

91-3-1

R.5113



Música oral del **S** *ur*

Revista Internacional

Nº 2. Año 1996



Presidenta

Excma. Sra. D^a CARMEN CALVO POYATO
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

Vice-Presidenta

BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACIN
Directora del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Consejo Científico

SMAINE MOHAMED EL-AMINE, HAMID AL-BASRI, JOSE BLAS VEGA, SERGIO BONANZINGA, EMILIO CASARES, MANUELA CORTES, ISMAIL DIADIE IDARA, KIFAH FAKHOURY, GIAMPIERO FINOCCHIARO, GIROLAMO GAROFALO, JOSE ANTONIO GONZALEZ ALCANTUD, MAHMOUD GUETTAT, LOUIS HAGE, HABIB HASSAN TOUMA, GUY HOUT, SAMHA EL KHOLY, KOFFI KOUASSI, M^a TERESA LINARES SABIO, MANUEL LORENTE, SALAH EL MAHDI, MEHENNA MAHFOUFI, ANGEL MEDINA, OMAR METIOUI, JOSE SANTIAGO MORALES INOSTROZA, BECHIR ODEIMI, ALICIA PEREA, CHRISTIAN POCHE, SCHEHEREZADE QUASSIM HASSAN, CALISTO SANCHEZ, SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA, GEORGES SAWA, PAOLO SCARNECCHIA, AMNON SHILOAH, ABDELLAH ZIOU ZIOU.

Director

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

Secretaría

ISABEL SANCHEZ OYARZABAL

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRAFICA, S.C.AND.-GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: (en trámite)

La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval

Manuela Cortés García

The aim of this paper is to emphasize the relevance of the role of women-singers in the arab-islamic world from the preislamic era to the present times, and to remark the influence of the arab muslim slave-singers, on christian women-singers in the andalusian period.

«Slave-singer» is a term that usually refers to the woman as a pleasure object, but there are two different types: the *qiyān* (singers from an aristocratical origin) and the *ḡawārī* (the slave-singer as a good of exchange). They both played a very important role in the arab-islamic society and different schools were constituted in Ḥiḡzāz and Bagdad.

Ziryāb and Ibn al-Kinānī promoted this schools in Córdoba where muslim slave-singers and christian singers were educated. Self explanatory examples of this influence are the scenes of the *Cantigas de Alfonso X El Sabio*, *El Libro del Ajedrez Dados y Tablas*, and the references of the Romancero, the Cancionero, and the popular spanish music of the Middle Ages.

En las viejas culturas mesopotámicas y faraónicas, iconos en terracota y madera y representaciones en tumbas y templos revelan que eran generalmente competencia de las mujeres funciones como la de danzarinas e instrumentistas musicales en las fiestas profanas, y el de sacerdotisas en rituales religiosos. La ausencia de este tipo de iconografía y de documentación musical durante la *ḡāhiliyya*, hace que, si queremos conocer la actividad en este arte, debamos consultar las fuentes historiográficas y literarias.

Las primeras noticias que nos hablan sobre la labor de la mujer semita en la actividad musical, las recoge el historiador árabe al-Mas'ūdī en su libro *Murūy al ḡahab'*, quien cita a dos famosas esclavas-cantoras llamadas ḡarādātān, de la tribu de 'Ād, que fueron enviadas a La Meca para presidir rituales en los que se invocaba la lluvia, considerándolas por tanto fundadoras de la actividad musical de este período. Al-Ṭabarī recoge unos versos ejecutados por estas cantoras al servicio de Mu'āwiyā b. Bakr, en los que se invocaba a Dios, pidiéndole el agua para la tierra de los 'ādíes². Se observa que entre las diferentes funciones que ejercían las mujeres figuraban las de plañideras, sacerdotisas y rapsodas en general, oficios todos ellos que se repiten en las distintas culturas musicales antiguas.

La música formaba parte del culto de divinidades semitas como la diosa-madre Manāt, venerada por las gentes de La Meca, y al-'Uzza por las de Ṭā'if, durante los ritos funerarios de estas ciudades-santuarios. En torno a estos lugares de peregrinación, durante la *ḡāhiliyya*, se practicaban *al-ṭanā'* o ceremonias en honor a las diosas-madres. Este culto gozó de cierta popularidad por la música sacra ejecutada por esclavas-cantoras, que le precedía. Los instrumentos con los que se acompañaban eran *al-ṭabl*, origen de *al-duff* o adufe, membranófono que generalmente tañía la mujer, y *al-mizmār* o especie de dulzaina. En

1. AL-MAS'ŪDĪ, *Les prairies d'or*. París, Geuthner, 1965. Vol. II, p. 441.
2. AL-ṬABARĪ, *Ta'riḡ al-rusūl wa-l-mulūk*. Beirut, 1988. I, p. 236.

este periodo aparecen los términos de *al-zammāra* o tañedora de *al-mizmār*, *al-muganniya* o cantora, y *al-zāniya* o mujer adúltera. Las mujeres, expertas instrumentistas, adoptaron por influencia persa instrumentos de cuerda como el laúd (*al-ūd*), cordófono que pusieron de moda entre la sociedad *hiyāzī* del siglo I.

1. Función de las *qiyān* durante el primer periodo islámico

Es importante hacer notar que, así como durante el período preislámico la actividad musical fue del dominio de la mujer, con la llegada del Islam el hombre cobró protagonismo, si bien las mujeres no llegaron a desaparecer de la escena musical. Así, mientras en la época preislámica los hombres no eran conocidos como tañedores de instrumentos, con la irrupción del Islam, el panorama cambió. Instrumentos como *al-mīzaf* o lira, *al-ūd* o laúd, *al-mizmār* o dulzaina, y *al-duff* o adufe en sus dos modalidades, el *duff murrabā* o adufe cuadrado símbolo de fertilidad, y el *duff mudawwara* o circular, que en las culturas mesopotámicas, faraónicas, y en las *ḡhābīliyya* eran privativos de la mujer, ahora pasaban a ser tañidos por el hombre.

Durante esta etapa, aparece a menudo el término *qayna*³ o esclava cantora, que encontraremos junto al de *ḡāriya*, aunque con sensibles diferencias en lo que concierne a sus funciones, terminologías que se mantendrían a lo largo del periodo islámico en Oriente, y más tarde en al-Andalus. Ambos términos surgieron en un momento en que la mujer había perdido sus prerrogativas, así como sus primeras funciones, que la llevaban hacia la naturaleza y los dioses, para transformarse posteriormente en una especie de diversión por la que se integraba a la sociedad, pero en muchos casos se convirtió en mercancía. Se daban dos tipos de cantoras: la cortesana o culta cuya función era la de distraer a su maestro solo o en presencia de invitados, tipo al que pertenecerían las *qiyān*, y las *ḡawārī* o esclavas, que, al pertenecer a un rango inferior, se veían obligadas a ejercer una especie de prostitución en tabernas y lugares de diversión. Aunque el Profeta rechazaba su esclavitud, este tipo de comercio estaba profundamente arraigado en las formas de vida musulmanas. Por su papel de suscitadoras de la pasión, fueron denunciadas por al-Ÿāḡiḡ que les consagró su severa *Risālat al-qiyān*⁴ («Epístola de las esclavas cantoras»), para poner de manifiesto cómo las relegaban los cánones socio-culturales de la época, asignándoles un papel de disponibilidad exclusiva a los hombres.

Como inspiradora de poetisas, la cantora generalmente respondía al arquetipo de fuente de deleite y de placer, de ahí que la triada copas, bebida y cantoras constituyera una temática rica como objetos de placer en el contexto de la literatura árabe clásica masculina. Los poemas que interpretaban las cantoras estaban contruidos sobre temas de adulterio y proxenetismo, e incitaban a la frivolidad y a la sensualidad en el amor. En un momento en

3. El origen de la palabra *qayna* parece encontrarse en la voz asiria *kinītu*, término que designaba a la cantora. Vid. *E.I.*, IV, pp. 853-857.

4. PELLAT, Ch., *Les esclaves-chanteuses de Ÿāḡiḡ*, «Arabica», X. (1963), pp. 121-147.

que la poesía estaba casi monopolizada por los poetas, las cantoras comprendieron que su función debía centrarse en poner música a la poesía amorosa, lo que aseguró la difusión de millares de versos y de ahí su importancia como transmisoras de una parte importante de la literatura de su tiempo.

2. *Qiyān* y *Yawārī* en las sociedades omeya y abasí

Las fuentes especializadas en el estudio de la música en oriente durante los periodos omeya y abasí, como el *Kitāb al-agānī* («Libro de las canciones»), el *Kitāb al-diyārāt* («El Libro de las mansiones»), *A'lām al-nisā'* («Personajes femeninos»), y *Murūf al-dahab* («Las praderas de oro»), tratan de la importancia de las cantoras en la sociedad, ya que muchas de ellas participaban directamente en la vida literaria y musical de su época. Del estudio de la fuente, así como del medio en que se desenvolvían las mujeres, se deduce que en estas sociedades se daban también dos tipos de cantoras: las *qiyān*, que al pertenecer a familias nobles, se les permitía presidir reuniones y animar asambleas, gozando por tanto de cierta libertad en los medios intelectuales, y una mayoría conocida como *yawārī* o esclavas que eran preparadas y educadas para posteriormente ser vendidas en mercados y plazas. Las diferentes noticias referidas a estas últimas van unidas a anécdotas en las que se habla de intercambio de versos amorosos entre esclava y protector.

La mujer en general, se encontraba prisionera del contexto socio-cultural al que pertenecía, y sólo participaba en aquellas actividades que le eran asignadas. Utilizadas como instrumento de una cultura, las *qiyān* se veían a veces obligadas a pregonar el ideal de una sociedad con la que posiblemente no se identificaban, ni comprendían.

Durante este primer periodo islámico y bajo la dinastía omeya en Oriente, es importante destacar la creación de las primeras escuelas clásicas de música en La Meca y Medina, en la región del Hīyāz. En ellas nació un estilo propio conocido como el estilo *hiyāzī* o medinés, estilo que más tarde pasaría a al-Andalus, y que recogerían historiadores y antólogos como Ibn Bassam, Ibn 'Abd Rabbih y al-Maqqarī entre otros. Así, Ibn Bassām en los siguientes versos recoge la importancia del canto medinés entre los andalusíes:

*El ruiseñor, —dice al-Mu'taḍid— prolonga sus temas musicales
como el canto medinés.*

Para poder ejercer el oficio de cantoras, las *qiyān*, además de ser bellas, debían poseer una voz melodiosa, talento, educación musical y un nivel intelectual alto. El tetuaní de origen andalusí al-Hā'ik, en la introducción de su *Kunnāš*⁶ o tratado sobre música, recoge una anécdota del período omeya en la que cuenta que se encontraban reunidos 'Abd Allāh b.

5. *Dajira*, II, 246-269. PERES, H., *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1953, trad. M. García Arenal, p. 384.
6. *Kunnāš al-Hā'ik*, manuscrito copia de Bu'asal y propiedad del Dr. Valderrama Martínez. Vid. VALDERRAMA MARTINEZ, F., *El Cancionero de al-Hā'ik*. Tetuán, 1954, p. 67.

‘Umar⁷ y ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far⁸, y con ellos una *ĵāriya* que sostenía entre las manos un laúd; al preguntarle ‘Umar a Ŷa‘far por el instrumento, éste le contestó: —«Es una medida con la que medimos las palabras»⁹. Esta y otras anécdotas confirman el hecho de que las esclavas-cantoras debían dominar no sólo el arte del canto y de la música, sino también el de la poesía y la métrica.

Las escuelas clásicas del Ḥiḥyāz dieron paso a nuevas escuelas de esclavas-cantoras, de las que fueron fundadoras ‘Azzā’ Maylā y Ŷamīla¹⁰. Una anécdota referida a ‘Azzā’ cuenta que el gran poeta omeya Ŷamīl, en una ocasión en que la escuchó cantando sus poemas, entró en trance llegando a rasgarse las vestiduras. El *Kitāb al-Agānī* a menudo cita la gran expectación que despertaban en Medina los conciertos de Ŷamīla, de quien se cuenta conocía que más de treinta mil canciones.

De este primer embrión de la época omeya, formado por las escuelas de estas dos grandes maestras, surgieron nuevas cantoras y compositoras que enriquecieron el periodo abasí con la creación de nuevos centros en Bagdad, Basora y Ḥīra. Maestra de compositores clásicos que marcaron toda una época fue ‘Atīqa, esclava y cantora de las postrimerías de la dinastía omeya, que pasaría posteriormente a ser cantora en la corte del califa Harūn al-Rašīd en Bagdad.

El *Kitāb al-Fihrist* dedica un *dīwān* de veinte páginas a ‘Ulayya¹¹, célebre poetisa, cantora e instrumentista, ‘Inān y Faḍl¹². Estas tres cantoras eran conocidas por sus dotes de improvisación en presencia de los poetas Abū Nuwās, ‘Abbās b. al-Aḥnaf, y Marwān b. ‘Abī Ḥafṣa. ‘Inān fue una animadora incomparable en las fiestas y lugares de diversión bagdadíes y fiel representante de las *qiyān* de su época. Faḍl, *šī‘ī* convencida y mujer de gran talento, animaba con su canto las fiestas de al-Mutawakkil, presidiendo sus reuniones. Puso música a la poesía panegírica del poeta Ibn al-Mu‘tazz y organizaba tertulias en su casa en las que reunía a poetas y hombres de letras¹³.

El *Kitāb al-agānī* enumera un total de treinta cantoras, destacando entre ellas a ‘Arīb, de origen noble, hija de Ŷa‘far b. Yahyā b. Jalīl, y alumna del maestro clásico bagdadí Ishāq al-Mawṣilī, quien la formó en la escuela de Basora, y la inició en la caligrafía, la gramática, la poesía y el canto¹⁴. Al-Isfahānī dedica grandes elogios a esta cantora conocida también como *rāwīya*, destacando sus cualidades sobre las cantoras del Ḥiḥyāz. Esta fuente cuenta asimismo, que en una peregrinación a La Meca y Medina, ‘Arīb buscó la compañía de los beduinos, a los que hacía recitar poemas e historietas que después anotaba¹⁵, hecho común

7. ‘Abd Allāh b. ‘Umar al-Jaḥṭāb, hijo mayor del califa ‘Umar. Vid. *E.I.2*, I, pp. 53-54.

8. ‘Abd Allāh b. Ŷa‘far b. Abī Tālib, sobrino del califa ‘Alī. Murió en Medina el año 80 (699-700). Vid. *A‘lām*, p. 550.

9. *Apud.* AL-IBŠĪHĪ, *Al-Mustaṭraf fi kullī fann mustaṭraf*. Beirut, 1987, vol. II, p. 178.

10. *Kitāb al-Agānī*, ed. Beirut, vol. I, p. 378.

11. Hija del califa al-Mahdī y de una cantora medinesa llamada Maknūna.

12. *Agānī*, X, 171-196.

13. Vid. IBN AL-MU‘TAZZ, *Ṭabaqat al-šī‘ara’ al-muḥḍatin* de Ibn al-Mu‘tazz. El Cairo, 1956, p. 426.

14. *Agānī*, XXI, 58, 65-66, 102.

15. *Agānī*, XXI, 64.

entre poetas y lingüistas. Fue amante de ocho califas, aunque ella afirmaba haber amado sólo a al-Mu‘tamid ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz, quien recopiló su obra¹⁶. Otra famosa cantora recogida en *Agānī* fue Šāriya, quien, junto a ‘Arīb, inició su carrera musical en Bagdad. Reconocida cantora e instrumentista bagdadí fue Baḍl, de la que en *Agānī* refiere que compuso más de doce mil canciones¹⁷.

Paralelamente a la pugna que durante la época abasí se desarrolló entre poetas clásicos y renovadores, también la música experimentó este afán renovador que cristalizó en verdaderos enfrentamientos en el Palacio Real de Sāmarrā’ entre músicos clásicos y modernistas. Al frente de los maestros clásicos se encontraba el músico, compositor y cantor bagdadí Ishāq al-Mawšili, mientras que el príncipe, poeta, y cantor Ibrahīm b. al-Mahdī lideraba a los renovadores. Representantes de las dos escuelas debieron proyectar sus diferencias entre los alumnos, de ahí que el *Kitāb al-Agānī* cuente cómo el Palacio Real de Sāmarrā’, lugar de encuentro entre poetas clásicos y renovadores, fuera asimismo testigo de las luchas entre Baḍl y Šāriya, discípulas del clásico Ishāq al-Mawšili¹⁸ y de ‘Ulayya hija del califa Ibrahīm b. al-Mahdī, quienes junto a las cantoras ‘Inān y Faḍl estaban al frente de las renovadoras¹⁹. Estos dos clanes claramente opuestos contaban con un gran número de defensoras y detractoras entre sus seguidoras, como Bid‘a, *ġāriya* de ‘Arīb quien recogió de ésta parte de su patrimonio musical en el que se defendía el ideal *hiyāzī*, e ‘Irfān, alumna de Šāriya²⁰. ambas debatían en las reuniones de Ya‘far b. al-Ma‘mūn, Ibn Ḥamdūn, Sulaymān b. Wahb e Ibrahīm b. al-Mudabbir.

Agānī y otras fuentes registran a menudo noticias sueltas que nos hablan de las *ġawāri* y su pertenencia como esclavas-cantoras a personajes adinerados, participando en sus reuniones y tertulias. Entre otros nombres encontramos a Mutayyīm, discípula de Baḍl, comprada como concubina por ‘Alī b. Hišām, que cantó para el califa al-Ma‘mūn, y al-Mu‘tašim la llevó al Palacio de Sāmarrā’²¹. Otras conocidas *ġawāri* fueron ‘Ubayda, virtuosa de *al-tunbū*²², Mu‘nisa²³, Mulāḥiz, y Šayā, ofrecida por Ishāq al-Mawšili a al-Wāṭiq²⁴. Qalam reconocida cantora e instrumentista y alumna de al-Mawšili, fue comprada por Wāṭiq después de oírla cantar²⁵. Generalmente las *quiyān* y las *ġawāri* iniciaban su carrera musical en Bagdad, ciudad que pasó a convertirse en foco y trampolín no sólo de la poesía, sino también de la música durante la época abasí.

16. *Agānī*, XXI, 60 y 82.

17. Nacida en Medina y educada en la escuela de Basora. *Agānī*, XVII, 32.

18. AL-ŠABUŠŪTI, *Kitāb al-diyārāt*. Bagdad, 1966, p. 44.

19. *Agānī*, X, 171-196; 183-184; 239.

20. *Agānī*, XIV, 203.

21. *Agānī*, VII, 280-293; y *Kitāb al-Diyārāt*, p. 67.

22. Laúd de mango largo tipo bandola dotado de cuerdas metálicas. Vid. *Agānī*, XXII, 207-213; *A‘lām al-nisā’*, III, 242-243.

23. *A‘lām al-nisā’*, V, 129-130.

24. *Agānī*, V, 330, 390; y IX, 271.

25. *Agānī*, XIII, 348-351; *A‘lām al-nisā’*, IV, 218-219.

3. Cantoras en Al-Andalus

El florecimiento de la música en Bagdad se proyectó durante el periodo omeya sobre Córdoba, centro de la cultura de Occidente. Hasta mediados del siglo X los andalusíes hacían venir a sus *qiyān* de Oriente, sobre todo de las escuelas clásicas del Ḥiḥyāz y de Ḥira. Las fuentes andalusíes cuentan cómo ‘Abd al-Raḥmān II trajo a su corte a las cantoras Faḍl (s. IX)²⁶, ‘Alam y Qalam (s. IX)²⁷, que procedían de la escuela clásica de Medina, y eran llamadas «las medinesas». Respecto a Qalam, conocida también como «la vasca», algunas fuentes refieren que era una cautiva cristiana que había sido enviada a Medina por el emir ‘Abd al-Raḥmān II, para aprender el canto y la danza y ponerlos luego en práctica en al-Andalus. El emir enamorado de su canto, a su vuelta la tomó como esposa, y fue la madre de su hijo Abū al-Walīd Abān. De la escuela de Bagdad trajo a Qamar al-Bagdādiyya (s. IX)²⁸, cantora, poetisa y mujer versada en literatura e historia. A su llegada a al-Andalus pasó a ser esclava de Ibrahīm b. Ḥaḥḥayy al-Lajmī, señor de Sevilla. Como poetisa se le atribuyen estos versos en los que deja entrever su nostalgia por Bagdad y la belleza de su tierra:

*¡Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,
por sus mujeres cual gacelas,
por el hechizo de sus ojos,
por sus paseos junto al Eufrates,
con rostros semejantes a la luna sobre los collares,
bellas que, en una vida de delicias,
se contonean, lánguidas,
igual que si sintiesen una pasión sin esperanza.
¡Ay, el alma daría por mi tierra!,
Todas las cualidades que refulgen
de su esplendor proceden²⁹.*

[Trad. T. Garulo]

Con la llegada a Al-Andalus de Ziryāb (s. IX) procedente de Qayrawān y Bagdad³⁰, se crearon en Córdoba las primeras escuelas de esclavas-cantoras, de las que formaron parte sus propias hijas ‘Ulayya³¹ y Hamdūna³². Córdoba era el centro de estas escuelas a las que se dirigían aquellos emires musulmanes y reyes cristianos que solicitaban el servicio de

26. *Nafḥ*, III, 140.

27. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2853-2854.

28. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2114, p. 607-8; *Nafḥ*, III, 140-141; *KAHHĀLA*, IV, 220.

29. *Takmila*. Ed. Codera, nº 2114; *Nafḥ*, III, 140-141; *KAHHĀLA*, IV, 220. Vid. trad. GARULO MUÑOZ, T., *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, 1986, pp. 119-120.

30. Músico y tañedor de laúd, renovador y mecenas de la corte de ‘Abd al-Raḥmān II.

31. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2861; *Nafḥ*, III, 130-131.

32. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2860.

estas cantoras para incluirlas en sus orquestas. Al-Maqqarī destaca entre ellas a Muṭʿa, esclava de Ziryāb, a la que educó y enseñó sus canciones. Con frecuencia actuaba ante el emir, llegando éste a enamorarse de la esclava, por lo que Ziryāb decidió regalársela³³. Los únicos versos que se conservan de Muṭʿa, poetisa y cantora son una declaración de amor a este emir de la tribu de Qurayš:

*Oh, tú, que ocultas tu pasión,
¿quién puede ocultar el día?
Tenía un corazón,
pero me enamoré y volé,
ay de mí, ¿era mío o prestado?
Amo a un qurašī,
y por él he olvidado la vergüenza³⁴*

Gizlān, una de las mujeres del califa omeya Muḥammad I, madre de los príncipes poetas Muḥammad al-Qāsim y Abū l-Qāsim al-Muṭarrif, así como de Sobḥ, también llamada Aurora la Vasca³⁵, fue otra reconocida cantora junto a ʿĀyḥān, *ḡāriya* de ʿAbd Allāh hijo de Muḥammad I³⁶, y Uns al-Qulūb (s. X) esclava y *ḡāriya* de Almanzor, regalada a Abū l-Muḡira Ibn Ḥazm³⁷. Una de las más destacadas *qiyān* andalusíes fue Nuzha al-Wahbiyya (s. XI)³⁸, esclava del *kātib* Abū ʿAbd Allāh Muḥammad b. Wahb al-Ḥimyarī.

En las escuelas de música, mujeres andalusíes y cristianas aprendía las reglas del canto y la instrumentación, pasando muchas de ellas a formar parte de las orquestas de los emires musulmanes y reyes cristianos. La literatura andalusí está impregnada de poemas como el que escribió el rey al-Muʿtamid de Sevilla durante su destierro en Aḡmāt, ensalzando las dotes artísticas de estas *rūmiyya-s* o cautivas cristianas de su corte:

*Estas cristianas (rūmiyya-s) que me eran tan queridas
y que emplazaban [con sus cantos]
a las palomas de las altas ramas³⁹.*

[Trad. H. Perés]

Durante el siglo XI, las fuentes andalusíes dan gran importancia a la labor de continuación de estas escuelas cordobesas llevada a cabo por el médico cordobés Ibn al-Kinānī, escuelas en las que se iniciaban y preparaban cantoras musulmanas y cautivas cristianas, para después ser vendidas a precios desorbitados. Al-Maqqarī, a propósito de las cautivas cristianas, recoge un testimonio de Ibn al-Kinānī que dice: «Sepan que poseo en este momento cuatro

33. *Nafh*, III, 131.

34. *Nafh*, III, 131; *KAHHĀLA*, V, 113; Vid. GARULO, T., *Diwān...*, pp. 108-109.

35. *Nafh*, III, 586.

36. *Al-Dajira*, I, 304; *Muqtabis* (ed. M.M. Antuña), p. 124.

37. *Nafh*, I, 616-18; *KAHHĀLA*, I, 97-99.

38. *Takmila*. Ed. Alarcón, nº 2116, 608.

39. *Al-Dajira*, II, 19b. PERES, H., *Esplendor...*, p. 386.

cristianas (*rūmiyyāt*) que, ayer ignorantes, son hoy sabias y llenas de cordura, versadas en el conocimiento de la lógica, la filosofía, la geometría, la música, la astrología y la geografía»⁴⁰. Colocadas tras una *sitāra* o cortina, estas orquestas de cantoras eran elementos obligados en tertulias y grandes celebraciones, en las que tampoco faltaba la *rāqiša* o bailarina.

El poeta cordobés al-Šaqundī describe en unos versos la belleza y vivacidad de estas bailarinas, haciendo admeás hincapié en su *Risālat fi faḍl al-Andalus* en las famosas histrionisas y bailarinas de ubeda, «célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletes, y en otras especies de juegos de manos, pasapasa, nexos de danzantes y mascaradas»⁴¹. El poeta andalusí Ibn Razīn escribe un poema floral, y establece un simil entre las ramas de los árboles y las *rawāqiš*:⁴²

*Cuando la brisa lo toca [con la mano],
uno se imagina que sus ramas son danzarinas que se balancean
[en trajes verdes] y telas listadas del Yemen*⁴³.

[Trad. H. Perés]

El historiador cordobés Ibn Ḥayyān recoge unos versos de Ibn al-Zaqqāq de Valencia, en los que, refiriéndose al rey al-Ma'mūm de Toledo, dice que tenía una orquesta de mujeres (*ahl al-ḥijāb*), y otra de hombres, conocidas como *sitārāt al-ḡinā'*⁴⁴. El origen de estas *sitārā-s* u orquestas se remonta a la época abasí, y el nombre les venía dado por el lugar en el que se situaban, es decir, detrás de una cortina desde donde esperaban su *nawba* o turno para actuar ante el califa. El testimonio de Ibn 'Abdūn, en los versos siguientes, confirma la existencia de *sitārā-s* similares en al-Andalus:

*Los pájaros en la enramada de los árboles cantan,
y se parecen a las cantantes tras las cortinas*⁴⁵.

[Trad. H. Perés]

Estos y otros datos nos hacen pensar que las cantoras andalusíes tenían sus propias orquestas independientes de las de los hombres, y que, colocadas tras las cortinas no debían mostrar la cabeza al descubierto, ni posiblemente el rostro.

Buena parte de estas *qiyān* o cantoras andalusíes eran también poetisas, de ahí que las fuentes musulmanas nos den noticias de unas quince cantoras de las que se conservan algunas de sus composiciones. Entre ellas se encuentra la ya citada Qamar al-Bagḍādiyya (s. IX), y Uns al-Qulūb (s. X), así como la esclava Hind (s. X), *ḡāriya* de Abū Muḥammad

40. Sa'īd, AL-ANDALUSĪ, *Kitāb ṣabaqāt al-umam*. Trad. Blachère, *Analectes-Hesperis* VIII (1918), pp. 148-49.

41. *Apud.* GARCIA GOMEZ, D., *Andalucía contra Berberia*. Barcelona, 1976, p. 131.

42. *Rāqiš* (pl. *Rawāqiš*), «bailarina». Vid. AL-FARŪQĪ, L., *An Annotated Glossary of arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut, 1986, p. 277.

43. *Analectas*, I, 444; PERES, H., *Esplendor...*, p. 392.

44. *Al-Dajira*, IV, 105.

45. *Al-Dajira*, II, 7; PERES, H., *Esplendor...*, p. 388.

b. Maslama al-Šaṭībī. Asimismo, los poemas de algunas poetisas andalusíes debían ser del gusto de las gentes de la época, ya que tratados de música como el *Kunnāš al-Ḥā'ik* recogen en su repertorio algunas *muwaššahāt* de las mismas. La fuerza de la transmisión oral ha hecho que estas canciones se hayan conservado hasta ahora a pesar de la diáspora de los andalusíes, pudiéndolas escuchar en los actuales repertorios clásicos de música andalusí-magrebí conservados en el Magreb. El citado tratado de al-Ḥā'ik recoge en sus páginas dos composiciones de poetisas andalusíes, una de Amat al-ʿAzīz aš-Šarīfa al-Ḥusayniyya (s. XII)⁴⁶, y otra de la granadina Nazhūn bint al-Qalā'ī (s. XII)⁴⁷. Entre las poetisas sabemos también que Fathūna bint Ŷa'far b. Ŷa'far⁴⁸ escribió el *Kitāb fi qiyān al-Andalus* («El Libro de las esclavas-cantoras de Al-Andalus») imitando el *Kitāb al-Aḡānī*, tratado muy conocido en al-Andalus y del que existían varias copias. Estas cantoras, al ser figuras obligadas en fiestas y tertulias palaciegas, sirvieron de eslabón entre las distintas cortes musulmanas y cristianas, transmitiendo su música y su poesía.

4. Influencia de las cantoras musulmanas sobre las cristianas

Los cristianos del norte que habían adoptado algunas costumbres musulmanas, reunían a veces en sus corte distintas grupos de músicos y cantoras musulmanas, llegando incluso entre emires y reyes cristianos a intercambiarse sus orquestas. Al-Maqqarī nos proporciona una rica información sobre estos intercambios en los que intervenía el médico al-Kinānī, promotor de las célebres escuelas cordobesas. Cuenta que existía una buena relación entre los emires y los reyes cristianos, ya que a menudo se ofrecían regalos, siendo las esclavas objeto de los mismos. En una ocasión relata como Ibn al-Kinānī asistió a una fiesta en Burgos en el palacio del conde Sancho García de Castilla, donde «se lucieron varias cantoras y danzarinas, regaladas al conde por el califa de Córdoba»⁴⁹.

Las crónicas cristianas hablan también de la gran influencia que ejercieron las cantoras musulmanas sobre las cristianas. Don Ramón Menéndez Pidal, haciéndose eco de estas crónicas, nos dice: «Los juglares musulmanes de Arabia, Persia, Siria y Egipto tuvieron especial acceso entre los musulmanes andaluces desde los tiempos del califato de Córdoba, y bajo su influjo se formaron en la España árabe importantes escuelas de juglares», y añade: «La influencia de la juglaría musulmana hubo de ser muy grande. Los cristianos se recreaban con la música árabe y también con el canto, aunque por su excesivo tecnicismo fuese casi imposible de entender para un europeo. Las distintas cortes de España eran punto de contacto de las dos juglarías, la cristiana y la sarracena»⁵⁰. Sabemos también por fuentes

46. *Nuzha*, 22; *Nafḥ*, IV, 169; *KAḤḤALĀ*, III, 296; *Muṣrib*, 6. Vid. *Kunnāš al-Ḥā'ik* de Bu'asal, fol. 152; trad. GARULO, T., *El dīwān...*, p. 59.

47. *Takmila*. Ed. Alarcón, n.º 2884; *Bugya*, n.º 1588; *Banderas*, LXXXII; *Muḡrib*, II, 121; *Iḥāta*, I, 425-427; II, 504-505; III, 344; *Nafḥ*, I, 192-193; IV, 295-298; *Nuzha*, 74-76; *KAḤḤALĀ*, V, 167-70. Vid. *Kunnāš al-Ḥā'ik* de Bu'asal, fols. 37 y 124; trad. SOBH, M., *Las poetisas arábigo-andaluzas*. Granada, s/f; pp. 92-93.

48. *Takmila*, n.º 2868; *Dayl*, VIII-2, n.º 272.

49. Apud. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin Hispanique», XL (1938), p. 393.

50. Apud. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1974, p. 74.

cristianas que tañedores y cantoras musulmanas servían en las cortes de Alfonso X el Sabio y Sancho IV de Castilla, así como en las de Pedro IV y Juan II de Aragón.

Entre los documentos iconográficos hispanos más antiguos que nos muestran la convivencia de músicos cristianos, con musulmanes y judíos, se encuentran algunas de las viñetas que ilustran el manuscrito del *Cancionero de Ajuda*, así como el de *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio* y el *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas*, ambos en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En una de las viñetas del manuscrito de *Las Cantigas de Alfonso X El Sabio* correspondiente a la cantiga CXX, aparece un músico musulmán tañendo una baldosa con el plectro⁵¹, y otro cristiano tañéndola con los dedos⁵². También en el *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas* aparece una viñeta en la que una cantora musulmana tañe un laúd de mango corto, mientras ameniza una partida de ajedrez entre dos mujeres cristianas; en otra de las viñetas otra cantora musulmana tañe un arpa triangular amenizando una partida entre hombres también musulmanes⁵³. Otra de las viñetas de *Las Cantigas* reproduce una escena en la que podemos ver músicos y tañedoras de las tres culturas compartiendo música e instrumentos.

Una parte importante de estos instrumentos era de origen árabe oriental, y otra andalusí, y todos pasaron a formar parte de nuestro patrimonio musical, engrosando el número de arabismos. Entre ellos el laúd (*al-ʿūd*), el rabel (*al-rabāb*), el añafil (*al-naḡīr*), la alboka (*al-būq*), la axabeba o flauta morisca (*al-šābāb*), el pandero (*al-bandīr*), el adufe (*al-duff*), y las sonajas o crócalos (*al-ṣunūj*)⁵⁴. Estos músicos no sólo aportaron los instrumentos y la forma de tañerlos, sino también la estructura de sus composiciones musicales en la forma de la *muwaššah* y el zéjel, cuyas huellas pueden verse en los distintos cancioneros medievales hispanos en la forma poético-musical del villancico, y que aún se mantienen vivas en los actuales repertorios de música clásica andalusí-magrebí y en la música sefardí.

La literatura medieval hispana recoge en los versos de poetas como el Arcipreste de Hita, ese crisol de culturas que se dieron cita en el suelo hispano. Consciente de la popularidad de las cantoras musulmanas y judías, el Arcipreste compone los siguientes versos, inmersos en un largo poema titulado *Instrumentos que no sirven para los cantares de arábigo*.

1513. *Hice luego cantigas para danzas ligeras,
para judías, moras y para medianeras,
con destino a instrumentos de todas las maneras,
el cantar que no sepas, óyelo a cantaderas*⁵⁵.

En esta composición, advierte el Arcipreste que instrumentos cristianos como la vihuela de arco, la zampoña, la guitarra, la cítola, la guitarra y las bandurrias, entre otros, no van bien

51. Instrumento de cuerda tipo bandola. Manuscrito T.I.1. de la Biblioteca de El Escorial.

52. Ms. B.1.2. de la Biblioteca de El Escorial.

53. Ms. J.T.6. de la Biblioteca de El Escorial, folio XXIIr.

54. Vid. CORTES GARCIA, M., *Organología oriental en al-Andalus*, «B.A.E.O.», XXVI (1990), p. 303-332.

55. Vid. RUIZ, J., *Libro del Buen Amor*, ..., p. 230.

con estos cantos, añadiendo que, «son para la taberna y el baile con bellaco»⁵⁶, y apostilla «mas con fuerza y empeño los tocan con vergoña: quien les haga hacer esto debe pagar caloña»⁵⁷. Es evidente que estos instrumentos no eran apropiados para acompañar el canto de los juglares moriscos que convivían con los cristianos, para los que representaría una gran dificultad el poder interpretar la música cristiana de naturaleza armónica, frente al carácter modal de la música arábiga andaluza, aprendida de forma oral.

Durante este período único, ejemplo de convivencia en al-Andalus, los juglares cristianos, con la misma libertad que practicaban sus ritos religiosos, compartían con los musulmanes y judíos su música y sus instrumentos en las fiestas profanas. Con motivo de la entrada de Alfonso VII en Toledo en el 1139, se cuenta que todo el pueblo, cristianos, musulmanes y judíos, salió a recibirle, cantando cada uno en su lengua. Como prueba de esta convivencia, he aquí el testimonio de unos versos que tres siglos después (1479) se cantarían en Portugal para acoger a la hija de los Reyes Católicos como esposa del rey Don Manuel de Portugal:

*Ya me salen a encontrar tres leyes a maravilla,
los cristianos con sus cruces, los moros a la morisca,
los judíos con vihuelas que la ciudad se estrujía...*⁵⁸

La participación de los músicos y cantoras musulmanes en las cortes cristianas se prolongaría durante la baja Edad Media. Las crónicas nos informan de que la corte de Sancho IV de Castilla contaba con una orquesta formada por veintisiete juglares, de los que trece eran musulmanes, y entre ellos, había dos mujeres. En esta época destacaría la escuela de cantores y tañedores de instrumentos de Játiva, escuela en la que se formó la renombrada orquesta de Pedro IV de Aragón. Otros testimonios cristianos cuentan que en el año 1439 varios moros y moras de Játiva, dos de ellos famosos tañedores de rabel y axabebe, fueron a Olite (Navarra) para actuar en las bodas del príncipe de Viana.

Las orquestas de músicos y cantoras musulmanas dejaron su impronta en la música, los instrumentos, y la literatura medieval hispana, todos ellos impregnados de imágenes y hechos de la España musulmana, huellas que podemos ver en una parte importante de los romances que integran el Romancero español y en los distintos cancioneros medievales españoles. El elemento morisco fue el eslabón que hizo posible la continuidad del patrimonio musical no sólo en la Península, cuya influencia podemos ver aún hoy en algunos instrumentos que acompañan las danzas y las músicas populares de nuestro país, sino también desplegado por la geografía magrebí, en su literatura y música clásica, y en algunos rasgos definitorios de su música popular.

56. *Ibidem*, p. 140.

57. *Ibidem*, p. 230.

58. MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, p. 75.

Conclusiones

Merece destacarse la labor de la mujer árabo-musulmana en el campo de la música, desde esos albores en los que ejerce la función de mediadora entre la naturaleza divina y el hombre, pasando a ser esclava cantora, hasta desempeñar después el importante papel de difusora del arte poético y musical de su época, papel que ha venido desarrollando hasta hoy. También, y como ha sucedido con nuestras juglaresas cristianas, la mujer árabo-musulmana en el mundo de las artes en general ha ido adaptándose a los diferentes cambios sociales y políticos de su tiempo y, de una forma más o menos intensa, ha participado en aquellas actividades artísticas en las que el hombre estaba presente, llegando incluso en algunos casos a convertirse en verdaderos mitos. Mujeres cuya importancia deberemos reconocer, si queremos ser objetivos a la hora de verter juicios de valor sobre el papel desarrollado por las mismas, desechando viejos prejuicios tan estereotipados como aquellos en los que de forma general se asocia el término cantora al de esclava u objeto de placer y venta, ya que, como vemos, no siempre se ajustaba a este concepto.

No es de extrañar, por tanto, que en el terreno musical la mujer árabo-musulmana haya ido escalando puestos junto al hombre, hasta encontrarnos con personalidades cuya imagen ha ido poco a poco desdibujando viejos y manidos tópicos. Uno de estos grandes mitos es sin duda la cantante egipcia Umm Kulthūm, conocida como «la estrella de Oriente». Esta mujer-mito ejerce con su canto una especie de hechizo nacional que está por encima de ideologías. Escuchada con el mismo entusiasmo por todas las clases sociales, sus canciones son un símbolo de esperanza para los pueblos árabes. Su voz nos hace recordar con la misma intensidad las largas tiradas de versos de los poetas árabes clásicos o contemporáneos, como los poemas de contenido religioso o místico. Es la suya una voz cálida cuando canta la tragedia o el amor, provocando en el corazón de aquellos que la escuchamos una especie de liberación contra la opresión, porque la suya es una voz que no tiene fronteras. El contenido de su mensaje nacionalista durante el periodo de Naser fue de vital importancia en la historia del mundo árabe, de ahí que sus canciones fueran entonces, y sean ahora, un rayo de esperanza para su pueblo:

*Todo el mundo se detuvo sorprendido ante mi civilización,
y aquellos que construyeron las pirámides hablaron por mí,
si me muero, el Oriente Medio no podrá levantarse,
la protección de Dios es mi fuerza.*

[Trad. M. Cortés]

La cantante libanesa Fayrūz es otra de las figuras árabes actuales que, consciente de los problemas sociales y políticos por los que atraviesa el mundo árabe, recoge en su repertorio, junto a canciones que cantan el amor y la naturaleza, otras en las que se hace portavoz del sentir del pueblo. Solidarizada con el problema de la tierra ocupada en Palestina, dedica, entre otras, una canción a la ciudad santa de al-Quds (Jerusalén). Sus palabras son un mensaje de paz, de amor, y de la comprensión que debe existir entre los pueblos, en una tierra que es la cuna de las tres grandes religiones monoteístas. El espíritu de solidaridad y

comprensión, que Fayrūz pregona en estos versos dedicados a Jerusalén, simboliza también esa pluralidad cultural que engendró nuestra cultura andalusí y fue ejemplo de convivencia. Una convivencia de la que tanto deberíamos aprender hoy nosotros, hombres y mujeres de Oriente y Occidente:

*Por tí ¡oh Jerusalén!,
por tí, ciudad de la oración y de la alegría,
por tí, ¡o Jerusalén!, flor de las ciudades.
Nuestros ojos diariamente te visitan,
girando entre los atrios de los templos,
abrazando las iglesias antiguas,
contemplando la tristeza de las mezquitas.
La casa es nuestras, y Jerusalén es nuestra.
Vamos a recuperar el florecimiento de Jerusalén,
con nuestras manos,
y con nuestras manos llevaremos la paz a Jerusalén.*

Canción: *Al-Quds* (Jerusalén)⁵⁹.
[Trad. M. Cortés]

Bibliografía citada en las notas

- RUIZ, Juan, *Libro del Buen Amor*. Barcelona, ed. Orbis, 1983.
- BENCHEIKH, J.E., *Les musiciens et la poesie*, «Arabica», 2 (XXII), pp. 114-152.
- CORTES GARCIA, Manuela, *Organología oriental en al-Andalus*, «Boletín de la Asociación Española de Orientalistas», XXVI, (1990), pp. 303-332.
- DABBĪ-AL, *Bugyat al-multamis*, en «BAH», vol. III, ed. F. Codera y J. Ribera, (Madrid, 1885).
- FARŪQĪ-AL, Lois Ibsen, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport (Connecticut), 1986.
- GARCIA GOMEZ, Emilio, *Andalucía contra Berberia*. Barcelona, 1976.
El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sā'īd al-Magribī. 2ª ed. Barcelona, 1978.
- GARULO MUÑOZ, Teresa, *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, 1986.
- IBN AL-ABBĀR, *Al-Takmila li-kitāb al-Šila*, en «BAH», vol. V-VI, Ed. F. Codera, (Madrid, 1887-1889); y en «Miscelánea de Estudios y Textos Arabes», ed. M. Alarcón y C.A. González Palencia, (Madrid, 1915), pp. 147-690.
- IBN 'ABD AL-MALIK AL-MARRĀKUŠĪ, *Al-Dayl wa-l-takmila*. Vols. I/1º-2ª, VIII-2ª ed. M.S. Šarīta, Beirut, s.d.; vols. V y VI-1º-2º, ed. I. 'Abbās, Beirut, 1964-1965.
- IBN 'ABD RABBIH, *Al-ʿIqd al-farīd*. El Cairo, 1949.
- IBN BASSĀM, *Al-Dajira fi mahāsīn ahl al-Ŷazīra*. Beirut, Dār al-Taqaḫfa, ed. I. 'Abbās, 1979.
- IBN DIḤYA, *Al-Muṭrib min aš'ār ahl al-Magrib*. El Cairo, 1954.
- IBN ḤAYYĀN, *Al-Muqtabas min anbā' ahl al-Andalus*. Beirut, ed. M. 'A Makkī, 1973; y París, ed. M. Martínez Antuña, 1937.

- IBN ʿIDĀRĪ AL-MARRĀKŪŠĪ, *Kitāb al-bayān al-mugrib fī ajbār al-Andalus wa-l-Magrib*, vol. III, Paris, ed. E. Lévi-Provençal, 1930; vol. IV, Beirut, ed. I. ʿAbbās, 1964-1965.
- IBN AL-JAṬĪB, *Al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa*. 4 vols., El Cairo, ed. M. ʿA. A. ʿInān, 1973-1977.
- IBN MUʿTAZZ, *Ṭabaqāt al-šūʿarāʾ al-muḥdāṭīn*. El Cairo, 1956.
- IBN AL-NADĪM, *Kitāb al-Fihrist*. El Cairo, s/d.
- IBN SAʿĪD AL-MAGRIBĪ, *Al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*. 2 vols., El Cairo, ed. Š. Ḍayf, 2^a, 1964.
- IBN ṬĀHIR, *Kitāb Bagdād*. El Cairo, ed. Al-Kawṭabī, 1949.
- IBŠĪHĪ-AL, *Al-Mustaṭraf fī kulli fann mustaṭraf*. Vol. II, 178, ed. Beirut, 1987.
- IŠFAHĀNĪ-AL, *Abū l-Farāy, Kitāb al-Aḡānī*. 8 vols., Beirut, 1955-64.
- KAḤḤĀLA, *ʿUmar Riḍā, Aʿlām al-Nisāʾ fī ʿālamay al-ʿarab wa-l-Islam*. 5 vols., Beirut, 1982.
- MAQQARĪ-AL, *Nafḥ al-ṭīb min ḡuṣn al-Andalus al-raṭīb*. 8 vols., Beirut, ed. I. ʿAbbās, 1968. *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, publiés par R. Dozy, G. Dugat, L. Krehl et W. Wright, 2 vols., Leiden, 1855-1861.
- MASʿUDĪ-AL, *Les prairies d'or*. Trad. Barbier de Meynard et Pavet de Courteille, Paris, 1965.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, «Bulletin Hispanique», XL, (1938), pp. 337-423.
Poesía árabe y poesía europea. 6^a ed., Madrid, Espasa y Calpe, 1973.
Poesía juglaresca y juglares. 7^a ed., Madrid, Espasa y Calpe, 1975.
- PELLAT, Charles, *Les esclaves-chanteuses de Yāhiz*, «Arabica», X, (1963), pp. 121-147.
- PERES, Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XI^{ème} siècle: ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*. 2^{ème} éd. Paris, 1953; trad. esp. M. García Arenal: *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1983.
- POCHE, Christian, *La femme et la musique*. «Les cahiers de l'Orient», XIII, (1989), pp. 11-21.
- ŠABUŠTĪ-AL, *Kitāb al-diyārāt*. Bagdad, 1966.
- SOBH, Maḥmud, *Poetisas arábigo-andaluzas*. Granada, s/d.
- SUYŪṬĪ-AL, *Nuzḥat al-ḡulasāʾ fī ašʿār al-nisāʾ*. Beirut, ed. S. al-Munaḡḡid, 1978.
- ṬABARĪ-AL, *Taʾrīj al-rusul wa-l-mulūk*. Beirut, 1988.
- VADET, Jean Claude, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premières siècles de l'Hégire*. Paris, 1968.
- VALDERRAMA MARTINEZ, Fernando, *El Cancionero de al-Ḥāʾik*. Tetuán, 1954.