



La música andalusí como patrimonio cultural circum-Mediterráneo

Dwight D. Reynolds, Universidad de California

La música andalusí representa un patrimonio intangible circum-Mediterráneo que tiene un rico pasado y un presente innovador. Tiene sus raíces históricas en la Iberia medieval, donde influyó en mayor o menor medida sobre las tradiciones musicales medievales del norte de España y el resto de Europa y viaj  con las comunidades judías sefardíes durante la diáspora. El repertorio fue ampliado considerablemente a través de los siglos por músicos y compositores procedentes del Mediterráneo septentrional y oriental, y recientemente se ha convertido en un puente cultural en el Mediterráneo. Se podría considerar como un único patrimonio, vinculado a tres comunidades, que inspira un modo de convivir en el presente.

The andalusian music like cultural heritage Circum-Mediterráneo

Andalusí music represents an intangible circum-Mediterranean heritage with a rich past and an innovative present. Its historical roots lie in medieval Iberia, where it influenced, to a greater or lesser extent, medieval music traditions in northern Spain and in the rest of Europe, and travelled with the Jewish Sefardi communities during the Diaspora. The repertoire was increased substantially over the centuries by musicians and composers from the northern and eastern Mediterranean, and it has recently become a cultural bridge in the Mediterranean. It may be treated as a unique piece of heritage, linked to three communities, inspiring a form of coexistence in the present.

"Entre gran parte de los médicos predomina la teoría, que la buena voz penetra en el cuerpo, tranquiliza el corazón, y se estremecen los miembros, y que todas las cosas fatigan al cuerpo salvo la música, que no fatiga al cuerpo ni a sus miembros, por ser descanso del alma, primavera del corazón, distracción del afligido, entretenimiento del solitario, y viático del viajero, debido al efecto que produce la voz hermosa sobre el cuerpo, invadi ndolo todo." *El Cancionero de Al-Haik*. F. Valderrama Martínez. 1954

1. "ALTAIR ENSEMBLE" .Musicas de Oriente Medio y del Magreb. Cedida por Suhail Serghini

 A quién pertenece una tradición que es un patrimonio intangible?  Qui n puede reclamarlo como propio?  Qui n tiene el derecho a presentar, representar e interpretar esta tradición?  Qui n est  capacitado para narrar esta historia o certificar su autenticidad?  Qui n tiene la autoridad para explicar al gran público lo que una tradición significa o representa?

La música andalusí es un término que se ha aplicado, durante el siglo pasado, a una diversidad de tradiciones musicales locales del Mediterráneo meridional y oriental, desde Marruecos hasta Irak. Cada una de estas tradiciones es un patrimonio intangible de una comunidad determinada, si bien el aumento espectacular y reciente de la popularidad de dichas tradiciones se debe principalmente a las actuaciones en el extranjero, donde, a menudo, representan un símbolo palpable de la *convivencia* de las "tres culturas" del Islam, el Juda simo y la Cristiandad que se dice que existía en la Iberia Medieval. *La música andalusí* no sólo ha conseguido por derecho propio un público más amplio como resultado de su nueva función internacional, sino que se ha convertido en una voz activa dentro del panorama musical mundial, participando en varias formas de diálogo y fusión musical con otras tradiciones tan dispares como la música medieval del norte de España, la música de los Trovadores Occitanos, la música litúrgica Mozárabe, la música Sefard  y el flamenco moderno.

A la luz de las preguntas planteadas anteriormente sobre el derecho a reclamar, representar e interpretar una tradición que es un patrimonio intangible, este ensayo analizar  primero los orígenes históricos de la *música andalusí*, centrándose especialmente en su vínculo con las "tres culturas". A continuación, elaborará una breve comparación entre las dos tradiciones musicales locales y contemporáneas que han sido etiquetadas como *música andalusí* durante el siglo pasado (Fez en Marruecos y Tlemcen en Argelia), con el fin de comprender mejor la variedad de funciones que dichas tradiciones han desempeñado y siguen desempeñando dentro de sus propias comunidades. Ello conducirá, finalmente, a una discusión sobre los distintos tipos de actuaciones que existen de *música andalusí* y el reto que supone interpretar dicha música ante un público extranjero.

Los orígenes de la música andalusí

La música andalusí tiene sus orígenes más remotos, por un lado, en las m sicas autóctonas de la Península

Ibérica y, por el otro, en la música de la Península Arábiga. Estas culturas, procedentes de los extremos opuestos del Mediterráneo, se encontraron por primera vez en el siglo VIII, y de este encuentro surgieron unas tradiciones musicales nuevas con unos rasgos característicos. La historia en su conjunto puede concebirse como un árbol con las raíces en el Mediterráneo occidental y oriental, el tronco en la España  rabe (siglos VIII al XV) y cuatro ramas principales que se extendieron en distintas direcciones. Hacia el norte se extendió la rama que llegó a los reinos cristianos del norte de España, donde influyó, en mayor o en menor medida, en la aparición repentina de los Trovadores del sur de Francia, y afectó a todos los instrumentos medievales europeos como el laud y el rabel (Ar. *rab b*). Otra rama creció hacia el sur y el este, a lo largo del litoral meridional del Mediterráneo, hasta Irak y Yemen, una región en la que aún hoy existen vestigios de las tradiciones musicales vibrantes de Andalucía. Una tercera rama acompaña a la diáspora Sefard , cuando tuvieron que abandonar la Península Ibérica, y en especial, el camino seguido por las comunidades que residían en los países de habla árabe, y que desde allí emigraron al Israel actual, a Francia y a otros lugares. La última rama ha permanecido a lo largo de los tiempos en España gracias a la música de los Moriscos, se ha mezclado con las tradiciones musicales populares de Andalucía, incluido el flamenco, y resurge recientemente por medio de la música andalusí de la mano de artistas como Carlos, Eduardo y Gregorio Paniagua, Luís Delgado, Begoña Olavide, Rosa Zaragoza y otros.

En el año 711, cuando los ejércitos musulmanes cruzaron por primera vez el Estrecho de Gibraltar para conquistar la Península Ibérica, tanto los  rabes como los iberos poseían unas tradiciones musicales ricas, y ambas sociedades eran profundamente multiétnicas y multilingües. Iberia era un crisol de muchos pueblos incluidos los tartessos, turdetanos, celtas, vascos, fenicios, griegos, bizantinos, romanos, judíos, suevos, alanos, vándalos y visigodos, en tanto que la conquista islámica introdujo elementos de las culturas  rabes, greco-bizantina, judía, persa, kurda, egipcia y bereber. La elite visigoda, que constituía un parte pequeña de la población total de Iberia, ostentaba el poder (compartido en parte con la nobleza hispanorromana) sobre las distintas regiones, cada una con su patrimonio cultural y ling stico particular, mientras que los judíos representaban la clase más baja, y estaban sometidos a leyes cada vez más duras que recortaban sus derechos a poseer tierras, ejercer una profesión y casarse. Sólo los esclavos eran de un estamento social inferior. Por otro lado, el incipiente Imperio Islámico estaba compues-

to también por una elite árabe minoritaria, seguida por los conversos al Islam, las denominadas “minorías protegidas” (*ahl al-dhimma*: cristianos y judíos), esclavos y no monoteístas. En el año 711, los españoles no se encontraron con los árabes - fue, más bien, un contacto entre dos civilizaciones arracimadas y complejas.

★ El Período Formativo: del siglo VIII al XII

No se sabe con seguridad si los primeros gobernadores musulmanes de al-Andalus fueron unos mecenas o no. Iberia fue, tanto literal como figurativamente, el “salvaje Oeste” del Imperio Islámico. Es muy probable que muchos de ellos no se alegrasen de sus nombramientos como gobernadores de una región que los alejaba tanto de sus familias extendidas como del centro de poder de Damasco. En cualquier caso, no era frecuente que estos primeros gobernadores durasen en su cargo más de un año antes de que fueran asesinados o destituidos. En el año 750, la dinastía “Abbasid”, cuya base de poder radicaba en Irak y en Irán oriental, arrebató el poder a la dinastía Omeya que había gobernado este imperio en ciernes durante cerca de un siglo, y lo consiguió, en parte, con la matanza de la familia reinante de los Omeya, con la excepción de un joven príncipe llamado “ ‘Abd al-Rahmān ”. Éste huyó a Marruecos buscando la protección de la tribu bereber de su madre, si bien, a continuación, volvió a entrar osadamente en al-Andalus para hacer valer su derecho a reinar como el único Omeya superviviente. Con el tiempo consiguió convencer o derrotar a las distintas tribus y grupos regionales que estaban luchando por el poder político y, así, imponer un cierto orden en lo que hasta entonces había sido un reinado islámico atormentado por conflictos y tambaleante en Iberia.

Sabemos que durante los reinados de sus sucesores Hishām I (788-796), al-Hakam I (706-822), y Abd al-Rahmān II (822-852) llegaron desde Oriente hasta Córdoba muchos sabios y artistas de gran renombre. El historiador al-Maqqarī (d.1632), citando fuentes anteriores, elaboró una lista con los nombres de 86 personas célebres que viajaron desde Oriente hasta al-Andalus, de los cuales ocho, es decir, cerca de uno en diez, eran cantantes. De todos ellos, cabe destacar una en particular. Su nombre en árabe, i.e. su “nombre artístico” como cantante, era Qalam (pluma, calamus), y procedía del norte de Iberia, seguramente era navarra o vasca. Capturada y vendida como esclava a una edad temprana, fue enviada a Medina, en la Península Arábiga, para recibir formación como cantante, y fue vendida posteriormente a la corte de Abd al-Rahmān II. Al-Maqqarī nos

dice que ella recibió formación en cante, música instrumental, recitación de poesía árabe, caligrafía y danza, convirtiéndose enseguida en la artista preferida del soberano. Cabe suponer que una educación tan costosa no se le hubiese prodigado si no hubiese sido una cantante consumada o, cuando menos, hubiese tenido una voz verdaderamente notable. Por lo tanto, no resulta descabellado suponer que ella cantase a su nuevo amo y a sus huéspedes de la corte de Córdoba, no sólo el repertorio clásico en árabe que aprendió en Medina, sino también las canciones de su Iberia natal.

El año 822 fue, sin embargo, el punto de partida simbólico de la música andalusí como tradición diferenciada de la música árabe oriental, cuando el artista más famoso en la historia de la música árabe, Abū l-Hasan `Alī ibn Nāfi`, conocido normalmente por su nombre artístico Ziryāb (mirlo o alondra), llegó a al-Andalus. Resulta difícil verificar los hechos de la vida de Ziryāb, ya que existen tres relatos diferentes sobre su vida, con diferencias notables en los detalles cruciales. Sin embargo, cuando él arribó en al-Andalus, tras cruzar el estrecho de Gibraltar, le aguardaba un mensajero que le traía la triste noticia de que al-Hakam II, quien había invitado a Ziryāb a Córdoba, había fallecido recientemente en dicha ciudad, si bien el mensajero añadió que el nuevo gobernante, Abd al-Rahmān II, estaba deseoso de darle la bienvenida a la corte de Córdoba. Ese mensajero se llamaba Abū Nasr Mansūr Abū al-Buhlul. El era el músico oficial de la corte - y era judío. Para cualquier persona que esté familiarizada con las leyes extremadamente duras que los visigodos promulgaron contra los judíos antes de la conquista islámica, le resultará sorprendente que el músico oficial de la corte musulmana, y el emisario personal del Emir, fuese un judío.

Según la mayoría de las historias de música árabe (incluidos los testimonios orales de muchos músicos andalusíes modernos del norte de África), Ziryāb fue el genio que concibió la tradición musical andalusí que se ha transmitido hasta nuestros tiempos. Sin embargo, esto resulta históricamente improbable, ya que el repertorio andalusí conocido actualmente está compuesto en su mayor parte por dos tipos de poesía —*muwashshah* y *zajal*— que no surgieron hasta bastante después de la época de Ziryāb. De hecho, un texto del siglo XIII descubierto en el siglo pasado nos confirma este extremo. En los dos capítulos sobre música que han sobrevivido de la obra más extensa escrita por Ahmad al-Tifāshī (muerto en 1253), el autor nos dice que Ziryāb desarrolló un estilo nuevo que se hizo tan popular que todas las otras formas fueron abandonadas, por

lo menos dentro de al-Andalus. Sin embargo, él a  ade que el estilo de Ziry b dominó únicamente hasta el siglo XII, cuando el famoso compositor Ibn B jja (muerto en 1139), o “Avempace”, como se le conocía en Lat n, combin  “las canciones de los cristianos con los de Oriente, creando así un estilo que se encuentra únicamente en al-Andalus, y hacia el cual estaban predispuestos el temperamento de los pueblos, hasta el punto de que rechazaron todas las otras formas.”¹ Esta frase sencilla constituye una de las afirmaciones más notables y, a la vez, más impenetrables de la historia de la música andalusí.  Fusion  acaso Ibn B jja las letras y las melodías de ambos estilos?  Incorpor  la poesía árabe en las melodías cristianas?  Aplic , tal vez, las formas musicales  rabes a la música cristiana o viceversa?  O, es posible que esto sea una referencia a la nueva forma poética del *muwashshah*, si bien otras fuentes indican que se invent  casi dos siglos antes? No podemos afirmar esto a ciencia cierta, si bien sería extraordinario que un escritor árabe del norte de África caracterizase la música andalusí de su tiempo como una mezcla de canciones cristianas y  rabes, y lo que resulta aún más notable es que atribuya esta innovación a un único genio musical.

Tanto si la afirmación de al-Tif sh  se refería a la nueva poesía como si no, el género del *muwashshah* encarna en y por sí mismo un tipo de mezcla cultural, al menos en sus fases iniciales. En algunos de los ejemplos más antiguos que han sobrevivido hasta nuestros tiempos, los dos o tres versos finales de los poemas, conocidos como *kharja*, son bilingües, es decir, están compuestos en romance (la forma popular hablada del latín) y el árabe andalusí coloquial. Existen varias docenas de versos bilingües que han sido objeto de más debates académicos que la totalidad del corpus de decenas de miles de *muwashshahs* escritos en los siglos posteriores. Las nuevas formas poéticas eran revolucionarias: estaban formadas por estrofas en las que cada verso terminaba con una rima, se utilizaban muchas rimas distintas a lo largo del poema, y éstas tenían una especie de estribillo en el que la rima central se repetía cada vez con distintas palabras. Esta combinación no se había utilizado anteriormente en árabe, ni había existido en lat n. El romance, el lat n coloquial hablado de uso cotidiano, no se había transformado aún en lengua escrita. Por lo tanto, resulta difícil determinar cual fue la contribución de las tradiciones poéticas orales  beras, si bien este tema ha sido motivo de un debate intenso entre los académicos.

Esta nueva poesía fue bastante popular entre las comunidades judías de al-Andalus, quienes compusieron los primeros poemas en árabe utilizando las nuevas formas, si bien luego los adaptaron al hebreo. El *muwashshahs* en hebreo se convirtió en uno de los géneros distintivos del florecimiento de la poesía secular hebrea en la España medieval islámica. El *muwashshah* andalusí se extend  por todo el norte de África y el Mediterráneo oriental, y para el siglo XII, los egipcios y los sirios estaban componiendo sus propios *muwashshahs*, y esta tradición continu  hasta bien entrado el siglo XX.

El historiador Ibn Khald n (muerto en 1406) escribió que los *muwashshahs* eran muy populares en todos los estamentos sociales del al-Andalus: “eran apreciados por todas las gentes, tanto la elite como las masas, debido a la facilidad de compresión de las mismas y la familiaridad de su estilo.”² El jurista cordobés Ibn al-H jj nos transmitió esta descripción desaprobadora de una boda cordobesa en una de sus *fatwas*: “Es costumbre entre el pueblo celebrar hasta el amanecer la noche de la boda; hombres, mujeres y jóvenes cantan y bailan alrededor de la casa familiar.”³ Esta descripción es complementada por otra de una boda celebrada en las calles de Córdoba escrita por el biógrafo Ibn Humay : “Me tropec  con una boda por las calles de Córdoba y al-Nak r , el flautista [*al-z mir*] estaba sentado en medio de una multitud con una gorra de brocado en la cabeza y un traje de seda salvaje de estilo * ubayd *. Su caballo estaba enjaezado suntuosamente y lo sostenía un sirviente. Antiguamente había actuado ante  Abd al-Rahm n al-N sir [= Abd al-Rahm n III].  l había actuado en el *b q* [*albugue*] interpretando los versos de Ahmad ibn Kulayb sobre [su amada] Aslam, y un cantor excelente cantaba mientras el tocaba:

Aslam, aquella joven gacela, me entregó [*aslama*] la pasión. Un antílope con un ojo que obtiene todo lo que desea. Un codicioso nos calumni , y deberá responder por estas calumnias. Si desea un soborno por nuestra unión, mi propia alma será el soborno⁴.”

Por lo tanto, en la época formativa de la música andalusí, del siglo VIII al XII, encontramos ejemplos de una cantora de origen cristiano (Qalam) y un m sico judío (Ab  Nasr Mans r) que actuaron ante la corte cordobesa junto con cantores del Mediterráneo oriental y de al-Andalus. Hemos descubierto también una forma de poesía extraordinaria e innovadora, el



2. Escenario de la música andalusí, La Alhambra de Granada

muwashshah, que combina elementos  rabes y del romance en sus letras, y que fue adoptado como un género de la poesía hebrea, y que se extendió rápida- mente por todo el Oriente  rabe. El alegato incitante de Ahmad al-Tif sh , si bien difícil de interpretar, afir- mando que la música andalusí del siglo XII era la consecuencia de la fusión entre las canciones  rabes y cristianas que dio lugar a un estilo nuevo, añade otro elemento de hibridación cultural. Finalmente, hemos repasado una serie de fuentes documentales que demuestran que la tradición musical andalusí era popular entre las distintas clases sociales de la España medieval e islámica.

★ La música andalusí en los reinos cristianos

Se han descubierto en los últimos siglos pruebas del contacto y la influencia recíproca y constante entre las distintas m sicas, durante distintas épocas y lugares en toda la Península Ibérica. Los instrumentos musi- cales  rabes viajaron hacia el norte a principios de la Edad Media. El *' d*  rabe, o el *laúd*, migró hacia el norte de España, pasando desde allí al resto de Europa donde experiment  cambios y desarrollos con- siderables a lo largo del tiempo, incluida la adición de trastes, más cuerdas y la reforma del mástil y la caja de resonancia. El *rab b*  rabe, denominado *rab * o *rab l* en español, y rebec en inglés y francés, tuvo un impacto enorme, ya que fue el primer instrumento cordófono frotado con arco que se introdujo en Europa y fue, por lo tanto, el precursor de la familia de los instrumentos de cuerda, incluidos el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo. La primera ima-

gen en Europa de un instrumento cordófono frotado con arco es del siglo X, procedente de un manuscrito mozárabe que representa el Apocalipsis, que se conserva en la Biblioteca Nacional en Madrid y que fue completado seguramente en San Mill n de la Cogolla⁵. Por otro lado, varios tipos de trompetas, ins- trumentos de lengüeta e instrumentos de percusión siguieron también este camino hacia el norte: el *adufe* (Ar. *ad-daff*; la pandereta), la *ajabebe* (Ar. *ash-shabb ba*; la flauta de lengüeta), el *alboque* y el *albo- g n* (Ar. *al-b q*; un instrumento de lengüeta simple), el *a afil* (Ar. *an-nafir*; la trompeta larga), el *atabal* (Ar. *at-tabl*; un tambor); el *atambor* (Ar. *at-tambur*, un tam- bor), el *canon* (Ar. *al-q n n*, una citara percutida), el *derbuka* (Ar. *darbukka*, un tambor), el *laúd* (al-*' d*, el *laúd*), la *nacara* (Ar. *al-naqq ra*, tambores pequeños) y el *xerem * (Ar. *zul m * y la *sul miyya*). Sin embargo, en los siglos posteriores cambi  el curso y los instru- mentos comenzaron a viajar hacia el sur. Como ejem- plo podemos citar las imágenes de los músicos moris- cos en Granada en el siglo XVI en la que est n tocan- do la *fidula* al estilo del norte de Espa a⁶.

Los músicos  rabes y judíos son aclamados una y otra vez en las cortes de la España cristiana. Por ejemplo, diez años después de la muerte de Alfonso X en 1284, había 13 músicos  rabes y uno judío entre los 27 músicos de la casa de su hijo, Sancho IV de Castilla (reinó entre 1284-1295); por lo tanto, más de la mitad de los músicos oficiales de la corte eran andaluces, a los que se les pagaba para que, es de suponer, tocasen música andalusí. Pero esto no es

más que la punta del iceberg, ya que había músicos  rabes y judíos en la Casa Real de Pedro III de Aragón (reinó entre 1276-1285) en el siglo XIII, y en el siglo XIV en las cortes de Jaime II de Aragón (reinó entre 1291-1327), Juan I de Aragón (reinó entre 1387-96), Juan II de Castilla (reinó entre 1406-54), Alfonso IV de Aragón (reinó entre 1327-36) y Pedro IV de Aragón (reinó entre 1336-87)⁷.

Pedro IV escribió en 1337 a Játiva pidiendo que le enviarán a un tal Hali [Ar.  Al ] Ezigua, un “juglar” y un intérprete de *rab b*. El ayuntamiento de Játiva envió no sólo a este m sico, sino también a un tal Cahat [Ar. Shahh t] Mascum, un artista de la flauta (*ajabeba*). Tuvieron tanto éxito que el rey los incorpor  a su Casa y concedió a cada uno de ellos un salario anual de 100 *sueudos*⁸. Cabe destacar que la carta de Pedro aporta pruebas no sólo de la importación de músicos profesionales del sur, sino también del hecho de que la reputación de un m sico musulmán había llegado a los oídos de un monarca español cristiano, dando lugar a una misiva real solicitando la presencia de un intérprete de *rab b*. Es conocido también que varios músicos  rabes de Játiva, entre los cuales se encontraba un flautista, fueron enviados a la corte de Navarra en Olite, en la región más septentrional de España, para actuar en la boda del príncipe de Viana e Inés de Cleves en 1439, en una región de Iberia que no había caído nunca bajo el dominio musulm n⁹.

Si bien podría resultar sorprendente que hubiese músicos moros y judíos en tantas cortes cristianas del norte, existen pruebas adicionales que parecen indicar un nivel de vínculo musical aún más profundo. El Consejo de Valladolid de 1322 condenó duramente la costumbre de contratar a músicos musulmanes y judíos para actuar en las iglesias, en especial, durante las vigili s nocturnas donde, según Don Juan Manuel: “all  se dicen cantares et se ta en estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas al contrario de aquello para que las vigili s fueron ordenadas”¹⁰. Hemos encontrado también pruebas de la participación de los musulmanes y judíos en las ceremonias civiles de los reinos cristianos. Durante el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454), el príncipe Enrique se casó con la princesa Blanca, hija del Rey Juan de Navarra. En 1440, cuando ella y su madre viajaban hacia el sur para la ceremonia de la boda, llegaron al pueblo de Briviesca, al norte de Madrid:

“...donde les estaban las fiestas aparejadas,   all  les fué hecho muy solemne recebimiento por todos los de la villa, sacando cada oficio su pendón   su entreines lo mayor que pudieron, con grandes danzas   muy gran gozo y alegría;   despues destos venian los Judíos con la Tora,   los Moros con el Alcor n, en aquella forma que se suele hacer á los Reyes que nuevamente vienen   Reynar en parte estra a;   all  venian muchos trompetas,   menestriles altos [= músicos que tocaban instrumentos de viento],   tamborinos, y atabales, los quales hacian tan gran ruido, que parecia venire una muy gran hueste”¹¹.

Basado en las numerosas citas que se hacen en diversas fuentes, esta práctica estaba aparentemente muy extendida¹². En otra boda real en 1429, descubrimos un relato sobre las *zambbras* (Ar. *samra*) que se bailaron en la corte de Castilla en Valladolid durante la fiesta de despedida de Doña Leonor, hermana de los reyes de Aragón y Navarra, qu n iba a viajar hasta Lisboa para contraer matrimonio con el príncipe de Portugal¹³. Doña Leonor “al Arzobispo de Lisboa, que había venido de Lisboa para acompañarla, rogó una noche que bailase con ella una *zambra*. El prelado, que era de la familia Real, nieto de Don Enrique I, escus se cortésmente diciendo, que si supiera que tan apuesta Señora le había de llamar al baile, no tragera tan luenga vestidura”¹⁴.

Cuando Granada se rindió a Fernando e Isabel en 1492, se concedió a los habitantes musulmanes de Granada los mismos derechos que gozaban los musulmanes *mudéjares* (musulmanes que vivían bajo el dominio cristiano) en el resto de España: el derecho a ejercer libremente su religión, el derecho a gestionar los problemas legales dentro de su propia comunidad de acuerdo con sus propias leyes, y el derecho a mantener su propia cultura en lo referente a su idioma, vestimenta y m sica¹⁵. Durante los primeros años tras la ca da de Granada, cuando todavía se estaban respetando nominalmente las “Capitulaciones”, sabemos que los músicos musulmanes participaban en distintas ceremonias civiles, en especial, en las procesiones religiosas, si bien desconocemos si participaban voluntariamente o no. Por ejemplo, los registros de la ciudad de Baza indican que en 1495 los músicos musulmanes tocaron en las procesiones del Corpus Christi, invitados o mandados por las autoridades locales, y los registros indican también que los músicos musulmanes participaron en eventos similares en las provincias de Granada y M laga¹⁶.

Sin embargo, el espíritu de tolerancia no duró mucho. El Obispo Talavera de Granada fue sustituido pronto por el mucho más autoritario Francisco Ximénis de Cisneros, quien llevó a cabo una campaña de conversión forzosa en 1499. Para el año 1500, tan sólo ocho años después de las Capitulaciones en las que se concedió a los musulmanes el derecho a practicar libremente su religión, Cisneros podía vanagloriarse de que todas las almas de Granada eran cristianas y que todas las mezquitas y sinagogas habían sido convertidas en iglesias. El resultado, como era de esperar, fue una rebelión armada de los musulmanes de toda la región, que se pudo sofocar unos meses más tarde. En 1502, se ofreció a los musulmanes de Castilla la posibilidad de emigrar o convertirse, si bien la emigración se permitía únicamente tras el pago de una suma considerable, que de hecho obligaba a la permanencia de los trabajadores pobres y agrícolas, y bajo unas condiciones obviamente inaceptables como el tener que abandonar a los hijos, cosa que los ricos detestaban tener que hacer. Curiosamente, aunque Isabel de Castilla apoyaba estas medidas severas, su marido Fernando no las apoyaba y se negó a que dichas políticas fuesen aplicadas en su propio reino de Aragón. Los musulmanes de Aragón no tuvieron que enfrentarse a la elección de convertirse o emigrar hasta 1525, bajo el reinado de su nieto Carlos V.

En 1526 hubo un intento de prohibir las *leilas* (reuniones nocturnas) y las *zambras* donde se interpretaban música y danzas moriscas. Los moriscos protestaron contra estas medidas directamente ante la reina Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. En 1530, ella envió una misiva a Granada preguntando por qué dicha prohibición era necesaria. Las autoridades eclesiásticas contestaron en 1532 indicando que sospechaban que los moriscos cantaban canciones no cristianas en sus reuniones, y la reina les contestó, en ese mismo año, rechazando el argumento de la Iglesia, ofreciendo su protección personal a las actuaciones de música morisca, siempre y cuando éstas no criticasen la fe cristiana¹⁷.

Tras la expulsión de los judíos en 1492, las conversiones forzadas y, por último, la expulsión final de los moriscos en 1609-1610, la música andalusí consiguió sobrevivir de diferentes maneras entre las comunidades judías sefardí de habla árabe, las comunidades moriscas, las comunidades de refugiados andaluces de los siglos pasados, las órdenes sufíes con un vínculo especial a la poesía de los místicos anda-

luces como Ibn `Arabī y al-Shushtarī, y también como una forma popular de música entre los pueblos de Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, Egipto, Siria, Irak y Yemen que carecían de vínculo histórico directo con al-Andalus. Así, desde la Edad Media hasta las expulsiones, se siguió interpretando la música de al-Andalus, no sólo dentro de las fronteras de al-Andalus (es decir, los territorios bajo dominio musulmán), sino también en los reinos cristianos de España. La realeza española contrataba a los músicos musulmanes y judíos y bailaba las *zambras* en sus fiestas, y los músicos musulmanes y judíos interpretaban en las iglesias españolas durante las vigiliass nocturnas. Aunque se dispone de poca documentación sobre la música de las clases inferiores, es probable que los contactos y las influencias cruzadas fueran incluso más prolifas entre los músicos callejeros y en las fiestas populares.

Existe una documentación histórica considerable que sugiere que lo que actualmente se denomina *la música andalusí* fue un espacio en el que las tres culturas que coexistían en la Iberia medieval participaban en mayor o menor grado. Como tal, fue el resultado de la *convivencia*, en el sentido estricto de “vivir juntos”; una situación que no se volvería a repetir en Iberia durante casi quinientos años, desde el siglo XV hasta el XX. Sin embargo, no se deben de romantizar en exceso estos testimonios, transformándolos en la prueba de que al-Andalus era el “paraíso perdido” de la tolerancia religiosa y social absoluta y perfecta, porque desde luego no fue así. La música es una pequeña parte de una organización mucho mayor y más compleja de interacciones sociales y culturales. Lo que nos demuestran los testimonios que tenemos es que las culturas musicales de la Iberia medieval estaban constantemente en contacto y se influyeron mutuamente de muchas formas a largo de muchos siglos. Teniendo en cuenta lo dicho, cualquier intento de retratar *la música andalusí* o la música medieval del norte de España como totalmente independiente, a salvo de la influencia mutua, sería simple e históricamente incorrecto. Las mezclas, influencias e hibridaciones culturales son temas complejos y difíciles de analizar, si bien forman parte, casi irrefutablemente, del modo de hacer del mundo y de la cultura humana. Sería necesario realizar un análisis mucho más detallado y amplio para determinar si este contacto y las influencias musicales han afectado o no al grado de tolerancia religiosa o social, si bien, cuando menos,



3. Músicos en Andalucía

se podría caracterizar el mundo de la música como un lugar de encuentro de las tres culturas.

La música andalusí contemporánea en dos culturas: Marruecos y Argelia

Las tradiciones musicales andalusíes actuales no son piezas de museo conservadas cuidadosamente sin cambios desde la Edad Media, ya que estas tradiciones nunca han sido estáticas ni inalterables. Como ya se ha dicho, se le atribuye a Ziryāb el haber revolucionado la música de la corte cordobesa en el siglo VIII. Ahmad al-Tifāshī nos dice que Ibn Bājja creó posteriormente un estilo completamente nuevo en el siglo XI, y también nos dice que los estilos musicales de Túnez, Marruecos y al-Andalus eran bastante diferentes. Para el siglo XII la tradición musical andalusí del *muwashshahāt* estaba firmemente arraigada en las tierras del Mediterráneo oriental y, aunque algunos poetas comenzaron a componer *muwashshahāt* imitando los estilos andalusíes y magrebíes, pronto crearon sus propias formas innovadoras. Poco antes del siglo XVIII, el repertorio de *muwashshahāt* se organizaba en el norte de África en forma de suites extensos (*nūbas*). En un principio, el *nūbas* marroquí estaba compuesto por cuatro movimientos, cada uno de ellos definido para un ritmo musical diferente, pero a finales del siglo XIX se añadió un quinto movimiento (*dar*), demostrando que el proceso creativo e innovador no se había interrumpido. Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, se compusieron cientos de *muwashshahāt* nuevos en los países árabes del Mediterráneo oriental, algunos de los cuales se siguen interpretando actualmente. En resumen, estas tradiciones musicales jamás han dejado de evolucionar.



4. Músicos en Marruecos

Además, la música andalusí adquirió un significado distinto en cada región, dependiendo de las identidades y relaciones entre los intérpretes, los mecenas y el público, y también de los factores políticos y económicos. A continuación se expone una comparación breve de la música andalusí en las ciudades de Tlemcen (Argelia) y Fez (Marruecos), con el objeto de demostrar la diversidad de significados sociales que encarnan estas tradiciones musicales afines.¹⁸

Tlemcen (Argelia)

Tlemcen ha sido famosa durante siglos como centro musical, no sólo por sus tradiciones andalusíes, sino también por sus tradiciones musicales locales como el *hawzi*, el *hōfi*, y *'arūbī*. Debido a su proximidad a la costa argelina y a las diversas olas de inmigrantes documentadas durante la Edad Media, está generalmente aceptado que esta ciudad tiene un vínculo histórico estrecho con al-Andalus. Sin embargo, éste es un patrimonio cultural que no está abiertamente asociado con un grupo o una clase social específica de la población moderna.

A lo largo de los últimos dos siglos, el repertorio local se ha mantenido vivo, a pesar de las adversidades extraordinarias, gracias a una sucesión de maestros músicos, en especial, al-'Arabī ben Sārī (1872-1964). La conquista francesa de Argelia en 1830 dio paso a un período prolongado de opresión cultural que finalizó con la independencia de Argelia en 1962. El francés reemplazó el árabe como el idioma de educación, y muchas tradiciones culturales locales fueron prohibidas o desaprobadas. Si bien resulta difícil determinar hasta qué punto los franceses prohibieron la música andalusí, los habitantes de Tlemcen hablan sobre los subterfugios utilizados durante la ocupación francesa para mantener viva la música andalusí enseñándola en privado a los músicos jóvenes, ensayando a veces en los áticos y en otros lugares seguros y ale-

jados de los ojos y los oídos vigilantes del régimen colonial. La música adquirió un significado social nuevo - para muchos era un desafío a la hegemonía cultural francesa y, para algunos, una forma de protesta contra el régimen colonial. A principios del siglo XX, se fundaron en Tlemcen varias asociaciones culturales con fuertes tintes nacionalistas, algunas de las cuales incluían la música andalusí en sus actividades.

Debido a su condición marginal en la Argelia colonial, la tradición musical andalusí en Tlemcen no fue institucionalizada nunca. El repertorio se enseñaba utilizando los métodos tradicionales - la música se enseñaba de forma oral y no escrita (si bien los estudiantes anotaban frecuentemente las letras en sus cuadernos personales como ayuda para memorizarlos), la transmisión tenía lugar en grupos pequeños o individualmente bajo la supervisión directa de un m sico veterano o de un maestro de la tradición. Se aceptaban variaciones en la tradición y no se suprimían ni agrupaban en una única versión autoritaria, si bien es cierto que la interpretación personal de Shaykh al-‘Arab  ben S r  llegó a dominar debido a su fama como el maestro más grande de la tradición. Las grabaciones no jugaron un papel importante en el registro y la conservación de interpretaciones individuales. A consecuencia de todos estos factores, la tradición musical andalusí de Tlemcen tiene una cierta flexibilidad e imprecisión t pica de la tradición oral. Se reconoce, al mismo tiempo, que debido a las múltiples condiciones negativas sufridas durante el último siglo y medio, se han perdido muchas cosas. Ningún m sico actual puede presumir de un conocimiento de esta tradición que se asemeje tan siquiera al que tenía Shaykh al-‘Arab  ben S r  (muerto en 1964).

Tras la independencia en 1962, la tradición andalusí fue liberada de las restricciones del período colonial, pero no encontr  mucho apoyo en el nuevo régimen marxista que la consideraba burguesa. Aunque esta actitud fue relajada hasta cierto punto a finales de los 70 y en los 80, la tradición andalusí ha tenido que enfrentarse a nuevos retos desde principios de los 90 por culpa de los fundamentalistas islámicos que consideran que las letras sobre la ingesta de vino y citas entre amantes representaban una forma de decadencia y libertinaje que debía ser erradicada. Así, la música andalusí de Tlemcen ha logrado sobrevivir durante más de 150 años debido en parte a su condición de tradición anti-hegemónica, por lo que se practicaba e interpretaba como un acto de desafío contra la presión cultural. Esta

lucha constante por la supervivencia ha contribuido en cierta medida a su popularidad y vitalidad -especialmente entre la juventud- cosa que no puede decirse de las tradiciones afines en otros lugares.

Fez (Marruecos)

La ciudad de Fez en Marruecos ha mantenido desde la Edad Media unos vínculos históricos muy fuertes con al-Andalus. Durante dos siglos, desde finales del siglo XI hasta mediados del siglo XIII, Marruecos y al-Andalus fueron una única entidad política gobernada primero por lo Almor vides y posteriormente por los Almohades, y existía un flujo casi ininterrumpido de políticos, intelectuales y poetas que cruzaban el Estrecho de Gibraltar en ambos sentidos. (Sin embargo, ambos regímenes tenían una opinión bastante negativa de la música, los músicos y los danzantes). Además, Fez fue uno de los destinos principales de las personas que tuvieron que huir o fueron expulsados de al-Andalus en distintos momentos de la historia, entre los siglos XIII y XVII. Uno de los barrios más grandes de la ciudad vieja es el Barrio de los Andalusíes, donde se palpa un sentido profundo de la identidad andalusí, especialmente entre un determinado grupo social que se encuentra no sólo en Fez, sino también en otros centros urbanos de Marruecos. Esta clase social ha mantenido históricamente unos vínculos estrechos con la monarquía y, por lo general, ha constituido la elite socio-política.¹⁹

Si bien el régimen colonial francés abarcó también a Marruecos, permaneció durante un tiempo más corto que en Argelia, y el control se ejerció aplicando unas leyes y unas estrategias completamente distintas. En Marruecos, los franceses decidieron fomentar la cultura local y, a instancias de los franceses, se establecieron conservatorios de música en Fez, Rabat y Tetuán. La enseñanza de la música andalusí fue institucionalizada y se impartía en las aulas. Sin embargo, el proceso de sistematización había comenzado hacia tiempo, antes de la llegada de los franceses. A finales del siglo XVIII, al-H ‘ik ya había codificado y recopilado el repertorio de letras de la tradición andalusí-marroquí. El *Kunn sh* [cancionero] de al-H ‘ik y la recopilación de al-J m ‘i en el siglo XIX se convirtieron con el tiempo en las fuentes escritas principales de la tradición. Una versión más reciente de estas colecciones titulada *Min wah  al-rab b* [De la Inspiración del Rab b], recopiladas y revisadas por el gran maestro m sico Fez Shaykh ‘Abd al-Kar m R yis, se ha con-

vertido en el libro de texto esencial para los alumnos que estudian en el conservatorio.

Quizás el aspecto más sorprendente de la música andalusí en Marruecos sea que la totalidad del repertorio ha sido codificado hasta tal punto que actualmente se suele interpretar siguiendo un único orden canónico. Cuando las orquestas interpretan un movimiento en particular [*mīzān*] de una suite particular [*nūba*], interpretan todas las piezas en la misma secuencia. Si uno es un experto de la tradición marroquí, y escucha una canción del repertorio, sabrá cuál es la siguiente canción. Si tenemos en cuenta que el repertorio está formado por más de 900 canciones, es evidente que esto supone una proeza extraordinaria de organización y transmisión, una proeza que es de hecho posible únicamente a través de la interacción de los recursos escritos y orales.

Si nos detenemos y comparamos estas dos tradiciones andalusíes, descubrimos que la música en Tlemcen ha sido infundida con un aura nacionalista y anticolonial en el siglo XX, mientras que éste no es el caso de Marruecos. Por el contrario, en Marruecos esta música está asociada con la elite de la clase alta, vinculada con la monarquía, y se interpreta habitualmente en las ceremonias de Estado como entretenimiento. La tradición de Tlemcen permite la improvisación y es flexible, el repertorio no ha sido codificado y sigue siendo predominantemente oral - pero a costa de una cierta pérdida de repertorio y conocimientos musicales. En Fez, al igual que en Marruecos en general, la tradición andalusí ha sido institucionalizada, todas salvo unas variaciones menores han desaparecido y la enseñanza de la tradición se ha sistematizado, por lo menos en los contextos públicos. Sin embargo, a pesar de su falta de espontaneidad, la tradición está bien conservada, tanto como textos escritos como en una serie de grabaciones en audio encargadas por el Ministerio de Cultura y, en menor grado, en transcripciones musicales.

Dadas estas circunstancias, no resulta sorprendente que la música andalusí sea más popular en Tlemcen, especialmente entre la juventud, que en Fez. A principios de los 90, en Tlemcen, una ciudad de unos 150.000 habitantes, había seis escuelas distintas de música andalusí para gente joven, y cada escuela mantenía una orquesta completa que interpretaba en festivales y eventos públicos locales como las bodas. En Fez, la música andalusí es de algún modo omnipresente debido a que se emite frecuentemente por la

radio y la televisión estatal, pero resulta más difícil encontrar a jóvenes que les guste esta música, y aún menos que estén dispuestos a estudiarla durante años con el fin de dominarla, a pesar de que se imparten clases en el conservatorio local.

Fez y Tlemcen tienen unas tradiciones musicales relativamente afines, ambas con raíces en la España musulmana medieval, pero son totalmente opuestas como fenómeno social. Existen historias, estilos regionales y formaciones sociales singulares de música andalusí en distintas ciudades y regiones del sur y este del Mediterráneo. ¿Qué versión, qué estilo, qué historia social debe ser presentada al público extranjero y cómo?

La escenificación de la música andalusí

Cada tradición regional del Mediterráneo meridional y oriental es conocida y ha sido practicada durante siglos bajo una denominación local: *āla* ("instrumental") en Fez y Tetuán; *gharnāṭī* ("granadina") en Rabat y Oujda; *san'a* ("artesano") en Argel; y *malūf* ("convencional") en Constantina, Túnez y Libia. En el Mediterráneo oriental, este tipo de música es conocida principalmente por el nombre principal del género, *muwashshahāt*. Además de esta denominación local, seguramente existe un reconocimiento general de que el *muwashshah* es una canción procedente del al-Andalus, que algunas de las letras más famosas fueron escritas por poetas andalusíes, y que existe un vínculo histórico evidente entre las tradiciones musicales similares de las regiones vecinas. Los músicos modernos del África septentrional, por ejemplo, explican normalmente que las diferencias entre los estilos regionales se debe a las distintas olas de inmigrantes que llegaron de al-Andalus, donde los inmigrantes de Córdoba crearon una escuela, los de Sevilla otra y los de Granada la suya (si bien no siempre se atribuyen los mismos orígenes geográficos a los distintos estilos modernos). Independientemente de si esta atribución es correcta o no, dicha historia oral sirve para vincular las tradiciones modernas del *la*, *gharnāṭī*, *san'a* y *malūf* con el al-Andalus medieval.

Sin embargo, cada tradición regional ha sido también el patrimonio de una comunidad específica durante siglos, es decir, ha sido creada y formada por maestros músicos locales. La mayor parte de las letras y las melodías conocidas en cada región fueron compuestas en la época posterior a la andalusí, y cada

escuela de interpretación local ha desarrollado su propio estilo musical. En el período entre los siglos XV y XIX, podemos suponer también que hubo relativamente poca comunicación entre las tradiciones musicales locales tan alejadas como Marruecos y Siria o Túnez e Irak. Por lo tanto, eran menos conscientes de las similitudes de estas tradiciones, salvo de aquellas que estaban situadas cerca. El concepto de una “música andalusí” pan-Oriente Medio simplemente no existía.

A principios del siglo XX, los escritores e investigadores empezaron a referirse a las distintas tradiciones locales del norte de África como “música andalusí” (aparentemente, este término no llegó al Mediterráneo oriental hasta pasadas varias décadas). Si bien esta cuestión no ha sido estudiada aún en profundidad, es probable que esta etiqueta se utilizase por primera vez para presentar esta música a los públicos europeos como la música “clásica” de importancia histórica digna de atención, ya que estos autores escribían principalmente para europeos y no para los músicos y públicos del norte de África, donde realmente se apreciaba esta música. Los públicos europeos de finales de siglo tenían muy pocos conocimientos de cualquier forma de música de otros lugares del mundo, en especial de la música que no compartía los elementos básicos de la tradición clásica europea como la armonía y el contrapunto. Es posible que al vincular esta música con la imagen romántica generalizada de al-Andalus, los moros, la Alhambra etc., se haya podido despertar el interés del público que no estaba habituado a la música que no fuese occidental, especialmente en una época en la que apenas existían grabaciones en audio de dicha música.

Sin embargo, el efecto, intencionado o no, fue que los occidentales comenzaron a considerar estas tradiciones como simples “reflejos” románticos del al-Andalus medieval, transmitidos de generación en generación. Los comentarios de los escritores europeos sobre el conservadurismo inherente de las tradiciones andalusíes y la fidelidad con la cual se transmitía la tradición no hicieron sino agravar este concepto. Este retrato negaba de hecho las aportaciones de todos los compositores y poetas de los últimos cinco siglos. No resulta sorprendente pues que algunos intérpretes y expertos del sur y este del Mediterráneo critiquen e incluso rechacen de plano la etiqueta de “música andalusí”, diciendo que lo que se pretende es arrebatar dichas tradiciones a sus comunidades y apropiárselas para otros públicos y fines. Sin embargo, esta actitud es por el momento minoritaria, y la mayoría de los músicos norteafricanos y del

Mediterráneo oriental consideran que la etiqueta de “música andalusí” es, cuando menos, un medio aceptable de agrupar estas tradiciones de cara al público extranjero y para establecer vínculos con otras tradiciones musicales de la región extensa del Oriente Medio.

Sin embargo, basado en este debate, podemos realizar una observación crítica que debe ser tenida en cuenta en cualquier escenificación de la “música andalusí”, sea una actuación en directo, una grabación o una conferencia: *estas tradiciones musicales existen ante todo como patrimonio intangible de unas comunidades determinadas, no son curiosidades históricas, ni una memoria colectiva de la convivencia en la Iberia medieval.*

Por un lado, pues, nos enfrentamos con el hecho de que la etiqueta de “música andalusí” y su vínculo con la “España Musulmana” atrae a los públicos extranjeros mucho más que las etiquetas como “*Āla* música de Fez” o “*Malūf* música de Túnez.” Por otro lado, parece éticamente necesario reconocer las especificidades locales de dichas tradiciones y de las comunidades en las que se crearon y mantuvieron.

Durante las últimas dos décadas, y aún más en el período posterior a los ataques del 11 de septiembre y 11 de marzo, la música andalusí ha sido elegida como un símbolo de las culturas en contacto, las culturas en diálogo, y de la posibilidad de crear una *convivencia* moderna en nuestra época. El mensaje político y social es ciertamente admirable, si bien este acto de apropiación debe realizarse con cuidado. Los conciertos y las grabaciones realizadas en los últimos años se han caracterizado por una gran variedad de enfoques distintos en la “escenificación” de la música andalusí y se ha utilizado como un medio para la promoción de la tolerancia cultural, especialmente en España, que tiene un vínculo histórico singular con estas tradiciones. En ocasiones se han invitado a grupos musicales del norte de África y del Mediterráneo oriental para que actuasen en el extranjero, si bien la mayoría de las actuaciones en directo y muchas de las grabaciones son el resultado de diferentes formas de “mezcla”, “hibridación” y “fusión” que, de una manera u otra, pretenden encarnar la comunicación transcultural del grupo actuante o del repertorio interpretado. Una lista breve de los formatos más habituales incluye:

- ★ actuaciones de música andalusí como una tradición medieval vinculada estrechamente a la “música primaria” europea – estas actuaciones juxtaponen

normalmente la música moderna andalusí con recreaciones de la música medieval europea utilizan los instrumentos de época y el repertorio de fuentes como las *Cantigas de Santa María*, el *Cancionero del Palacio*, las canciones de los trovadores occitanos, la música litúrgica mozárabe y otros repertorios de época;

- ★ actuaciones que ponen de relieve el patrimonio compartido con la comunidad judía sefardí, centrado las recreaciones en el repertorio medieval o el repertorio moderno tomado de las comunidades sefardíes repartidas por todo el Mediterráneo o recreaciones sobre el papel de los músicos judíos en las tradiciones musicales andalusíes del norte de África y el Mediterráneo oriental;

- ★ actuaciones de música andalusí del norte de África o del Mediterráneo oriental con la participación de músicos de fuera de la región (la mayoría europeos), centrándose en el repertorio que existe actualmente en diversos lugares como Tánger, Tetuán, Fez, etc., es decir, el que encarna el ideal transcultural de los diversos orígenes de los músicos en escena, en vez de un repertorio multicultural;

- ★ actuaciones con un repertorio nuevo de música andalusí en el que se conjugan poemas auténticos en árabe de la Edad Media con música de las tradiciones modernas del norte de África (por ejemplo, *El Agua de la Alhambra* de Eduardo Paniagua, en la que se han aunado los poemas de Ibn al-Khatib, muerto en 1375, con melodías norteafricanas del moderno repertorio andalusí, o *Poemas de la Alhambra* en el que los poemas de Ibn Zamrak, muerto en 1393) transcritos de las paredes de la Alhambra, han recibido un tratamiento similar, así como otras grabaciones producidas por Pneuma);

- ★ actuaciones inspiradas por el movimiento “World Music”, en la que se yuxtaponen y/o fusionan varias clases de música andalusí y flamenco, jazz u otras tradiciones;

- ★ actuaciones de repertorios totalmente nuevos compuestos por occidentales, pero “inspirados en” las tradiciones andalusíes del norte de África y el Mediterráneo oriental (por ejemplo, las obras de Luís Delgado como *Al Andalus*, creada como banda sonora de la exposición del mismo nombre celebrada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1992).

La mayoría de estas combinaciones pone de manifiesto que *la música andalusí* es interpretada ante el público extranjero por sus vínculos históricos y su simbolismo tanto, si no más, que por sus cualidades musicales. Esto no tiene por qué ser negativo. La música sirve para entretener y educarnos de muchas maneras distintas, y no tiene por qué ser representada como “el arte por el arte”, desprovisto de significado político y social. Sin embargo, lograr un equilibrio entre las múltiples facetas de la tradición musical andalusí es ciertamente un reto importante al que se enfrentan aquellos que deciden interpretarla ante los públicos extranjeros.

Conclusión

La música andalusí como una tradición que representa un patrimonio intangible circum-Mediterráneo tiene una historia sumamente rica, si bien también es actualmente una forma musical floreciente e innovadora. Tiene sus raíces históricas en la Iberia medieval, donde influyó en mayor o menor medida sobre las tradiciones musicales medievales del norte de España y el resto de Europa. Viajó con las comunidades judías sefardíes durante la diáspora desde España. El repertorio fue ampliado y enriquecido considerablemente a través de los siglos por músicos y compositores procedentes del Mediterráneo septentrional y oriental, y recientemente se ha convertido nuevamente en un puente cultural hacia el norte del Mediterráneo. Se podría considerar como un único patrimonio enorme y global y, al mismo tiempo, como una colectividad de tradiciones musicales locales vinculadas a comunidades específicas y a sus historias. El reto, pues, consiste en reconocer la especificidad local de estas tradiciones y educar a los públicos extranjeros acerca de los contextos tradicionales, a la par que se aceptan su historia y las nuevas formas. Estas tradiciones son simultáneamente un patrimonio intangible de las comunidades locales, la descendencia moderna de una cultura musical rica de la Iberia medieval, una expresión cultural que puede servir para recordarnos la “convivencia” histórica de las “tres comunidades” y, tal vez, nos inspire para descubrir el modo de convivir en el presente, y una fuerza cultural activa en constante fusión musical innovadora. El único peligro real sería permitir que uno o más de estas múltiples identidades erradicasen a cualquiera de las otras.

Notas

- ¹ Benjamin Liu y James Monroe, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in Modern Oral Tradition* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989): 42.
- ² `Abd al-Rahm n Ibn Khald n, *al-Muqaddima* (Túnez: al-D r al-T nisiyya li-l-Nashr, 1989), 2:767.
- ³ Ahmed Tahiri, *Las clases populares en al-Andalus* (Málaga: Editorial Sarri , 2003): 91.
- ⁴ Muhammad al-Humayd , *Jadhwat al-muqtabis* (Beirut: D r al-Kit  b al-Lubn n, 1983): 226.
- ⁵ Ramón Andrés, *Diccionario de Instrumentos Musicales* (Barcelona: Pen sula, 2001): 154.
- ⁶ Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien* (1529) und den Niederlanden (1531/32) (Valencia: Ediciones Grial, 2001).
- ⁷ Cfr. la documentación del debate sobre "juglares"  r bes y judíos en las cortes del norte de España en la obra de Ramón Menéndez Pidal *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1991), y los numerosos documentos originales reproducidos en la obra de María del Carmen Gómez Muntan  *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432* (Barcelona: Bosch, 1977?).
- ⁸ Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* 267-268.
- ⁹ Ibid., 140.
- ¹⁰ Ibid., 110 y 139.
- ¹¹ Cayetano Rossell, *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Vol. 2 (Madrid: 1953):

565. Mi agradecimiento a Teófilo Ruiz (UCLA) por indicarme este ejemplo.

- ¹² Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 141.
- ¹³ El término *zambra* tiene su origen en la palabra  r be *samra*, una reunión o un espectáculo, y se sigue utilizando actualmente en la música flamenca en Granada. La palabra se utilizó para expresar distintos conceptos relacionados con la música y la danza, concretamente: a) una danza concreta; b) una fiesta o reunión con música y baile; o c) un grupo de músicos que interpretan la música y eran conocidos individualmente como *zambros*. Consúltese la obra de Rodrigo de Zayas, *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492-1505* (Sevilla: El Monte, 1995).
- ¹⁴ José Luis Navarro García, *Cantes y Bailes de Granada* (Málaga: Editorial Arguval, 1993?): 11-12.
- ¹⁵ Existen numerosos estudios sobre la música del período morisco, destacando entre ellos el de Reynaldo Fernández Manzano en su libro *De las melodías del reino Nazar  de Granada a las estructuras musicales cristianas* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985) y numerosos artículos posteriores.
- ¹⁶ Ibid., 158.
- ¹⁷ Ibid., 158-60.
- ¹⁸ Para un relato más detallado de esta comparación, consultar la obra de Dwight F. Reynolds, "Musical 'Membrances of Medieval Muslim Spain,'" in *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*, ed. Stacy N. Beckwith (New York: Garland, 2000): 229-262.
- ¹⁹ Cfr. la obra de See Beebe Bahrami, "Al-Andalus and Memory: The Past and Being Present among Hispano-Moroccan Andalusians from Rabat," en *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*, ed. Stacy N. Beckwith (New York: Garland, 2000): 111-143.

Bibliografía

DE ALCALÁ, PEDRO. *Vocabulista  r viga en letra castellana*. Granada: 1505.

ANDRÉS, RAMÓN. *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Pen sula, 2001.

BAHRAMI, BEEBE. "Al-Andalus and Memory: The Past and Being Present among Hispano-Moroccan Andalusians from Rabat." *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*. Ed. Stacy N. Beckwith. New York: Garland, 2000. Pp. 111-143.

CAYETANO ROSELLI, ed. *Crónicas de los Reyes de Castilla, Volumen II*. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 68. Madrid: Ediciones Atlas, 1953.

FERNÁNDEZ MANZANO, REYNALDO. *De las melodías del reino Nazar  de Granada a las*

estructuras musicales cristianas. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.

G MEZ MUNTAN , MARÍA DEL CARMEN. *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*. Barcelona: Bosch, 1979.

AL-HUMAYD , MUHAMMAD. *Jadhwat al-muqtabis fi ta'rikh `ulam  `al-Andalus*. Beirut: D r al-Kit b al-Lubn ni, 1983.

IBN KHALD N, `ABD AL-RAHM N. *al-Muqaddima*. Tunis: al-D r al-T nisiyya li-l-Nashr, 1989.

LIU, BENJAMIN; MONROE, JAMES. *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Poesía juglaresca y juglares. Or genes de las literaturas románicas*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1991 [Rpt. of 1957 edition]

NAVARRO GARCÍA, JOSÉ LUÍS. *Cantes y Bailes de Granada*. Málaga: Arguval, 1993.

REYNOLDS, DWIGHT F. "Musical 'Membrances of Medieval Muslim Spain.'" En *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*. Ed. Stacy N. Beckwith. New York: Garland, 2000. Pp. 229-262.

TAHIRI, AHMED. *Las clases populares en al-Andalus*. Málaga: Editorial Sarri , 2003.

WEIDITZ, CHRISTOPH. *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*. Valencia: Ediciones Grial, 2001.

DE ZAYAS, RODRIGO. *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492-1505*. Sevilla: El Monte, 1995.