11-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»

Transculturaciones Musicales Mediterráneas

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura
Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Presidente y Fundador
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director
MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción
ANGEL MEDINA
MOHAMED METALSI
JOSEP MARTÍ
MANUEL LUNA
ESTEBAN VALDIVIESO
DAVID COPLAN
SUSANA ASENSIO
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MANUEL LORENTE RIVAS
MARTA CURESES
MANUELA CORTÉS
STEVEN FELD
CARMELO LISÓN TOLOSANA
JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción
MARTA CURESES

Secretaría Técnica
ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño
JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión
LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA
Depósito Legal: GR-487/95
I.S.S.N.: 1138-8579
Edita
© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

La mujer árabe y la música. Transculturación en el área mediterránea

Manuela Cortés García
Universidad de El Cairo

Introducción

El Mediterráneo ha sido encrucijada de culturas, vía de paso de mutuos conocimientos, y en consecuencia, de mutuas influencias cuyas huellas han generado diversos tipos de música en las que a menudo encontramos elementos comunes.
Tomando como punto referencial aquellas viejas culturas mediterráneas que han dejado su impronta en la música y la organología árabe oriental, este trabajo presentará a grandes rasgos el proceso evolutivo de la música clásica interpretada por mujeres en las modalidades de: compositora, cantora, instrumentista o bailarina. A continuación, se pasará a analizar sus huellas en el área peninsular así como los resultados de la transculturación, centrándonos en la música conocida como arábigo-andaluza o "andalusí", para pasar después a constatar como en los cantes de "ida y vuelta" su pervivencia y evolución en la orilla magrebí, y llegar a una reflexión puntual tras situarla en el contexto actual.

I. Breve semblanza sobre la función de la mujer en las viejas culturas:

I.a. Mesopotamia.

La existencia de diferentes bajo-relieves y figurillas, generalmente en terracota, pertenecientes a los períodos: sumerio, acadio, babilónico y asirio representando a tañedoras de instrumentos, nos da una idea clara del grado de importancia de la música en esta civilización, así como del papel de la mujer en las ceremonias religiosas y fiestas profanas de la Baja y Alta Mesopotamia. Los textos nos confirman que su participación era más activa que la de los hombres, y que las dedicadas a esta disciplina pertenecían a diferentes clases sociales[1].
Si analizamos la iconografía femenina, veremos que está asociada fundamentalmente a cordófonos como harpas (*ǰank/kinnāra*) y laudes de mango largo (*ūd*), aerófonos entre los que se encuentran distintos tipos de flautas (*nāi/mizmār*), membranófonos en los que predominan los adufes (*daff*) en sus dos variantes: cuadrado y redondo[2], así como distintos tipos de tamborcillos (*abl/naqqārat/kūba*), e idiófonos tipo sonajas (*sunūǰ*)[3].

1. Vid. ubhī, R: *Musikgeschichte in Bildern* (Mesopotamien). Leipzig, 1984, pp: 154.
2. F. W. Galpin: *The music of the Sumerians*, Cambridge, University, 1937, pl. II 3 y 4, VI-2, y VIII-2.
3. Subhī, R: *Tārīǰ al-alāt al-mūsīqiyyat fī l-'Irāq al-qadīm*. Beirut, 1970; pp: 278-368.

I.b. Egipto faraónico:

La tradición musical faraónica está ligada sobre todo a los templos. La belleza estética y virtual de las pinturas con representaciones musicales en las tumbas faraónicas son fiel reflejo del grado de refinamiento de esta civilización. A través de las pinturas murales podemos ver de forma detallada todo lo relacionado con la música, la danza y las diferentes formas de interpretarlas. La función de la mujer en el ámbito de la música aparece unida al canto acompañado de instrumentos, destacando como sacerdotisa en funerales y rituales sacros, y bailarina e instrumentista en fiestas profanas. Los instrumentos predominantes eran cordófonos, aerófonos, membranófonos, e idiófonos similares a los que encontrábamos en Mesopotamia[4], y entre los que merece destacarse una amplia gama de adufes: redondo (*daff al-mudawwara*), cuadrado[5] y rectangular (*daff al-murraba`a*)[6], instrumento utilizado especialmente por las mujeres y simbolo de la fertilidad, además de estar unido a la adivinacion y al chamanismo[7].

I. c. Sirio-Fenicia.

La influencia egipcia sobre las culturas del Mediterráneo oriental la encontramos sobre todo en Fenicia. La observación de las distintas representaciones gráficas que reproducen escenas musicales nos confirman que la participición femenina abarcaba el ámbito de lo profano y lo religioso. Los íconos en terracota conservados muestran a mujeres tañendo distintos instrumentos. Destacan diferentes tipos de cítaras (*kinnor*) rectangulares y triangulares[8], similares a las asirias, arpas (*ŷank*) coronadas con cabezas de diosas, y laudes de mango largo, todos ellos acompañando las rogatorias a sus dioses. Junto a éstos aparecen diferentes aerófonos como pequeñas flautas (*gingras*) en las ceremonias fúnebres, así como címbalos y percusiones acompañando a las danzas.

El carácter mercantilista de esta cultura les llevó a extenderse por el Mediterráneo y a contactar con nuevas culturas, lo que facilitó la propagación de su arte y la creación de nuevas formas que enriquecieron no sólo su patrimonio musical, sino también el de aquellas culturas que iban encontrando a su paso.

4. Vid. Hans Hickmann: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, El Cairo, 1949, p: 110, pl. LXXIX; y *Miscellanea musicologica*, X:"Le tambourin rectangulaire du Nouvel Empire", (Annales du Service des antiquités de l'Egypte (1951), pp: 317-333.
5. Curiosamente, este instrumento que encontramos en diferentes zonas de África, el Magreb y Portugal, podemos verlo también como "pandero (arabismo derivado de *bandīr*) formando parte del folclore asturiano, en la zona de los vaqueiros de Alzada.
6. Alguno de estos ejemplares pueden verse en Tebas (Tumbas XVIII dinastía, mitad 2º milenio).
7. Véase estudio sobre este instrumento: A. Schaeffner: "Le tambour sur-cadre quadrangulaire", *Ethnomusicologie III* (Les colloques de Wégimont), París, 1964, pp: 229-248 (229-235); Curt Sachs: *Die Musikinstruments des alten Aegyptens*, Berlin, Curtius, 1921; pp: 42-43.
8. Lavignac, A: "Syriens et Phrygiens" (Les instruments de musique) *Encyclopedie de la Musique*. París, 1920, vol. I, pp: 50-57; *Génesis*, XXI, 27; IV, 20; XXX, 27.

II. Tipología de cantoras, compositoras y bailarinas en el Oriente islámico.

La arraigada herencia musical de estas viejas culturas se mantuvo fusionada durante algunos períodos y zonas con la greco-romana, proyección que podemos ver reflejada en amplias zonas del Oriente islámico. La carencia de iconografía musical durante el período preislámico (*ŷahiliyya*) dificulta su estudio, y aunque son escasas las noticias que hablan sobre el papel de la mujer durante la época preislámica, sabemos que formaba parte del culto a las diosas madres semitas Mānat en La Meca, y 'Uzza de Tā'if, ciudades consideradas como los santuarios del culto[9].

Los albores del Islam están marcados por la presencia de diferentes tipos de cantoras. A pesar de no estar bien vistas por la ortodoxia islámica, sabemos de la existencia de las *ŷawāri-s*, esclavas-cantoras que frecuentaban los centros de comercio de las caravanas en las ciudades del desierto, mujeres que en general servían de divertimento en tabernas y lugares de paso. Junto a ellas se daban las rapsodas que ponían música y danza a los versos de afamados poetas de la época, y participaban junto a éstos en las justas poéticas que tenían lugar en las acampadas de las caravanas.

Los instrumentos utilizados eran el rabel (*rebāb*) que servía para apoyar el canto, los crótalos (*sunūŷ*) para acompañar a la danza, los adufes (*dufūf*) y distintos tipos de instrumentos de percusión como tamborcillos (*naqqārat*) y atabales (*tubūl*) para marcar el ritmo[10]. Algunos hadices y pasajes que recuerdan la vida del Profeta Muammad cuentan como grupos de mujeres acogían y celebraban su llegada a las ciudades santas de La Meca y Medina, ensalzando sus hechos y repitiendo su nombre, acompañando los cantos con el tañido de los adufes, escenas que aún hoy podemos ver en mezquitas y zawiyas de Oriente y el Magreb con motivo de las conmemoraciones religiosas en las noches de Ramadán, las fiestas del nacimiento del Profeta (*al-Mawlid al-nabawī*), y las celebraciones que preceden a la vuelta de la Peregrinación (*al-Haŷŷ*).

Tras la muerte del Profeta y la implantación primero de la dinastía *rašidiyyin* (632-660) y después de la omeya en Damasco (660-750), vemos como a pesar de las controversias que suscitaba entre algunas doctrinas jurídicas, las escuelas de música del *Ḥiŷāz* empezaron a cobrar vida, apoyadas en parte por los omeyas.

El ambiente social en el que se desenvolvían una parte de estas cantoras hacía que se las preparase en disciplinas como la caligrafía, la prosodia, la aritmética, la poesía y la música, contribuyendo a que alcanzaran un rango elevado, y, en consecuencia, a elevar su precio a la hora de ser vendidas a ricos comerciantes y señores[11].

La participación de la mujer en el campo de la música se desarrollaba en cuatro áreas:

9. Mas'ūdi: *Murūŷ al-Dahab* (Les prairies d'or). París, Geuthner, 1965, vol. II, p: 441; Tābarī: *Ta'rīŷ al-rasūl wa-l-mulūk*. Ed. Beirut, 1988, vol. I, p: 236. Véase estudio de Poché, Ch: "La femme et la musique", *Les Cahiers de l'Orient*, XIII (1989), pp: 11-21 (11-12).
10. Cortés, M: "La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana", *Música oral del sur*, Granada (1996), vol. 2, pp: 193-206 (194-196).
11. S. Fanjúl: "Música y canción en la tradición islámica", *Anaquel de Estudios Arabes*, IV (1993), pp: 53-74 (57-65); Bencheikh, J.E. "Les musiciens et la poesie", *Arábica*, 2 (XXII), pp: 114-152.

instrumentación, canto, danza y composición. Con el fin de clarificar, en parte, ciertos estereotipos que sobre estas "esclavas-cantoras" se han ido creando a lo largo de la historia, y consciente del riesgo que supone el encasillarlas o acotarlas bajo un nombre concreto, intentaremos agruparlas en base a las fuentes documentales, y distinguiéndolas según la función que desempeñaban y la clase social a la cual pertenecían.

Bajo el nombre de *ŷāwaris* o esclavas, aparecen aquellas mujeres que ejercían como cantoras e instrumentistas de la música popular en los lugares públicos y de diversión, cantando y sirviendo vino ante un público formado, en general, por mercaderes. Los términos de *qayna* (*pl.qiyān*)[12] y "*muganniyāt* (cantoras)[13] se aplicaban a dos tipos de mujeres. Por una parte lo encontramos referido a aquellas que eran educadas en las diferentes artes, bien para pasar después a ser concubinas de califas y emires, llegando algunas de ellas a convertirse en madres de príncipes (*ummahāt al-awlād*), o para ser vendidas entre señores adinerados a fin de amenizar las fiestas. Como *qiyān* aparecen también aquellas cantoras de cultura refinada que pertenecían a familias aristocráticas e incluso a familias de los emires y califas y participaban junto a poetas y músicos compitiendo con su arte, y compartiendo con ellos en tertulias, fiestas palaciegas y conmemoraciones familiares y sociales. Entre ellas se daba un número elevado de poetisas que ponían música a sus versos y otras reconocidas compositoras, contribuyendo en gran medida a la difusión de la poesía y la música de su tiempo. Bajo el epígrafe de *raqisāt* se encuentran las bailarinas que, de forma general, ejercían su arte en ambientes cortesanos y populares, mujeres, al igual que las anteriores muy alabadas no sólo por sus cualidades artísticas, sino también por su belleza y armonía de formas[14].

En lo que concierne a la música religiosa, aunque la heterodoxia islámica rechazaba el canto y éste se ceñía a la salmodia del texto sagrado, o bien al canto poético de los versos de afamados poetas sufíes (*tasawwuf*) en el contexto de las cofradías y conmemoraciones religiosas (*dikr*)[15], el papel de la mujer en este sentido se limitaba a recitar versos en alabanza a Dios y al Profeta (*madīh*) o a la repetición de su nombre en determinadas fiestas religiosas, acompañadas generalmente de instrumentos de membrana.

III. Proceso de transculturación en la Península Ibérica.

III. 1. Formación de cantoras e instrumentistas:

Antes de pronunciarnos sobre el fenómeno de la música de al-Andalus y el arte de síntesis que se produjo como consecuencia de la fusión de elementos melódicos orientales con las aportaciones hispanas, deberemos tener en cuenta una serie de factores socio-culturales determinantes.

Los primeros siglos del Islam en la Península Ibérica (IX-XI) estuvieron marcados por la influencia que la música árabe oriental ejerció entre los emires omeyas. En este contexto, la

12. "Kayna", *E.I.*, vol. IV, pp: 853-857.
13. Pellat, Ch: "Les esclaves-chanteuses de ° āhiz", *Arabica*, X (1963), pp: 121-147 (131).
14. Poché, p: 15.
15. Veánse algunos pasajes del *Mutaraf* de al-Ib+_h_ (m. 1446), vol. II, pp: 172, 372-378,

transmisión por vía femenina contribuyó en gran medida a su enseñanza y difusión entre los andalusíes. La fusión de las diferentes corrientes culturales, producto de la diversidad étnica, lingüística, social y confesional, unido al intercambio de músicos entre Oriente y a al-Andalus (siglos VIII y IX), contribuyó a la creación de diferentes estilos musicales. Durante este período, gran número de las esclavas musulmanas (*sāqalibāt*) y cristinas (*rūmiyyāt*) capturadas en territorio musulmán donde eran educadas para ser vendidas, fueron enviadas a las escuelas clásicas de La Meca y Medina a fin de ser instruídas en el afamado "canto medinés", conocido también como "canto hiyāzī"[16]. No obstante, esta clara orientalización de la música en al-Andalus, sufrió una transformación a partir del siglo XI, etapa en la que se observa un claro matiz andalusí, rompiendo en cierta medida con el vínculo oriental. A partir de entonces, España y el Magreb pasaron a convertirse en los centros de formación de la música clásica[17].

La llegada primero a al-Andalus de cantores y tañedores orientales medineses (siglos VIII-IX), y la posterior de Ziryāb (822)[18] procedente de la escuela de Bagdad, supuso un mayor acercamiento y conocimiento de su música, de ahí la creación primero en Córdoba y después en otras ciudades de al-Andalus, de las primeras escuelas-conservatorio en las que se impartía la enseñanza musical y eran famosas las *sitārat al-ginā'* (orquestas de canto) formadas por afamadas cantantes (*muganniyāt*) cordobesas. El historiador cordobés Ibn *aŷŷān* de Córdoba (m. 469H/1076C) basándose en su antecesor *al-Rāzi*, los tunecinos Tifāšī (651/1253) e Ibn Jaldūn (s. XIV), y el historiador argelino *Maqqarī* (m. 1632), nos dan amplia información sobre el desarrollo de estas etapas de formación[19].

De la amalgama del canto modal del *maqām* oriental con el cristiano surgió según *Tifāšī* la *nawba*, cuyos orígenes aparecen en Oriente y cobraron vida e identidad propia en al-Andalus[20]. Ziryāb sentó las bases de una verdadera revolución musical, sintetizando la tradición oriental con las aportaciones hispanas, hasta llegar a fijar el sistema modal de la *nawba*. La reciente aparición del volumen II de *al-Muqtabis* sobre los reinados de al-Hākam I y 'Abd al-Ramān II, aporta una rica información al estudio de la música y la instrumentación de al-Andalus, centrada sobre todo en la época del emir 'Abd al-Ramān II, y en el que aparece un extenso capítulo dedicado a los poetas, músicos y astrólogos de su corte, destacando la labor de Ziryāb, considerado como el precursor de los cantantes de al-Andalus. Dicho capítulo registra además una larga lista, hasta ahora inédita, en la que aparecen los nombres

16. Vid. Ibn Bass_m: *Daj_ra*, II, ed. Oxford, 19.b, *apud* Perés, H: *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1953, trad. M. García Arenal, p: 384.
17. *Apud.* H. Perés: *El esplendor de al-Andalus*, p: 171.
18. Sobre Ziry_b (Bagdad, 800/Córdoba 852), véase J. Vallvé: "Nar, el valido de `Abd al-Ram_n II", *al-Qanara* V (1985), pp: 179-197.
19. Vid. Ibn Hayyān: *al-Muqtabis* II, Ed.Facsimil del manuscrito árabe de la Real Academia de la Historia, (J. Vallvé Bermejo). Madrid, 1999; y *al-Muqtabis* III, ed. Dr. Mākkī. Sobre Tīfāšī, véase estudio de James Monroe: "Amad al-Tīfāšī on Andalusian Music", *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*, California, CXXV (1989), pp: 35-44; Ibn Jaldūn: *Muqaddima*, vol. II, pp: 263-264; Maqqarī: *Nafh at-tībb*, ed. Beirut, 1968, vol. III, p: 128; Véase estudio M. Cortés: "Perfil de la *nawba* durante el período omeya". *El saber en al-Andalus*. Universidad de Sevilla, Sevilla (1997), pp: 51-64 (54-55-56 y 60).
20. Monroe, 43.

de cantores y cantoras orientales y andalusíes en la corte emiral[21].

Respecto al papel transmisor de las cantoras y su contribución a la formación de la música clásica, Tifāšī destaca al imán Ibn Bāŷŷa (Avempace m. 1138), "quien se encerró durante años con las cantoras (*qiyān*) a fin de conseguir combinar el canto cristiano con el árabe"[22].

A este claro proceso interactivo de intercambio de conocimientos entre cantoras cristianas y musulmanas se sumaban las teórias ya expuestas en su día por Menéndez Pidal, quien afirmaba que "las cantoras musulmanas tuvieron que influir mucho en las cristianas"[23].

Julián Ribera apuntaba también, que fueron los esclavos *saqāliba* los que introdujeron la lírica románica en al-Andalus, y Rubiera Mata apostillaba después la hipótesis de que "fueron las esclavas cantoras las que tuvieron mayores probabilidades de ser las transmisoras de esta lírica románica, pues eran las únicas mujeres libres en el amor y en las formas de expresión artística, y como prueba, basta releer *El Collar de la paloma*"[24].

La *nawba* como suite clásica vocal e instrumental andalusí conservada hasta hoy, simboliza ese crisol de culturas que convivió en al-Andalus[25]. Como resultado de la fusión, atesora en el contenido poético formas estrófica como la *muwaššaha* y el zéjel andalusí, creados para ser cantados, junto al canto de la *casida* clásica árabe y el *mawwāl* oriental de corte popular.

En el plano musical, la alternancia: estribillo-estrofa-vuelta (coro-solista), implícito en la poesía estrófica, supuso una evolución respecto al canto de la casida, llegando a eclipsar, con el tiempo, las tendencias clásicas orientales. En lo concerniente al contenido melódico, acrisola también la simbología cósmica que encierra la riqueza del Árbol Modal (*Saŷarat al-ubū*ʿ), que es el resultado de la fusión de los modos orientales con sus derivados, y los creados posteriormente en al-Andalus, según nos indican sus transmisores y teóricos: al-Buʿsami (m. 1721), al-Hāʿik (s. XVIII), y al-Fāsī (XIX)[26].

Las fuentes historiográficas son ricas en citas que testimonian la presencia en las cortes de la juglaría cristiana y musulmana, dando, a menudo, una relación de los componentes en las *+itaras* u orquestas andalusíes mixtas, así como de la existencia de orquestas femeninas (*nawbāt al-mīganiyyāt*), y del intercambio de cantores y músicos entre los emires musulmanes

21. Vid. M. Cortés: "Ziryāb, la elegancia palatina". Catálogo de la exposición: *El esplendor de los omeyas*. Ed. El Legado Andalusí, Córdoba, mayo, 2001.
22. Vid. E. García Gómez: "Una extraordinaria página de Tifāšī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel", *Etudes d'Orientalisme dédiées à la mémoire de E. Lévi-Provençal*. París, 1962, pp. 519-20; Monroe, 42. Véase estudio de Guettat, sobre la aportación de Ziryāb e Ibn Bāŷŷa: *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, 1999, cap: I (Contexto histórico y socio-cultural), pp: 24-32.
23. M. Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p: 30.
24. Apud. Rubiera Mata: "La lengua romance de las jarchas", *Al-Qanara*, Madrid (1987), VIII, pp. 323-324; Ribera Tarrago, J: *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, 1985, p: 143.
25. Según hemos podido constatar, existen entre la comunidad sefardí, cancioneros similares al *Kunnašāl-Hāʿik* (en hebrero), que recogen la tradición musical de Sefarad.
26. Sobre: al-Buʿsami, véase la edición de 'Abd al-'Azīz, 'A. ° .: *'Iyqād al-šumū li-laddat al-masmūʿ bi-nagamāt al-tubūʿ*. Ed. Academia Real. Rabat, 1995; al-Hāʿik: *Kunnāš*, ed., trad y análisis, M. Cortés, Tesis Doctoral. Universidad Autónoma, Madrid, 1995, p: 995; al-Fāsī: *Kitāb al-ŷumūʿ fī 'ilm al-mūsīqà wa-l-tubūʿ* (ms. 5521 Berlin), vid. ed. Farmer, H.G: "The notes and their natures", *Sudies in Oriental music*, II, pp: 568-69. Vid. Cortés, M: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996, cap. VIII (Cancioneros y recopilaciones poético-musicales), pp: 95-107; y de esta autora: "Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (s. XIII-XVI). Actas del congreso sobre *Fuentes musicales en la Península Ibérica*. Universidad de Lérida, 1999 (en prensa).

y príncipes cristianos en fiestas palaciegas y eventos sociales[27]. Al mismo tiempo, nos informan que una parte de estas cantoras medievales educadas para la cultura, el ocio y el placer, eran adiestradas para ser vendidas después en el Magreb y en los reinos cristianos. Córdoba, Sevilla, Granada y Almería monopolizaban el arte musical de finales del siglo XI, y fue uno de sus mecenas, el rey poeta sevillano al-Mu'tamid Ibn 'Abbād (m. 1095), quien desde su destierro en Agmāt añoraba a sus cantoras cristianas (*rūmiyyat*) y se lamentaba en estos versos:

¡Qué cuerpo más horrible y qué alma más pésima
los de esta cantora que pretende entonar algo en Agmāt.
¿Cómo se atreve a cantar ante mí en este osado circuito?.
¡Ay de mis contertulios y de mis palacios,
mas ¡ay de mis preferidas cantoras cristianas!,
¿Dónde están las tórtolas en lo alto de las ramas?[28].

Consciente de su importancia, el filósofo zāhirī cordobés Ibn Hazm (993-1064) recoge en su *Risālat fī l-ginā' al-mulhi* algunos pasajes referidos a estas mujeres, haciéndose eco de la postura de las diferentes doctrinas jurídicas (*madāḥib*) musulmanas[29].

La existencia de una variada iconografía musical hispano-musulmana y cristiana son el testimonio fehaciente de la participación de cantoras e instrumentistas en la vida musical de la España medieval. Entre la iconografía femenina se encuentra la pieza de cerámica de Cieza representando a una laudista musulmana (siglo XIII)[30], la pintura mural de palacio de Mardanis en Murcia con la tañedora de flauta (s. XIII)[31], la rica colección de arquestas con figuras de tañedoras de diferentes instrumentos, así como las distintas representaciones en los manuscritos alfonsinos, y *El Cancionero de Ajuda*, entre otros[32].

La literatura popular hispano-musulmana y cristiana plasma la presencia de juglares y juglaresas (siglos XIII-XIV), difundiendo la lírica popular en su constante vagar por ciudades, mercados y plazas, respondiendo a los gustos del pueblo[33]. El cordobés Ibn Guzmān (1078-1160) durante el período almohade lleva a cabo su *Diwān* que refleja de forma evidente la música de carácter popular que se respiraba en la sociedad cordobesa, así como el ambiente festivo entre juglares, juglaresas (Mariam Zuhra y Aixa), e instrumentos musicales, según podemos vemos en el zéjel "Los juglares":

27. M. Pidal: *Poesía juglaresca....*, pp: 74-75; J. Ribera: *La música árabe...*, cap. X (La música árabe en la España cristiana), pp: 135-154.
28. *Nafḥ al-ṭīb*, V, p. 350. Rimaānī, metro: *kāmil*. Trad. Maḥmūd Sobh, pp: 175-76.
29. Vid. Trad. Elías Terés: "Epístola sobre el canto con música instrumental", *al-Andalus*, XXXVI (1971), pp: 203-214.
30. Cortés, M: "Organología oriental en al-Andalus", *B.A.E.O*, XXVI, Madrid (1990), pp: 304-332 (fig. 3, p: 318); Guettat: *La música andalusí en el Magreb*, cap: I. 1.5 (Los instrumentos musicales), p: 32-37.
31. Cortés: *Pasado y presente de la música andalusí*, cap. V (Los instrumentos musicales), p: 59-69.
32. Véanse los estudios de: Fernández Manzano, R: "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus", *Música y poesía del sur de al-Andalus*, pp: 79-88 (82-84); Alvarez, R: "Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y poesía....*, pp: 93-120 (103 y sigs); y "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos", *Revista de Musicología*, X, Madrid (1987), pp: 67-95.
33. M. Pidal, *Poesía juglaresca*, p: 33.

Preparad el plectro/y empuñad adufes
!Con las castañuelas/ no se pase nadie!.
Si un pandero hubiese/bueno está añádirlo
con la flauta, amigos/!Vida os da la flauta![34]

Las diferentes cantigas del Arcipreste escritas para "cantaderas moras y judías", y la abundante terminología referida a las mujeres: *troteras, dançaderas, soldaderas y cantaderas*, bailando y cantando a los sones del pandero y otros instrumentos, nos hace pensar que no están tan lejos de aquellas que encontrábamos reflejadas en pinturas e íconos en terracota en las viejas culturas, y también de las cantadas por los poetas orientales y andalusíes y analizadas por sus teóricos[35].

Respecto a la danza, Marcial (*Epigr.*, 79) y Juvenal (*Sat.*, XI, V, 162) ya hablaban de las famosas bailarinas de Gades (*puellae gaditanae*) que acompañaban sus danzas con los crótalos. Al leerlos, no podemos evitar el recordar a las bailarinas tartesas y fenicias que acompasaban sus danza al son de castañuelas, con clara impronta oriental. Presencia cuya continuidad confirma el historiador y poeta cordobés Šaqundī (m. 1231) en su *Risālat fī-fadl al-Andalus* al relatar la importancia de la escuela de rāqisat o bailarinas de Ubeda, que bailaban la danza del vientre acompañadas de los crótalos, similares también a las figuras que vemos reflejadas en los frescos faraónicos[36]. Tifāšī se une a estos testimonios, y refiriéndose a las veladas musicales en la Sevilla almohade, destaca la fama de jóvenes cantoras sevillanas que eran adiestradas por mujeres de esta ciudad, expertas en el arte de la danza, los juegos, la instrumentación y el canto *ad libitum*, siendo además versadas en el arte de la poesía, la métrica y el canto ajustado a la poesía y a las infexiones de la voz. Terminada su etapa de formación conseguían un diploma que las acreditaba en su formación y aptitudes[37].

El historiador tunecino de origen sevillano Ibn Jaldūn (m.1406), en su *Muqqadima* (Prolegómenos) habla de la influencia de nuestra música en el Norte de África durante el período nazarí, y destaca las danzas y juegos de las mujeres, acompañados con pañuelos y sables, demostrando así su destreza y aptitudes y resaltando en ellas la belleza de sus trajes (*tir_z*) y aderezos[38]. Esta participación de la mujer en el ambiente artístico de la sociedad nazarí se deja traslucir también en algunos pasajes de la *Ihata* del granadino Ibn al-Jatīb (m. 1375), en los que destaca las famosas *laylas* y *zambras*[39] de Granada, en las que las mujeres granadinas lucían sus mejores galas, fiestas que se mantuvieron entre los moriscos, y así lo

34. Véase, García Gómez, E: *El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles*. Ed. Alianza Tres. Madrid, 1981, zéjel XIII: "Los juglares", p: 113 (versos 1-2-3-4).
35. Arcipreste: *El Libro del Buen Amor*, v. 1513-1514.
36. Vid. Al-Šaqundī, en "Elogio del Islam español", *Andalucía contra Berbería*, trad. E. García Gómez, Barcelona, 1976, p: 73-141.
37. Monroe, 37.
38. Vid. Trad. Slane, II, p: 156, 421 y 540.
39. Véase sobre la terminología a De Zayas, R: *La música del vocabulista granadino Fray Pedro de Alcalá 1492-1505*. Sevilla, 1995, pp: 75, 95 96.

testifican los textos de su literatura [40], y la terminología recogida por Fray Pedro de Alcalá en su obra *Vocabulista*.

Como resultado del mosaico inter-cultural en la Península Ibérica se encuentran las cancioneros recopilados por los moriscos hacia finales del XVIII en Marruecos. Sirva de ejemplo la obra del tetuaní de origen andalusí al-Hā'ik con su obra *Kunnāš al-Hā'ik, Cancionero* de tradición oral que recopila ochocientas cincuenta cancioncillas de poetas andalusíes, magrebíes y orientales, entre las que se encuentran algunas de afamadas poetisas andalusíes a los que pusieron música. El hecho concreto de que estos cancioneros recopilen en sus páginas algunas *sana'āt* con versos de reconocidas poetisas andalusíes como las granadinas Hafa bint al-Hāŷŷ al-Rukūnīyya (m. 1190), Nazhūn bint al-Qilā'ī (s. XI-XII), y la levantina 'Amat al-'Azīz al-šarīfa al-usayniyya (s. XII-XIII), entre otras, amplía el abanico de participación de la mujer en el campo de la música[41].

IV. Trayectoria de las orquestas clásicas femeninas en el Magreb y Oriente.

La expulsión del territorio hispano de una parte de los andalusíes, conocidos a partir de la toma de Granada en 1492 como moriscos y su diáspora por el Meditterráneo, supuso el tránsito de las tradiciones y formas de vida de estos andalusíes a través de la otra orilla. Marruecos, Argelia y Túnez fueron los puntos vitales de asentamientos moriscos, aunque realmente la diáspora hacia el Magreb se había iniciado en el siglo X, debido sobre todo a los constante movimientos migratorios producidos en tiempos de al-Hākam I tras la revuelta de el Arrabal (25-3-818) en Córdoba.

La aceptación del canto de la *muwaššaha* y el zéjel en la España musulmana (siglos XII al-XIV) pasó los límites de al-Andalus, y su fama hizo que poetas orientales imitaran a los andalusíes llegando a crear sus propias *muwaššaha*-s a las que pusieron música. Las fuentes históricas y literarias orientales recogen la llegada constante a Oriente de los andalusíes en su viaje de peregrinación a las ciudades santas del islam. Aprovechaban para visitar otras ciudades, contactar con sus maestros orientales, o, bien, para hacer intercambios comerciales. Algunos de estos andalusíes llegaron a establecerse en ciudades como Alejandría, El Cairo, Damasco, Alepo y Bagdad, siendo una parte de ellos los grandes difusores de su poesía y música[42].

El proceso de transculturación entre Oriente, al-Andalus y el Magreb, podemos verlo hoy plasmado en las orquestas de música *andalusí-magrebí* que se conservan en Marruecos, en

40. Vid. Mujtār 'Abbadī: "Vida social en Granada en tiempos de Muammad V", pp: 137-352 (2º Las fiestas en Granada: 148-159); y "Las fiestas profanas y religiosas en el Reino de Granada", pp: 89-96; Ribera: *La música árabe...*, pp: 135-154; Fernández Manzano, R, véase nota (31); Mármol: *Rebelión de los moriscos*.

41. Vid. M. Cortés: *Edición, traducción y estudio del "Kunnāš al-Hā'ik"*. U. A. M. Madrid, 1995 (Tesis Doctoral editada en microficha); y "Autores andalusíes en los repertorios del Norte de Africa", *Música y poesía del sur de al-Andalus*. El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, p: 53-65 (57-58); M. Cortés: "Un ramillete de cancioncillas andalusíes: Ibn Bāqī e Ibn Zaydūn", rvta: *al-Andalus-Magreb*, Cádiz, 1998, p: 27-37 (29-36).

42. M. Cortes: "Importancia de Alejandría en el proceso de transmisión del *muwa++a* a Oriente". Conferencia impartida en el Instituto Cervantes de Alejandría (Egipto), Alejandría, 1999 (enero), 25 pp, (artículo pendiente de su publicación).

el *garnatī* de Argelia, y el *malūf* Túnez y Libia donde esta música está considerada como parte integrante de su patrimonio. Como en los cantes "de ida y vuelta", Oriente en otra época "emisor", a partir del siglo XIII se convirtió en "receptor" de los nuevos cantos andalusíes conservados en el contexto del *wala* o música clásica que se ejecuta en las escuelas: iraquí, sirio-libanesa, yemení y egipcia. En dichas escuelas, se retoman las tradiciones de los estilos musicales clásicos mezclados con las aportaciones locales, y de ellos emergen nuevas composiciones. El canto de la *muwaššaha* y el zéjel, por ejemplo, comparten hoy programas con los cantos clásicos magrebíes y orientales de la casida y el *mawwāl*, y formas locales derivadas como el *berewel*, el *hawzi*, el *arubī o* el *ša`bī* en el Magreb[43], o propiamente orientales como la *ṭaqṭuqa* o el *dawur*, entre otros, y que tienen como denominador común la oralidad. Encontramos entre las orquestas magrebíes como la mujer sigue formando parte de esa vieja cultura musical, a veces en el marco de las orquestas mixtas, y otras en las integradas sólo por mujeres en las variantes de las escuelas: *andalusí-magrebí* (Marruecos), *garnatí* (Argelia) y *malūf* (Túnez y Libia).

En el plano de la música popular, vemos como la mujer magrebí contribuye de forma progresiva a la conservación y difusión de su folclore, de igual forma que la oriental con su música local o la de raíces beduinas.

En lo que concierne a la música de corte sufí, el peso de la tradición musulmana hace que las orquestas estén integradas por personas de un sólo sexo. Así, mientras los hombres la llevan a cabo en el contexto de las mezquitas y zawiyas, en el caso concreto de las mujeres, transcurre en el interior de casas privadas, y, en general, en los patios de las casas tradicionales. Durante el transcurso de estas veladas en las que se conmemoran las diferentes fiestas religiosas de la Ruptura del Ayuno (*'Id al-fir*), o la fiesta de la 'Ašūra', las mujeres cantan *casidas* y *muwaššaha* de poetas sufíes orientales, magrebíes y andalusíes, acompañadas de cordófonos clásicos como el laúd, el *qanūn* y la *kamanŷa* (violín tañido sobre la rodilla), junto a percusiones tipo pandereta (*tār*), y a veces la darbuka. Los hombres, en cambio, utilizan sólo los instrumentos de membrana intercalados a veces con los de viento.

Frente a la gran oleada de producción literaria masculina en el ámbito de la poesía estrófica de al-Andalus, encontramos una minoría de poetisas andalusíes, y en cuanto a las orientales, su presencia es prácticamente inexistente. Esto no ha impedido el que cantantes como la mítica Umm Kul_m, la libanesa Feiruz, o cantantes árabes de la música tradicional actual, incorporen a sus repertorios el canto de viejas *muwaššaha*-s orientales y andalusíes, junto a otras de creación reciente como testimonio evolucional.

V. Recuperación de la música "andalusí-magrebí" en España.

Durante las últimas décadas asistimos en España al fenómeno de recuperación de aquello que ha quedado del patrimonio musical andalusí, junto a las aportaciones locales magrebíes. Este proceso de vuelta al patrimonio ha sido promovido, en gran parte, por grupos hispanos,

43. Vid. Belhalfaoui, A: *La poesie arabe maghrebine d'expression populaire*, París, 1973; Mazouzi, B: "La musique algérienne et la question rai", *La revue musicale*, París, 1990, p: 42.

quienes basándose en lo conservado de la tradición andalusí-magrebí y trabajando con grupos marroquíes, intentan en solitario o mediante el trabajo conjunto, alumbrar nuevas grabaciones que son el resultado de la fusión[44]. En esta década de Renacimiento de nuestra música, las solistas, arreglistas e instrumentistas españolas empiezan a sacar a la luz nuevos registros, sumándose así a la extensa producción llevada a cabo durante la última década por grupos y orquestas masculinas y mixtas.

Entre las pioneras en esta labor de recuperación se encuentra Begoña Olavide. Su debut en el terreno musical lo hizo en el año 1980 creando el grupo Calamus (disuelto en 1996) dedicado a la música medieval, y sus primeros registros de música arabigo-andaluza. En 1991, Calamus grababa: Medieval *Women's song (Música arabigo-andaluza, s. XIII-XV)*, registro que cuenta con las voces e instrumentación de Begoña y Rosa Olavide, recogiendo algunas "cantigas de amigo", y de Martín Codax (s. XIII)[45]. Posteriormente, Begoña Olavide grabó en solitario un compacto de música instrumental, *Salterio*[46]. Más tarde, en 1996 pasó a fundar "Mudejar", grupo que bajo su dirección adquiere una clara orientación renacentista plasmándose en *Cartas al rey moro*, llevado a cabo en 1997[47]. Begoña Olavide responde al perfil de la instrumentista y solista española que sobre la base de la educación musical occidental, viaja al Magreb y Oriente para aprender instrumentación (*qan_n*), canto, vocalización y teoría de la música andalusí-magrebí, en su afán de estudiar las raices y conexiones con la música medieval española, y llegar así a un mayor conocimiento y puesta a punto hacia lo que se ha conservado de nuestro legado hispano-árabe.

María Valverde basándose en *El Collar de la Paloma*, hace una recreación musical de algunos poemas del erudito cordobés Ibn Hazm (994-1063)[48]. Bajo el epígrafe de *Música Andalusí* graba en el 98 un nuevo compacto con el Grupo tetuaní Quruba[49]. Aurora Moreno se une a este grupo de cantoras pioneras de música antigua, aunque se mueve en el ámbito de la música sefardí. Registra en 1988 *Aynadamar*, grabación que cuenta con la colaboración de Esteban Valdivieso en lo que concierne a la recopilación de textos y arreglos musicales[50]. Asímismo, en el 98 colabora con algunas canciones sefardíes en un compacto sobre *Las tres culturas*, dirigido por Eduardo Paniagua[51]. *La nawba de los poetas de al-Andalus*, llevada a cabo por la Orquesta de El Bri_y dirigida por el gran maestro de la escuela fesí, el Haŷŷ ʿAbd al-Karīm Rāʿis, se une a este abanico de grabaciones hispano-árabes que cuentan también con la participación coral de cantoras de esta escuela marroquí, y que en el marco de la nawba recoge una parte de nuestra tradicción, conservada hasta hoy. Esta mini-nawba presenta en

44. Sirvan a modo de ejemplo los registros de los grupos españoles e hispano-marroquíes, iniciados por Gregorio Paniagua (1977) con el grupo "Atrium Musicae" sobre música arabigo-andaluza, y los posteriores de "Calamus", "Mudejar", Grupo Cinco Siglos (Córdoba), Qurtūba (Tetuán) e "Ibn Bāŷŷa", y en solitario de Luis Delgado, Begoña Olavide, Aurora Moreno y María Valverde.
45. Editado por Karonte (julio 1991).
46. Edt. por M.A. Recording, (1994).
47. Ed. Jubal Media.
48. Edt. por: Música Global Producciones.
49. Edit. TecnoSaga, 1998.
50. Edt. TecnoSaga, 1988; Ed. C.D. Reed Several Record, 1999.
51. Edt. Karonte, 1998.

su contenido poético, un pequeño muestreo de *ana'āt* conservadas de poetas y poetisas andalusíes de diferentes períodos[52].

No obstante, en esta "eclosión en masa" de registros realizados por grupos españoles e hispano-magrebíes, considero que se debería prestar una mayor atención a la terminología aplicada. A menudo encontramos en la portada de los mismos, y bajo el título de "música arábigo-andaluza" (terminología desfasada) y "música andalusí", el resultado de una música que en realidad es el fruto de lo que llevaron los moriscos en su diáspora por el Magreb, a través de los diferentes asentamientos, y que en el proceso de transmisión oral ha sufrido grandes pérdidas, según han ido desapareciendo los grandes maestros, evidentes cambios, y no menos aportaciones. Entre las aportaciones magrebíes encontramos la inclusión de nuevas estructuras melódicas, ritmicas, poéticas y métricas, así como nuevas canciones (*ana`āt*) creadas por poetas locales comprendidos entre los siglos XVIII al XX que son el resultado también de su evolución en el Magreb, y en definitiva, de la transculturación. Ante lo evidente de esta realidad, considero que si queremos ser fieles a la tradición, coherentes con los resultados de la fusión, y conscientes de aquello que reflejan los registros y de lo que se interpreta en los conciertos, la terminología adecuada sería, "música andalusí-magrebí".

VI. El fenómeno de la danza oriental en España.

A partir de los años 60, la atracción, "en cierta medida" por ciertos aspectos de la cultura oriental, llevó a Occidente, a interesarse sobre todo por su danza. Los finales de siglo XX han estado marcados por la fuerza y el interés que ha ido adquiriendo la creación progresiva de escuelas de danza oriental (*raqs šarqī*) en nuestro país, promovidas, en general, por maestros/as orientales[53], aunque día a día asistimos al incremento de otras escuelas que cuentan con una auténtica oleada de maestros formados en Europa y Estados Unidos. La danza oriental ha pasado por diferentes etapas evolutivas, y en ellas, el cambio producido se debe, en cierta medida, a la influencia de las escuelas europea[54] y americana[55] que han imprimido nuevos aires renovadores. Dicha renovación se debe, en parte, a un nuevo código de expresión de la mujer en la sociedad actual, y que, en cierta medida, está orientado hacia la búsqueda no sólo de la belleza a través de la danza y la estética del cuerpo, sino también del equilibrio entre cuerpo y alma.

El esfuerzo que vienen realizando estas escuelas en la formación de bailarinas españolas, empieza a dar sus frutos, y de igual forma que aquellas andalusíes viajaban a Oriente (a las escuelas de La Meca y Medina) para formarse en el canto y la instrumentación, estas nuevas bailarinas hispanas a menudo viajan también a los centros que polarizan la danza oriental, Egipto y El Líbano, a fin de ampliar su formación. La trayectoria artística y la fama alcanzada

52. Disco-compacto dirigido por Reynaldo Fernández Manzano y coordinado por Manuela Cortés (selección de textos, traducción, estudio de autores y colaboración musical).Ed. *El Legado Andalusí*. Sevilla-Granada, 1995 (véanse los textos de las poetisas en las *ana'āt*: 12 y 13).
53. Vid. Mohamed Shokry: *La danza mágica del vientre*, cap. XI: "Las bailarinas de Egipto", pp: 115-120.
54. Shokry, cap. XIV (La danza en Europa), pp: 137 y sigs.
55. Shokry, cap. XIII (La danza en Estados Unidos) pp: 133 y sigs.

por algunas de ellas, ha hecho que sean requeridas en salas de fiesta, restaurantes y cabarets orientales.

No obstante, este "boom" que nos invade y al que asistimos, ha llevado a que se produzca una cierta masificación en el ámbito de la danza oriental ante la que debemos estar alerta, ya que pone en peligro la pureza y autenticidad de una parte de nuestro patrimonio clásico.

A menudo asistimos a conciertos de música *andalusí-magrebí* en los que algunos grupos pretenden amenizar o completar las veladas musicales acompañándolas con bailarinas que, conscientes de la magia que la danza oriental despierta entre el público, en este caso el hispano, incorporan al repertorio de los conciertos una "pretendida danza andalusí" que se aleja de la realidad que debía encerrar. Evidentemente existió, pero la escasez de documentación sobre la misma impide el que podamos pronunciarnos. Las fuentes literarias e históricas a veces dan noticias aisladas sobre su existencia, sobre todo en el ámbito popular, aunque sin precisar sobre la forma de ejecutarla, de ahí que hasta ahora no podamos reconstruir el corpus de la danza clásica, como tampoco de la de corte popular. Seamos pues rigurosos con lo que se presenta, ajustándonos al título de "danza oriental". Sirva esta puntualización como sugerencia.

Algunas Reflexiones

Como podemos observar, el Mediterráneo, cuna de diferentes civilizaciones, ha sido testigo de honor del flujo y reflujo inter-cultural, de tendencias a veces convergentes, y otras divergentes, pero, en definitiva, de importantes cambios y transformaciones que han enriquecido la música de ambas orillas.

La expansión del Islám a lo largo del Mediterráneo generó diferentes estilos de música en los que los componentes: cristiano, musulmán y judío se mezclaron y fusionaron enriqueciendo su música clásica, sacra y popular. Los acontecimientos históricos, la amalgama pluriconfesional y cultural, así como el tejido social que generó, contribuyó a que como en los cantes de "ida y vuelta", alumbraran nuevos tipos de poesía, música, ritmos, instrumentación y danza, como respuesta al proceso de transculturación. Esta realidad puede apreciarse, por ejemplo, en el contexto de la música cortesana, es decir, en las *nawba*s conservadas en el Magreb, y en su evolución y fusión con los elementos locales inmersos en su propia cultura, y también en los cantos estróficos inmersos en el *wala* en Oriente.

La aportación de la mujer árabe, andalusí, sefardí, morisca y bereber inmersa en este contexto, ha contribuído en gran medida a fomentar la transmisión, el desarrollo y la evolución de su música.

A la vista de esta fusión, como plasmación del crisol de culturas, considero que deberían plantearse el programar tres áreas concretas de futuros trabajos. Por una parte, 1) esforzarnos en concienciar a los amantes y estudiosos de la música sobre la riqueza de nuestro patrimonio andalusí clásico, revisando y actualizando las fuentes editas y reconsiderando las fuentes manuscritas que aún permanecen aletargadas en las bibliotecas europeas y magrebíes. En este sentido, deberían apoyarse los trabajos de investigación encaminados a su edición y a fin de reconstruir nuestro patrimonio desde una prespectiva real. En segundo lugar, ante la

realidad pluricultural en la que vivimos, 2) potenciar la fusión incentivando la creatividad de los grupos musicales magrebíes en nuestro país, lo que derivaría en nuevos estilos, y, en definitiva, en una nueva orientación de la música. Asímismo, y a la vista de los nuevos estilos surgidos en la otra orilla, derivados de la *andalusí*, el *garnatī* y el *malūf*, como por ejemplo: el *hawzī, 'arubī y šahbī,* 3) abrir una nueva línea de registros musicales. Finalmente, 4) motivar mediante la creación de talleres, el intercambio entre grupos y solistas de ambas orillas en el conocimiento de su respectiva música popular (urbana y campesina), acercando puntos comunes y, en definitiva, facilitando la creación de futuros trabajos en este campo.

Bibliografía básica y en notas

'ABBĀDI-AL, Amad Mujtār: *El reino de Granada en la epoca de Muammad V.* Ed. I.E.E.I. Madrid, 1973.

'ABD AL-'AZĪZ, 'Abd al-° alīl: *'Iyqād al-šumū ' li-laddat al-masmū 'bi-nagamāt al-tubū '*. Edición de esta obra de al-Bu'samī. Ed. Academia Real del Reino de Marruecos, Rabat, 1995.

ÁLVAREZ, R.: "Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y poesía del Sur de al-Andalus.* Ed. El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, pp: 93-120.

"Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos", *Revista de Musicología*, S.E.M. X (1987), pp: 67-95.

ARCIPRESTE DE HITA, J.R.: *El libro del Buen Amor.* Ed. Orbis, Barcelona, 1983.

BELHALFAOUI, A.: *La poésie arabe maghrebine d'expression populaire.* París, 1973.

BENCHEIKH, J.E. "Les musiciens et la poésie", *Arabica*, 2 (XXII), pp: 114-152.

CORTÉS GARCÍA, M. *Edición, traducción y estudio del "Kunnāš al- Hā'ik"* Universidad Autónoma de Madrid, 1995 (Tesis Doctoral en micro-ficha. U.A.M., 1997).

"Perfil de la nawba durante el período omeya". *El saber en al-Andalus*, Sevilla (1997), pp: 51-64.

Pasado y presente de la música andalusí. Ed. Fundación El Monte. Sevilla, 1996.

"La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval", *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp: 193-206.

"Organología oriental en al-Andalus". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI (1990), pp: 303-332.

"Algunas notas sobre la música andalusí hoy en Marruecos", *B.A.E.O*, XXIX, Madrid (1993), pp: 247-262.

"Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África", *Música y poesía del Sur de al-Andalus.* Ed. El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, pp: 53-63.

"Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)". Actas del congreso *Fuentes musicales en la Península Ibérica.* Ed. Universidad de Lérida, Lérida, 1999 (en prensa).

" Sobre los efectos terapeúticos de la música en la *Risālat al-alhan de Ibn Bāŷŷa*". Rvta: *Sociedad Española de Musicología*, XIX (1996), pp: 11-23.

"Ziryāb, la elegancia palatina". Catálogo *El esplendor de los omeyas*. Ed. El Legado Andalusí, Granada-Córdoba, 2001.

FANJUL, S.: "Música y canción en la tradición islámica", *Anaquel de Estudios Arabes*, IV (1993), pp: 53-74.

FĀSI-AL.: *Kitāb al-ǧumū' fī 'ilm al-mūsīqà wa-l-tubū'*. Ed. H.G. Farmer: "The notes and their natures", *Studies in oriental music*, vol. II, pp: 568-69.

FERNÁNDEZ MANZANO, R. "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus", *Música y poesía del Sur de al-Andalus*. Ed. El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, pp: 79-88.

GALPIN, F.W.: *The music of the Sumerians*. Cambridge University, 1937.

GARCÍA GÓMEZ, E.: "Una extraordinaria página de Tifāšī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel", *Etudes d'Orientalisme dédiées à la memoire de E. Lévi-Provençal*. Paris, 1962, pp: 519-520.

El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles. Ed. Alianza Tres, Madrid, 1981.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, M.: "Sur le cheval-jupon et al-kurraj", *Melanges Willian Marçais* (H. Levi-Provençal), pp: 155-160.

GUARDIOLA, Mª. D.: "La figure de la *Kayna* dans les sources musicales". *Le patrimoine andalous dans la culture arabe et espagnole*, Granada, C.S.I.C. (1991), pp:

GUETTAT, M.: *La música andalusí en el Magreb*. Revisión, adaptación, edición y traducción: M. Cortés García y Mª del Mar Carrillo. Ed. Fundación El Monte. Sevilla, 1999.

HICKMANN, H.: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. El Cairo, 1949.

"Le tambourin rectangulaire du Nouvel Empire", *Miscellanea musicologica*, X (1951), pp: 317-333.

IBN BASSAM: *al-Dajīra fī mahāsin ahl al-Andalus*. Ed. El Cairo, 1939-1945; Beirut, 1979.

IBN HAYYĀN: *al-Muqtabis*, vol. II. Edición facsímil del manuscrito de la Academia de la Historia. Madrid, 1999; vol. III, ed. Mahmūd Mākkī, Beirut,

IBN AL-JATĪB: *Kitāb al-Ihāta fī ajbār Garnāta*. Ed. 'Inān, El Cairo, 1977, 4 vols.

IBN JALDŪN: *al-Muqaddima*, Túnez, 1985, trad. Slane, vol. II.

IBN AL-NADĪM: *Kitāb al-Fihrist*. El Cairo, s/d.

IBŠIHI-AL, Sihāb al-Dīn: *Kitāb al-Mustatraf fī kulli fann al- Mustazraf*. Ed. El Cairo, 1942; Beirut, 1987.

KAHHALA, 'U. R.: *A'lām al-nisā*. Beirut, 1982, 5 vols.

LAVIGNAC, A.: "Syriens et Phrygiens". *Encyclopedie de la Musique*. París, 1920, vol. I, pp: 50-70.

MAQQARĪ-AL, Abū l-'Abbās: *Nafh at-tibb*. Ed. Beirut, 1968, vol. III.

MAS'ŪDI: *Murūŷ al-Dahab* (Les prairies d'or). París, Geuthner, 1965, vol. II.

MAZOUZI, B.: "La musique algerienne et la question rai", *La Revue Musicale*. París, 1990.

MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1975, 7ª ed.

MONROE, J. "Amad al-Tifāšī on Andalusian Music", Ten Hispano-Arabic Strophic *Songs in the Modern Oral Tradition*. California University, CXXV (1989), pp: 35-44.

PELLAT, CH.: "Les esclaves-chanteuses de ° āhiz", *Arabica*, X (1963), pp: 121-147.

PERES, H.: *Esplendor de al-Andalus*. Trad. M. Arenal, Madrid, 1983, 3ª ed.

POCHE, C: "La femme et la musique", *Les cahiers de l'Orient*, XIII (1989), pp: 119-121

QASSIM ASSAN, S.: *Les instruments de musique en Irak*. París, 1980.

RAŠID, S.: *Musikgeschichte in Bildern (Mesopotamien)*. Leipzig, 1984.

Tārij al-alāt al-mūsiqiyyat fī l-'Iraq al-qadīm. Beirut, 1970.

RIBERA TARRAGO, J.: *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión y prólogo de E. García Gómez, Madrid, 1985.

RUBIERA MATA, Mª. J. "La lengua romance de las jarchas". *Al- Qanara*, VIII (1987), pp: 319-329.

SACHS, C.: *Die musikinstruments des alten Aegyptens*. Berlin, 1921.

ŠAQUNDĪ-AL: *Risālat fī fadl al-Andalus*. Ed. García Gómez: *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, 1976.

SCHAEFFNER, A.: "Le tambour sur-cadre quadrangulaire", *Ethnomusicologie III* (Les colloques de Wégimont). París, 1964, pp: 229-248.

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

SOBH, M. "La poesía árabe, la música y el canto". *Anaquel de estudios árabes*, VI (1995), pp: 149-183.

TABĀRĪ: *Ta'rīj al-rasūl wa-l-mulūk*. Ed. Beirut, 1988, vol. I.

TERÉS, E. "Enseñanzas de Ibn azm en la "Yawat al-Muqtabis" de al- umaydī", *al-Andalus*, (1964), XXIX, pp: 147-178.

"Epístola sobre el canto con música instrumental", *al-Andalus*, XXXVI (1971), pp: 203-214.

ZAYAS, R. *La música del vocabulista granadino Fray Pedro de Alcalá* (1492-1505). Ed. Fundación El Monte, Sevilla, 1995.