado a cada lado.

También es destacable la Arqueta de Leyre, del año 1005, encargada por el primogénito de Almanzor, Abd al-Malik, y conservada en el Museo de Navarra. En el centro de la caja aparecen tres músicos, uno con un laúd similar al del bote mencionado, y dos con instrumentos de viento.

Ambos ejemplares presentan un mástil corto y cuatro cuerdas. Se adjudica a Ziryab la incorporación de la quinta cuerda, aunque diferentes datos indican que en las cortes de Bagdad y Damasco ya existían noticias de ella previas a Ziryab.

Desde el punto de vista estrictamente musical, la música árabe en general y por extensión también la música andalusí, basa sus principios en elementos filosóficos y telúricos, que conectan el mundo espiritual y anímico, con el plano físico y cotidiano.

Desde donde tenemos noticia, la música árabe contempla en un principio cuatro modos principales, cada uno unido a una de las cuerdas del antiguo laúd, aunque en la actualidad el llamado “Sharat al-Tubu” o Árbol de los Modos se extiende en un número casi inabarcable de ramificaciones y derivados.

En la antigüedad, cada cuerda estaba teñida de un color, se relacionaba con uno de los modos básicos, y de forma directa, con uno de los humores del cuerpo humano y con las fuerzas de la naturaleza: Estas cuerdas eran, de grave a agudo, Bamm (LA), Mathlath (RE), Mathna (SOL) y Zir (DO).

Aquí tenemos un texto del Haik, traducido por Manuela Cortés que habla de las cuerdas y sus caracteres.

*Mira cómo las cuerdas han adoptado
un carácter como la naturaleza humana.
La zir es la primera, porque su sollozo
es la queja del enamorado y la embriaguez del ebrio.
La matna ríe y juega con reproche
cuando juegetean con ella los dedos.
La matlat es la triste, porque está acostumbrada al llanto,*

y vibra con el movimiento del indeciso.

La bamm baja su voz como si estuviese fatigada,

llorando el enamorado por el dolor del abandono.

Alexis Chottin, en su imprescindible "Tableau de la Musique Marocaine", publicado en los años cuarenta, presenta un detallado cuadro de interrelaciones, bajo el título de "El laúd y las armonías de la Naturaleza".

En él vemos como cada cuerda y cada modo se remiten a un ritmo determinado, a un punto cardinal, aun signo del Zodiaco, a un elemento de la naturaleza, a una estación del año, etc.

LE LUTH ET LES HARMONIES DE LA NATURE

Cordes du luth	bam (la)	mathlath (ré)	mathna (sol)	zir (do)
Rythmes	Hazaj, Ramal el Khafif	Thaqil al mum tad	Thaqil awwal Thaqil thâni	makhûrf
Signes du zodiaque	Capricorne Poissons	Balance Sagittaire	Bélier Gémeaux	Cancer Vierge
Eléments Cosmiques	Eau	Terre	Air	Feu
Vents	Ouest	Nord	Est	Sud
Saisons	Hiver	Automne	Printemps	Eté
Quartier lunaires	du 21e au dernier jour	du 14e au 21e jour	du 1er au 7e jour	du 7e au 14e jour
Quartiers du jour	de minuit au lever soleil	du coucher du soleil à minuit	du lever du soleil à midi	de midi, au coucher soleil
Humeurs	Phlegme	Atrabile	Sang	Bile
Les quatre âges de la vie	Vieillesse	Âge mûr	Enfance	Adolescence
Facultés intellectuelles	Masculine (volonté)	Conservation (mémoire)	Fantasque	Imagination
Facultés corporelles	Résistance	Préhension	Assimilation	Attraction
Fonctions externes sociales	Douceur	Bonté	Intelligence	Courage

Por todo ello es frecuente que las propias ornamentaciones de los laúdes incluyan los nombres de los modos o "Tubu" (plural de Tab), como sucede en un precioso ejemplar que conservamos en el Museo de la Música de Urueña, procedente de la ciudad Siria de Alepo, y fabricado por el constructor cristiano Giorg Haik, en 1914.

El Tab no es equivalente al “modo” occidental. Se trata de un sistema de notas organizadas en orden y forma, no necesariamente de 8 grados, que a veces puede presentar alteraciones diferentes entre la escala ascendente y la descendente.

En la actualidad la música andalusí al uso utiliza en todas sus tradiciones laudes que se ajustan al canon oriental de construcción, el del llamado “oud sharki” o laúd oriental.

En Marruecos, éste presenta solamente una leve diferencia al tener mayor distancia entre las cuerdas y el diapasón (lo que en el lenguaje guitarrístico conocemos como la “acción” del instrumento) ya que la ejecución andalusí es algo más enérgica que la oriental, por lo que las cuerdas necesitan de un mayor espacio para desarrollar el nodo de la vibración.

Los laudes actuales tienen seis cuerdas dobles y una de sus afinaciones más frecuente es, de grave a agudo, Do – Fa – La – Re – Sol - Do. Las dos cuerdas más graves pueden presentar diferentes afinaciones, dependiendo de la región y del modo en el que se vaya a tocar.

Aquí hay otras afinaciones alternativas:

Sol La Re Sol Do Fa

Re Sol La Re Sol Do

Do Mi la Re Sol Do

Fa La Re Sol Do Fa

En las Cantigas de Alfonso X el Sabio disfrutamos de algunas representaciones de laudes que podrían considerarse del tipo oriental, pero hay que destacar, en el llamado Códex Príncipe de la Biblioteca del Monasterio de Escorial, la de la Cantiga 170, por todos conocida, que nos muestra un soberbio laúd, perfectamente detallado.

Ahora bien, con frecuencia podemos ver que el Magreb ha utilizado otro tipo de laudes autóctonos hasta principios del siglo XX.

El primero que citaremos será el laúd vernáculo de Túnez. Su nombre es Oud Tounsi o Arbí, con características constructivas muy diferentes al Oriental en cuanto a duelas, barras, clavijero, etc.

Es frecuente que las nuevas generaciones de cantantes se acompañen a si mismos, siguiendo la tradición, con el Oud Arbí, como es el caso de Sofien Saidi.

Este Oud Tunsí o Arbí también se utiliza en Argelia como vemos en la Orquesta Maqam de Constantine, pero con distinta afinación.

Con relación a este laúd, el centro de “Músicas Árabes y Mediterráneas” de Sidi Busaid, hace años tuvo una magnífica iniciativa: La convocatoria de varias ediciones de un concurso de luthería para evitar la perdida del instrumento, obteniendo resultados más que positivos. En los últimos años ha resurgido un enorme interés por estos laudes autóctonos y son varios los constructores que los hacen habitualmente.

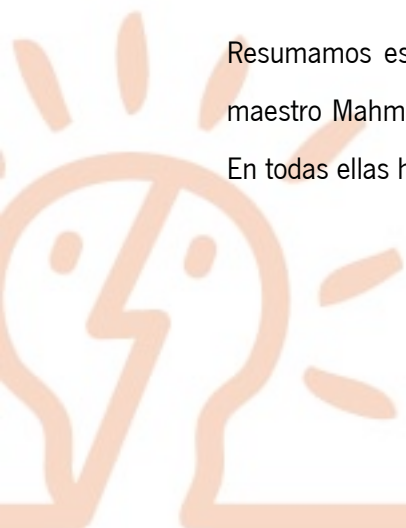
En Argelia también pervive un laúd autóctono, la Kwitra, que antes veíamos en una cita de Don Felipe Pedrell. Se trata de un tipo de laúd más alargado y estrecho, también con cuatro cuerdas dobles y una roseta diferente al resto de los laudes.

Como ejemplo de intérprete tenemos a la gran cantante y laudista Bejda Rahal.

En Marruecos desafortunadamente no se ha conservado su laúd autóctono, llamado Oud Ramal o Oud Inqilab, muy similar al Arbí, con cuatro ordenes dobles pero con diferente afinación.

Sin embargo, Carlos Paniagua, que ha residido estos últimos años en Tánger, ha recuperado el instrumento desde su taller en la Asociación de Confluencias Musicales, a partir de la iconografía y de los ejemplares existentes en diferentes colecciones y museos, como el de la Música de Barcelona.

Resumamos este apartado de laudes autóctonos andalusíes con las afinaciones que anota el maestro Mahmoud Guettat en su trabajo “La Musique clasique du Maghreb”, editado en 1980. En todas ellas hay una tercera cuerda en octava alta



Túnez: Si - Si(8ª alta) - Mi - La

Argelia: La - Fa(8ª alta) - Si - Mi

Marruecos: Mi - Do(8ª alta) - Fa - Si

Es fácil de entender que la técnica de interpretación haya cambiado de forma notable entre los siglos XIX y XX, pues este tipo de afinaciones con octavas cruzadas remiten inevitablemente a una forma de fraseo muy concreta.

EL RABAB

Sin entrar en los aspectos etimológicos, y dejando a un lado la enorme diversidad de instrumentos que comparten la raíz “Rab”, y se conocen bajo éste término y sus derivados, nos referiremos específicamente al rabab andalusí. Este instrumento se ha conservado admirablemente en el Magreb, sin cambiar ninguna de las características de su morfología desde, al menos, el siglo XIII hasta nuestros días. Afirma Patrocinio García Barriuso, que *“penetra en Marruecos procedente de la España musulmana, siendo aquí importado del Oriente”*; y Felipe Pedrell, de nuevo en su Diccionario Técnico anota que *“es el instrumento principal de las orquestas actuales árabes de Túnez, Argelia y Marruecos”*.

Ya que hemos hablado antes de las Cantigas, citemos la número 110, donde dos sonrientes intérpretes, ricamente ataviados, tocan sendos rababs, exactamente iguales a los actuales utilizados en los países que cita Pedrell.

Instrumento peculiar donde los haya, solo consta de dos gruesas cuerdas de tripa de carnero, y se podría decir que carece de mástil, puesto que la caja armónica se extiende por toda la estructura del instrumento, pasando incluso por debajo de las cuerdas. Esto lo suele aprovechar el artesano para realizar preciosos calados y celosías que, dando salida al sonido, se decoran profusamente con incrustaciones de marfil, nácar y maderas nobles. Las cuerdas se presionan, por tracción tangencial con los dedos en el aire, sin tocar el inexistente diapasón. El arco es muy corto y enormemente recio. Una técnica similar la hallamos en el lejano sarangi de la India. Para su interpretación, el rabab andalusí se apoya sobre la pierna derecha en posición vertical, levemente inclinado hacia el hombro opuesto. Por las limitaciones técnicas del instrumento, el

músico se ve obligado a realizar una simplificación de la melodía que resulta enormemente interesante y esclarecedora cuando se aplica a la música medieval española.

Christian Poché nos cuenta que existe una leyenda acerca de los orígenes del instrumento. Fue recogida en Orán por Delphin y Guin, y publicada en su "Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien" publicado en 1866, en Paris:

Un prisionero de al-Ándalus, para distraerse en la soledad de su condena, comenzó a ahuecar un trozo de madera que tenía en su celda, y con las tripas de los animales que llegaban en la comida, fabricó las cuerdas. En un principio las pulsaba, pero, insatisfecho del sonido, construyó un rudimentario arco. El resultado fue tan sorprendente que los carceleros, oyendo tocar al preso, se lo hicieron saber al rey. Este le invitó a tocar para él y, encantado con la interpretación, liberó al reo y le llenó de presentes.

Lo cierto es que el rabab, con su sonido áspero y a la par grave y cálido, tiene una importancia primordial en la orquesta andalusí. Tanto es así, que ha sido el instrumento de muchos de los grandes maestros y directores de la música hispano-musulmana. Se dice que el sonido del rabab es el más parecido a la voz humana, y hay que anotar que son muchos los maestros y directores de orquestas que lo han hecho desde el Rabab. Como nombre reciente, citaremos al gran Hajj Abdelkrim el-Rais, que igual que su maestro el-Brihi, dirigió la orquesta Rabab en mano. Aprovecho también esta ocasión para enviar un sentido recuerdo al maestro Ahmed el Ghazi, intérprete y constructor del Conservatorio de Tetuán, recientemente fallecido de forma prematura.

EL QANUN.

Decíamos antes, que siempre se cita al Laúd como "El Instrumento Rey". Puede que esto sea por su versatilidad en la interpretación en cuanto a matices y colores tímbricos, pero la sola mención del nombre del próximo instrumento, nos habla de la enorme importancia de éste. Se trata del Qanún

Su nombre procede del término griego "Kanon", sinónimo de ley, norma o regla. En él se han estudiado y desarrollado las reglas de la física musical y de las matemáticas relacionadas con la

acústica. A España llega de la mano de los musulmanes, y lo podemos encontrar en representaciones cristianas desde el s. XI. Habitualmente es tocado con plectros o púas postizas, aunque hay interpretes que lo hacen directamente con las uñas.

Dice en el siglo XIII el sabio Ibn Khalikhan que el Qanun lo inventó el persa al-Farabi en el siglo IX, e Ibn Hazem, el autor del célebre “ T a w q a l - h a m a ” (E l c o l l a r d e l a p a l o m a) lo nombra como el Rais (el jefe) de los instrumentos. Al-Shaqundi, en el s. XIII lo cita como un instrumento muy utilizado en Al-Ándalus, y con notables constructores en Sevilla.

En la cantigas N° 50 de Alfonso X, en la segunda mitad del siglo XIII, aparecen unos de pequeño tamaño, muy interesantes.

Unos años después, en 1330, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en su "Libro de Buen Amor" nos habla del “caño entero” y del “medio caño”, haciendo así referencia a dos tamaños diferentes. No es habitual encontrar en el mundo árabe diferentes tamaños de este instrumento, distintos a los estándar, pero en un viaje a la ciudad marroquí de Fez tuve la oportunidad de adquirir para el Museo un ejemplar de dimensiones reducidas, con 12 ordenes de cuerda triples, en lugar de las habituales 26.

Este modelo pequeño es prácticamente la mitad del normalizado, y aunque ya digo que no es frecuente, no es éste el primero que veo, pero todos ellos en Marruecos. Quizás fuera ese el medio caño mencionado por el Arcipreste que ha pervivido en la tradición del país vecino.

En la música andalusí hoy se utiliza el modelo oriental, que consta de una caja con forma de trapecio irregular; casi un triángulo por las reducidas dimensiones de uno de sus lados. Las cuerdas, ordenadas en órdenes triples extendidas paralelamente a la caja, descansan, en un extremo, sobre un puente de una sola pieza que no apoya sobre la tapa armónica, sino sobre un parche de piel de cordero o de pescado que dota al instrumento de un sonido más dulce que si apoyase sobre la madera. En los instrumentos actuales, las cuerdas descansan al otro extremo, sobre un complejo sistema de puentes abatibles, llamados “mandalas” u “orabs”, que permiten al ejecutante trabajar con las escalas orientales que incorporan lo que en occidente conocemos

como cuartos de tono. De no ser por este sofisticado mecanismo, alarde organológico, a veces fabricado en plata, el qanún no podría incorporarse en plenitud a la orquesta árabe oriental. Como decíamos, los modelos pequeños tienen 12 cuerdas, pero el número habitual es de 26, aunque el Músico franco-suizo, residente en Alepo, Julien Jâlâl Eddine Weiss, ha aumentado este número hasta 33, de acuerdo con la cítara llamada Nuzha que inventara el sabio Kurdo Safi el-Din en el siglo XIII.

Su llegada a la música andalusí moderna, como anotábamos, es probablemente reciente, especialmente en Marruecos, dentro de las influencias orientales recibidas a partir de finales del siglo XIX.

EL TAR

Pasemos ahora al tar, aclarando, que al igual que el del rabab, en el caso del tar, son numerosos los instrumentos que reciben este mismo nombre y que comparten raíz común, en diferentes países y regiones del mundo árabe, aunque a veces se refieran tanto a cordófonos como a membranófonos. Aquí nos referiremos específicamente a lo que en España entendemos por pandereta.

Son muchas las variedades de este instrumento, sencillo en su construcción, y enormemente complejo en su ejecución, como podríamos apreciar en los esfuerzos gráficos que desarrolló Patrocinio García Barriuso para explicar los ritmos y la técnica de este instrumento.

Según nos ha descubierto Celia del Moral Molina, el nombre del Tar aparece por vez primera, hasta la fecha, en la tradición andalusí dentro de un poema de al-Arabí al-Uqayli, fechado en el siglo XV. Sin embargo, en posteriores escritos andalusíes, al hablar de percusiones generalmente se nombra al Daf. Este término hoy en el Magreb se refiere un pandero cuadrado de dos parches, similar, pero de menor tamaño, a los que se conservan en el noroeste de España, y al adufe portugués. Es posible que haya cambiado el uso del instrumento, o el nombre del mismo.

De cualquier forma no está claro el momento de la llegada del tar a la música andalusí, pero lo cierto es que en la actualidad es imprescindible para su correcta interpretación, y en su técnica se encierran los secretos de todos los ritmos que la configuran.

El tar andalusí es de un tamaño muy inferior al del resto de los países árabes del Mediterráneo – mide entre 16 y 20 cm.-, y siempre lleva cinco pares de sonajas de latón o cobre, a veces muy labradas. Su aro es en proporción más profundo que el del Tar oriental –7 cm-. Esto se debe a la curiosa técnica de ejecución que se ha desarrollado especialmente en Marruecos.

El interprete no solo golpea parche y aro con la mano derecha, mientras sujeta el instrumento con la izquierda, sino que esta misma mano izquierda, y gracias a la mencionada profundidad del aro, intercala golpes en la cara interior de la propia muñeca. De esta forma con frecuencia el espectador oye más golpes de los que cree estar viendo, y la labor del interprete de Tar, llamado Tarrer, no es solo un placer para el oído, sino un curioso espectáculo para la vista.

Como comentario al margen, y aunque pueda parecer extraño, tengo que afirmar que entre todas las técnicas que conforman el variadísimo panorama de las panderetas de la Península Ibérica, desde los verdiales y fandangos, hasta los ariñ-ariñ y las jotas, solamente he hallado una técnica similar en la popular tuna universitaria. El tuno encargado de la percusión sujeta en su mano una pequeña pandereta de dimensiones muy similares a la marroquí, pero de aro más estrecho, y que con frecuencia ejecuta con una sola mano para poder realizar las acrobacias que le caracterizan.

El tar marroquí está ricamente ornamentado, y en la actualidad, hasta los que se fabrican destinados al mercado del turismo, conservan esta ornamentación, habiendo sustituido marfil y nácar por plástico y pintura, pero manteniendo dibujos y desarrollos geométricos típicos del arte de Andalusí.

Dicen los músicos árabes que el tar es como la sal de la ensalada.

EL VIOLIN

Pasemos ya a la presencia del Violin las escuelas andalusíes. Uno de los primeros instrumentos occidentales en llegar a esta música es la viola, conocida también entre los músicos antiguos como “4/4” o “Alto”. Hay datos que invitan a pensar que hasta finales del siglo XIX la orquesta marroquí incluía poco más que el laúd, el tar y el canto. Es a partir de esas fechas cuando

comienza a incorporarse la Viola encordada en tripa, que a su vez atraería al Violín. Una de las primeras fotos en las que aparece la Viola está fechada en 1905.

El músico Salah Cherki en su libro “Musique Marocain” anota el año 1915 como fecha de aparición del Violín, de la mano del músico Saidou.

En Argelia es frecuente referirse al violín como “kemanya” o “j’rana” en referencia a otros cordófonos frotados de Oriente Medio. Lo más interesante es que, especialmente en Marruecos, se ha conservado la forma medieval de ejecutar este instrumento, como vemos en la ilustración de la Cantiga 170, es decir apoyado verticalmente sobre la pierna izquierda, y moviendo no solo el arco, sino el propio instrumento para recalcar los acentos fuertes, o buscar un determinada cuerda en la curvatura del puente.

La afinación habitual del violín en la mayor parte del mundo árabe es Re - Sol - Re - Sol, pero en Marruecos se llegan a utilizar hasta cuatro afinaciones más, dependiendo del modo en el que se vaya a tocar. Veamos las cuatro principales

1.- Zaid Naqt, que significa literalmente “más un punto”.

MI - LA - RE - SOL

2.- Metlouqa, que ha sido utilizada por músicos de la talla de Ch´kara.

LA - RE - SOL - DO,

3.- Watya: utilizada en estilos populares como el taktouka .

RE - SOL- DO - FA,

4.- L´Hussein

MI - LA - RE - SOL

LA MANDOLINA

La presencia de este cordófono, denominado Sunaytra o Sneitra en dialectal, es muy importante en Argelia y en la tradición Gharnati de Oujda y Rabat, pero no así en el al-alá marroquí. No entraremos en la historia del instrumento, pero si me gustaría anotar que hay datos que indican su incorporación en Argelia a finales del XIX, y que en la actualidad hay luthieres que fabrican

este instrumento para las orquestas argelinas, como Bahri Hamadi de Skikda, o la familia Chaffa en Argel.

Es conocida la participación de Ridwan Ibn Sari, hijo del famoso Sheij Larbi Ibn Sari, de Tlemcén, en el congreso de El Cairo (1932). En la actualidad, por citar a una intérprete, mencionaremos a Dalila Ferhi, que utiliza modelo de mandolina del luthier Benaicha, de la ciudad morisca de Blida.

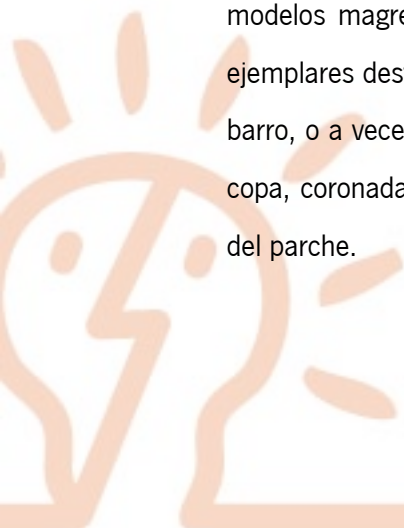
MANDOLA

Dentro de la tradición urbana argelina, desde los años ´50 ha ido creciendo muy lentamente la utilización de un instrumento que comenzó siendo importado, pero que con el tiempo ha ido adquiriendo características propias y luthería local. Se trata de la Mandola o Mondola. Es de uso habitual tanto dentro del género Chaabi como en la música Andalusí. En un principio se utilizaban los mandocellos occidentales, pero con el paso del tiempo los músicos han ido requiriendo de los luthieres la incorporación de nuevos elementos, como dos trastes intermedios entre el primero y el segundo, y entre el tercero y el cuarto; un quinto orden más por abajo, y una ornamentación más acorde con el mundo árabe. En ocasiones hemos podido ver a grandes maestros acompañarse de este instrumento como son Mohamed Khadnadjji y Sid Ahmed Serri.

LA DARBUKA

Se trata de un tambor con forma de copa, con un parche de piel de cordero o pescado en la parte superior.

En la música andalusí, la darbouka oriental ha cobrado en las últimas décadas una especial importancia. En muchos grupos amenaza por desbancar al tar, y se puede decir que los modelos magrebíes de barro, han desaparecido por completo en su uso. Aún se encuentran ejemplares destinados a la ornamentación, pero no se utilizan en las orquestas. Estaba hecho en barro, o a veces de cobre, y, en Marruecos, se caracterizaban por una forma casi esférica en la copa, coronada por un reborde en el casquete superior de dicha esfera, que ayuda a la fijación del parche.



Al igual que los laudes, cada zona del Magreb fabricaba sus propios modelos. Las Darbouka tradicionales marroquíes llevan el parche pegado, mientras que las tunecinas lo fijan mediante un minucioso sistema textil. Se trata de una “red” fabricada originalmente con tendones, y actualmente de cordón sintético, que abraza la copa de la darbouka.

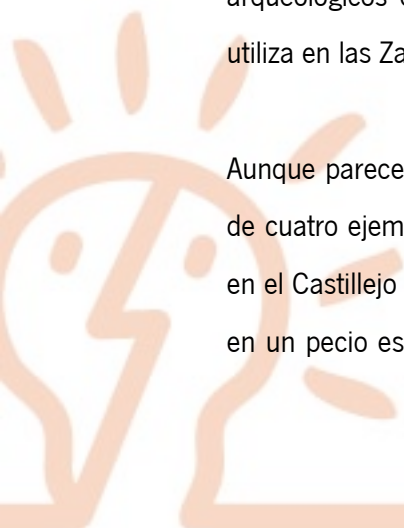
Estas han dado paso a las darboukas fabricadas en serie en Egipto y Turquía, que carecen de la calidez de los graves nobles de la piel de cordero, muy diferentes de los actuales parches de plástico. Con ello se evita, sin embargo, uno de los eternos problemas de los parches de piel: la excesiva sensibilidad de estos materiales a los cambios de temperatura y humedad.

Sin embargo, a pesar de su desaparición en las orquestas, la fabricación de darbukas autóctonas en el Magreb vive uno de sus mejores momentos debido al creciente flujo de turistas que visitan la región y al interés ornamental antes mencionado.

Las primeras representaciones iconográficas en la Península aparecen en los Beatos del siglo XI, en donde se repite un modelo de pequeña orquesta en el que siempre se representa una darbouka, o más bien deberíamos de decir una Tarija. Es decir un modelo de pequeño tamaño, ejecutado con una sola mano.

En las Cantigas tan solo aparece un tambor de estas características. Concretamente en la nº 300. Esto demuestra que este instrumento no solamente era conocido, sino que además era aceptado en la música cortesana. Podemos afirmar esto, porque el iluminador no se ha limitado a representarlo en cualquier marco, sino que lo ha colocado en un salón con el fondo ricamente entelado, a diferencia de otros instrumentos situados por el iluminador en entornos campestres que recalcan su condición rural. A pesar de esto, en España no han quedado casi restos arqueológicos de darbukas. La forma de ejecución del instrumento, sobre el hombro, aún se utiliza en las Zawayas, las cofradías religiosas del Magreb.

Aunque parece ser que se han encontrado nuevas piezas en Zaragoza, solo tengo noticia cierta de cuatro ejemplares arqueológicos en el territorio ibérico: una hallada en Petrer (Alicante), otra en el Castillejo de los Guájares (Granada), otra en Benetusser (Valencia) y una última encontrada en un pecio español hundido en Batéguier (Sur de Francia). Existe un artículo publicado por R.



Álvarez y G. Rosselló en el N° 2 del vol. XII de la Revista Española de Musicología (1987) acerca de algunos de estos hallazgos.

Hay que señalar que, al igual que los representados en los Beatos, se trata de instrumentos de tamaño reducido, largos y medianamente estrechos, por lo que están más cerca del actual agüal, la tarija o del harrazi, utilizados en las cofradías religiosas y en el folklore, que de la darbouka antes mencionadas y que aparece frecuentemente en las fotos de orquestas a principios del siglo XX.

EL NEI

Al igual que el qanun, podemos decir que es un instrumento de reciente incorporación al repertorio marroquí, mientras que en la tradición argelina siempre han existido pequeñas flautas como el Fahl metálico, o el Djuwak de caña. Son ambos aerófonos muy similares al nei en su sistema organológico y en su sonido, aunque solo presentan seis agujeros, a diferencia del nei que incorpora un séptimo para el pulgar en la parte trasera del tubo.

En el repertorio tunecino el nei se incorpora a raíz de la visita realizada en los años treinta del siglo XX por el Cheik Ali Darwiche al Instituto de Música Tunecina “La Rashidyia”. Durante esta visita impartió clases sembrando un interés creciente por el instrumento.

En la actualidad, muchas orquestas magrebíes incorporan neis orientales, pero en Argelia se sigue utilizando de forma creciente el tradicional Djuwak.

LOS NAQARES

Solamente las tradiciones tunecina y la libia mantienen el uso de estos dos tambores de pequeño tamaño. La importancia que han tenido en estos repertorios se ve claramente representada en la ilustración que aparecería en la edición de “Los Cantos Tunecinos” (al-Agani al-Tiinisiyya) de Sadiq al-Rizqi, publicada por el Ministerio de Cultura de Túnez en 1968. Toda la publicación esta llena de ilustraciones musicales, pero la portada se abre con un llamativo intérprete de naqarés. Estos dos tamborcitos son una pervivencia de la dominación turca en la región, y normalmente se afinan con un intervalo de quinta o cuarta, utilizándose tanto para la música culta del Malouf, como para los cantos sagrados.

BANJOS

Los siguientes instrumentos, con los que ya acabaremos, suele llamar la atención de los aficionados europeos, porque no espera encontrarlos en estos repertorios, y menos aún con tanta profusión como la que tienen: El Mandobanjo y el Banjolin

La tradición Gharnati ha conservado el uso de estos instrumento cuyo origen se remonta a los años 20, cuando en cafés y orquestinas se buscaba el mayor volumen posible para los músicos. Así nació el mandobanjo, es decir un pequeño banjo con la encordadura y el tiro de una mandolina. Pronto surgieron nuevos modelos: Mástil largo y caja pequeña, mástil corto y una gran caja, etc.

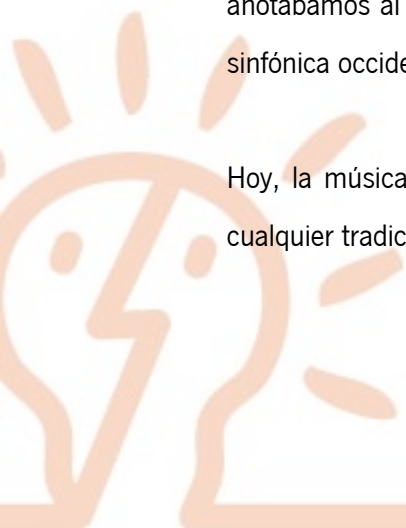
Por otra parte también existía también el Banjolin, un banjo soprano de cuatro cuerdas sencillas (que no debe de confundirse con el Banjoline, una guitarra eléctrica que diseñara Edwin Peabody para la casa Rickenbaker en los años treinta).

Todos ellos, además del Banjitar o Banjo-guitarra, se usan o han sido usados en la tradición andalusí moderna, especialmente en la Gharnati. Valga de ejemplo el maestro Ahmed Pirou con su Banjitar de seis cuerdas, que además toca como zurdo, manteniendo la encordadura de diestro.

Tampoco es tan ajeno el principio organológico de estos instrumentos con las claras pervivencias de cordófonos monóxilos, con caja excavada y parche de piel que, como el lotar marroquí, se dan en la región.

Y hasta aquí son los instrumentos utilizados en la música andalusí clásica, aunque como anotábamos al principio, en la actualidad se suman con frecuencia instrumentos de la orquesta sinfónica occidental.

Hoy, la música andalusí de todo el Magreb vive un momento de renovación constante, como cualquier tradición musical basada en la comunicación oral.



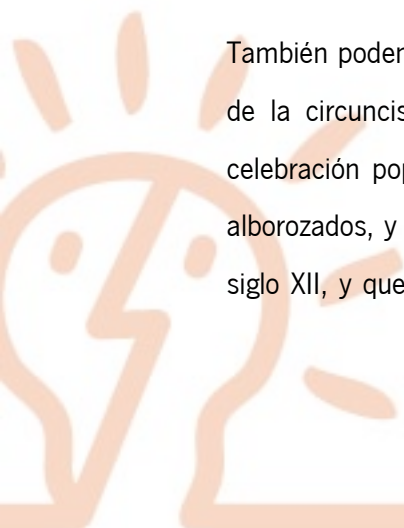
Ahora, cuando tristemente desaparecen los maestros de la generación anterior, dejando un lugar aparentemente imposible de reemplazar, el relevo es tomado por los músicos jóvenes, que sin duda variarán ornamentaciones y conceptos, y quizás incorporen nuevos instrumentos, pero no más de lo que lo hicieron sus maestros cuando tomaron el testigo.

Siempre existen las voces de aquellos que proclaman que nada será igual que hace décadas, cuando no existía la televisión y los aficionados se agolpaban en los cafés alrededor de los intérpretes para escuchar una sanná poco frecuente, o la interpretación magistral de un mawal, o de un taqsim. No les falta razón: nada será igual y siempre será diferente, ya que esta es la esencia que mantiene viva nuestra querida Música Andalusí. Ella sigue su camino, reflejando la evolución artística y cultural de una herencia que seguirá existiendo mientras exista el pueblo y la cultura que la sustenta.

Nombres como Abdelkrim Rais, Mohamed Ben Larbi Tensamani, Mulay Ahmed Lukili, Abdessadak Ch´kara, etc. han dejado su arte plasmado en grabaciones para que otros como Mohamed Serghini el Arabí, Larbi Akrim, Omar Metioui, Bennis Abd el Fettah, o el propio Ahmed Zaytouni Sahraoui, octogenario y aún en activo en la Orquesta del Conservatorio de Tánger, continúen dibujando el intrincado mosaico de esta tradición sonora, y la proyecten hacia un futuro cierto y positivo.

Las principales ciudades del Magreb cuentan con Conservatorios dedicados a la enseñanza de este importante acervo andalusí, y son numerosas las asociaciones y los festivales que apoyan y viven para esta tradición. No es fácil escuchar un concierto de música andalusí propiamente dicho en un país magrebí, si no coincide nuestra visita con un Festival, pero raro es el restaurante en el que los músicos no hagan un apartado dedicado a esta música.

También podemos encontrar versiones populares de este repertorio en las bodas, en las fiestas de la circuncisión, en las fiestas del cordero, en las noches del Ramadán, y en cualquier celebración popular. Nos sobrecogerá el saber que ese texto que todos los asistentes corean alborozados, y cuyo origen es ignorado por la mayoría, puede estar escrito por algún poeta del siglo XII, y que conserva su forma íntegra tanto en la memoria de los celebrantes “de a pie”,



como en los diwanes y recopilaciones de antigüedad secular que se guardan celosamente en las bibliotecas públicas y privadas de todo el mundo.

En honor a la verdad, debemos de admitir que la música andalusí ha cedido espacio entre el gran público al ser desplazada por otras corrientes musicales que llegan al Magreb tanto de Oriente como de Occidente, pero afortunadamente, aun dista mucho de correr un serio peligro de abandono, pues, además, un creciente interés surge en Europa, realizándose numerosas actividades, festivales y grabaciones por parte de compañías discográficas. Los sellos discográficos de España y Francia juegan un papel primordial al respecto: Maison des Cultures du Monde, Institute du Monde Arab, Pneuma, Radio France, etc.

Antes de acabar, quiero anotar que una de las polémicas que desde hace años permanece viva trata acerca de la utilización de la notación musical como herramienta de transmisión. Ya conocemos las sabias palabras de el-Rais al respecto de la tradición oral: *“El que conoce la melodía a través del corazón tiene una inmensa energía. Todo se aprende de un maestros... ¡incluso el robar!”*

Si me permitís mi opinión personal, la tradición oral es mucho más lenta, pero mucho más rica en todos sus aspectos. Yo he tenido la suerte de comenzar por ella, y si bien siempre acudimos a algunas notas escritas, las piezas más vivas son aquellas que guardas en la memoria de forma indeleble. En la interpretación se destila siempre la emoción que te provocó el maestro que te enseñó. No obstante, la fiabilidad del papel es incuestionable, y como en casi todas las cosas, el secreto, probablemente resida en el punto medio.

No quiero extenderme más sobre el tema, pero si me gustaría haber excitado al menos, como decía al principio, vuestra curiosidad, de modo que si en alguna ocasión tenéis la oportunidad de asistir a un concierto de música andalusí, disfrutéis aún más de estas maravillosas voces, herencia viva y directa de lo mejor de al-Ándalus, que en alguna medida, también es nuestra tierra.

