

Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)

Manuela Cortés García
Musicóloga

Depart. Historia del Arte. Musicología. Universidad de Granada

Resumen. El presente artículo centrado en la escuela musical andalusí del levante peninsular (ss. XI-XIII) intenta, en este estudio preliminar, presentar y analizar una serie de fuentes documentales árabes que avalan su existencia, al mismo tiempo que cotejar las variantes respecto a las restantes escuelas. Asimismo, hace una valoración aproximativa del patrimonio conservado y las aportaciones más relevantes por parte de sus teóricos, poetas, compositores e intérpretes en el contexto de su época. Estos elementos y factores determinantes nos llevan a plantearnos hoy nuevos retos en la investigación basados en la transmisión de sus tratadistas y recopiladores permitiendo conectar los campos interdisciplinares que la caracterizan en el contexto de la música de al-Andalus y contribuyen a la reconstrucción de la historiografía musical de esta cultura.

Palabras clave. al/Andalus. Andalusí. Cancioneros. Manuscritos. Recopiladores. Teóricos.

Abstract. Based in Levante *Andalusi* School, this work presented and analysed the Arabic documents conserved that alive your existence and, also, compared the variants with the other schools. In the some time, put in valour of legacy conserved and the contribution of theorists, poets, composers and musicians in the context of your time theorists. This elements and factors leads today to new research endeavours based on the transmission by theorists and compiler from XI to XIII centuries as well allowing for inter/disciplinary connections in the context of *andalusi* music and your contribution to the reconstruction of musical historiography of this culture.

Key Works. al/Andalus. Andalusí. Book/songs. Manuscripts. Compilers. Theorists. Theoretical.

Preliminares

El estudio y análisis de fuentes documentales árabes de procedencia y temática diversa y los avances en la investigación actual nos llevan a pronunciarnos sobre la existencia en al-Andalus de escuelas musicales focalizadas en tres zonas geográficas: a) Escuela al Sur de al-Andalus, iniciada durante el período emiral y vigente hasta el nazarí (ss. IX-XV); b) Escuela Zaragoza situada en la Marca Superior, taifa gobernada por los Banu Tuyib (1018-1038) y Banu Hud (1038-1110), así como su interacción con la taifa de Albarracín gobernada por la

dinastía beréber de los Banu Rázin (1012-1104)¹; y c) Levante peninsular y zona balear, etapa taifal y almohade (ss. XI-XIII). Estas escuelas, que se configuran en el marco histórico de las distintas cortes, y fueron dirigidas por reconocidos maestros, cuentan, además, con una serie de teóricos, tratados, poetas e intérpretes de relevancia.

En este contexto, la Escuela Levantina acuña una serie de características comunes y algunas particularidades propias, frente a las otras escuelas, que presentaremos en este estudio preliminar. Respecto a las aportaciones se articulan fundamentalmente en tres líneas temáticas: a) Los teóricos y sus tratados; b) Las composiciones de sus poetas y compositores; c) El Patrimonio etnográfico conservado.

I. Teóricos y tratados en la Escuela Levantina (ss. XI-XIII)

La aparición durante las últimas décadas de nuevas fuentes manuscritas andalusíes y magrebíes, con obras que abordan de forma tangencial o concreta la música que se escuchaba en al-Andalus y el análisis posterior de los contenidos permiten, día a día, la reconstrucción del patrimonio musical andalusí y la valoración del mismo. Enmarcado en una serie de fuentes secundarias de índole diversa e integradas por obras históricas, literarias, biográficas, filosóficas y de jurisprudencia islámica, junto a otras de carácter primario, es decir, los tratados de los teóricos, este patrimonio se nos presenta con una riqueza plural que abarca los distintos campos inter-disciplinares que atesora. Asimismo, la belleza conceptual y estética se pone de manifiesto en el patrimonio etnográfico que acuñan estas escuelas, ante la variedad iconográfica, que registran las piezas conservadas con escenas musicales, y la organología procedente de las excavaciones arqueológicas².

Como característica general en el desarrollo de las mismas, resulta obvio la influencia que presentan respecto a las clásicas orientales centralizadas en: a) Escuela del Hiyaz: La Meca y Medina (622-750); b) Escuela Omeya: Damasco y Alepo (661-749); c) Escuela Abassi: Bagdad, Samarra, Basora, Kufa y Mosul (750-1258)³, como lugar de procedencia y formación de los maestros e intérpretes, de ambos sexos, que llegaron a al-Andalus y, en consecuencia, la aplicación de los aspectos teóricos y prácticos inmersos en los tratados de sus filósofos, teóricos y músicos. Así también, es obvia la impronta de las escuelas filosóficas de Bagdad y el Jurasán⁴ como origen germinal y desarrollo de las posteriores Escuela de Laudistas (tañedores de laúd) y *Tunburistas* (del

¹ Véase sobre esta escuela, CORTÉS, M.: *La Música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo y Comunidad de Aragón, 2008 (en prensa).

² CORTÉS, M.: «Algunas consideraciones sobre estética musical árabe», en *Revista Española de Filosofía Medieval*. 6, Zaragoza (1999), pp. 131-155 (pp. 140-146).

³ FERNÁNDEZ MANZANO, R.: «Música Árabe» en E. Casares. *Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*, Madrid, 1995, vol. I, pp. 505-520 (pp. 506-507).

⁴ Véase sobre estas escuelas, YABRI, M. A.: *El Legado filosófico árabe*, Editorial Akal, Madrid, 2001, pp. 172 y ss.

tunbur), y su proyección en el pensamiento musical, y la estética andalusí⁵. Estos factores y elementos referenciales, omnipresentes en la música de la tradición culta andalusí, se proyectaría a las escuelas magrebíes tras la toma de Granada (1492), mediante las distintas olas migratorias de los moriscos hacia el Mediterráneo oriental (ss. XV-XVII). De esta forma, el patrimonio musical andalusí-magrebí se ha conservado hasta nuestros días, de forma más o menos fragmentada, a través de unas cadenas de transmisión oral y escrita que son el resultado de la trilogía oriental, andalusí y magrebí, que va unida a sus orígenes, desarrollo y evolución, y está latente en la esencia de los actuales repertorios profanos y sufíes conservados en la otra orilla.

Ciñéndonos a la Escuela Levantina, las fuentes documentales están basadas, fundamentalmente, en una serie de tratados llevados a cabo, en general, por teóricos y amantes del arte musical ubicados en la región de Murcia, Denia, Valencia y Játiva, obras que, a menudo, aparecen recogidas en los repertorios biográficos y bibliográficos andalusíes y magrebíes. Como característica intrínseca a las mismas, una parte de los tratados de los teóricos se han perdido, mientras otros se conservan formando parte de los fondos manuscritos de bibliotecas europeas, turcas, árabo-orientales y magrebíes. Por otra parte, los repertorios musicales conservados en las escuelas magrebíes (ss. XVII-XIX) incluyen en el marco de las *nawbas*⁶ conservadas algunas *sana`at* (poemas cantados)⁷ que corresponden a poetas levantinos. Completando el legado de esta escuela, se encuentra una pequeña colección de piezas iconográficas e instrumentos, que muestran la importancia que el arte musical andalusí adquirió en estas tierras.

Las fuentes textuales árabes recogen al levante peninsular bajo la denominación de *Xarq al-Andalus* (al oriente de al-Andalus), región considerada como uno de los focos culturales más destacados durante el reinado de los amiríes valencianos, encuadrados en los Reinos de Taifas (1021-1146) y precedidos de los gobiernos Almorávide (ss. XI-XII) y Almohade (ss. XII-XIII) en cuyas cortes brillaron las ciencias humanísticas y científicas y donde cobraría gran importancia la música, la poesía, sus creadores e intérpretes.

A fin de presentar el conjunto de autores y obras que configuran esta escuela, pasaremos a continuación, siguiendo la cronología, a establecer una línea divisoria entre los tratados perdidos y los conservados de mayor relevancia, limitándonos, en este estudio preliminar, a perfilar de forma puntual los

⁵ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, 50 (2006), pp. 71-106.

⁶ Suite de carácter clásico e integrada por elementos melódicos, vocales, instrumentales e improvisaciones (*taqasim*) que responden a una estructura e interpretación codificada. Vid. «Nawba», en FARUQI, L. I.: *An Annotated Glossary of Arabic Musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 234-236; FARMER, G.: *History of arabian music (to the XIIIth century)*. Glasgow, 1928, pp. 153-154, pp. 198-199, 200, 205; GUETTAT, M.: «Nawba en Mawsili al-Hadára al-islamiyya», en *Encyclopédie de la civilisation musulmane*, Amman, 1989 (1er. Resumen, pp. 193-206); CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya», en *El saber en al-Andalus*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 51-64.

⁷ Véase «San`ah», FARUQI, L.: *Glossary*, p. 294.

contenidos ante el proyecto de una obra basada en los teóricos andalusíes, que compendie el total de los tratados localizados.

I

1. Tratados musicales perdidos

Las obras no conservadas respecto a esta disciplina pertenecen, en su mayoría, a los distintos repertorios que debían interpretarse durante la época. No obstante, la pérdida de los mismos en las diferentes escuelas plantea un serio problema a la hora de abordar el estudio historiográfico y el análisis de cuanto se cantaba, de ahí que tengamos que recurrir a las obras conservadas por parte de los teóricos y recopiladores magrebíes (ss. XVII-XIX) en el proceso de la transmisión oral a la escrita, a través de los conocidos como *Kunnasat* (Cancioneros)⁸.

Gran número de los tratadistas de la Escuela Levantina aparecen centralizados en dos focos principales: 1) La Taifa de Denia gobernada por Iqbal al-Dawla (1045-1076), hijo de Muhammad al-Amirí (1010-1045), hombre culto y mecenas de las artes que pasaría en el año 107e a formar parte de la jurisprudencia del emir de Zaragoza al-Muqtadir (1046-1081/2); 2) La región de Murcia, origen esta última, según todo parece indicar, de la Escuela Valenciana, bajo el liderazgo del mecenas de las artes Ibn Mardanis (1147-1178), conocido en las fuentes cristianas como El Rey Lobo y personaje que ejerció el control de *Xarq al-Andalus* durante tres décadas (1147-1178) como gobernador de Murcia y Valencia. Conocido por las fiestas que organizaba en su palacio, donde se daban cita un verdadero cenáculo de eruditos, poetas, músicos y esclavas cantoras (*qiyan*), Ibn Mardanis era célebre por contar con una de las orquestas (*sitarat*) más numerosas de al-Andalus y fiestas a las que, a menudo, eran invitados emires musulmanes procedentes de otras cortes y altos dignatarios de cortes cristianas.

Según indican las distintas fuentes árabes, el *Kitab al-Agani* (Libro de las Canciones) llevado a cabo por el persa al-Isfahani (s. IX), ubicado en la Escuela de Bagdad durante el califato de Mahdi Ibn Abi Ya`far al-Mansur (775-785)⁹, estaba considerada como la obra clásica referencial de los repertorios que se cantaban en las escuelas andalusíes. Adquirida en Córdoba por el emir omeya al-Hakam II (s. XI), fue el primer tratado musical oriental introducido en al-Andalus del que se hicieron diferentes copias y comentarios. Algunas de estas composiciones aún se conservan en el contexto de las *nawbas*, interpretadas en los actuales repertorios clásicos de las escuelas magrebíes (Marruecos, Argelia, Túnez y Libia). Cuentan las fuentes textuales árabes, que apenas salía en Oriente una obra, los emires enviaban emisarios para su adquisición pasando a

⁸ Véase *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik). Edición facsimil, Consejería de Cultura y Centro de Documentación Musical en Granada. Dirección e introducción a cargo de Manuela Cortés García. Granada, 2003, pp. 15-34; CORTÉS, M.: *Edición traducción y estudio del "Kunnás al-Ha'ik"*. Universidad Autónoma, Madrid, 1996, 995 págs. (tesis doctoral en microficha).

⁹ AL-FARAY AL-ISFAHANI, Abu: *Kitáb al-Agáni*. Ed. Bulaq, El Cairo, 1869.

formar parte, después, de sus bibliotecas. Durante el reinado de al-Hakam I (796-822), por ejemplo, se habían adquirido en Oriente dos obras clásicas griegas traducidas al árabe, las *Armónicas* y el *Almagesto* de Ptolomeo (s. II) y con al-Hakam II, también, el *Kitab al-Musiqa al-Kabira* (El gran libro sobre la Música) de al-Farábi (875-950), teórico y filósofo de la Escuela de Bagdad, así como las *Rasa'il* (Epístolas) de los Ijwán al-Safa' (Hermanos de la Pureza, s. X) de la Escuela de Basora (Irak), y más tarde el *Kitab al-Sifa* de Ibn Sina (Avicena); los dos últimos incluían tratados musicales. Estas obras de los teóricos y sistemastistas orientales, de gran calado en al-Andalus, fueron, sin duda, los factores determinantes del enfoque humanístico y científico que los teóricos andalusíes imprimieron a sus tratados, además del conocimiento directo adquirido de la música y sus maestros orientales, mediante el conocimiento y las experiencias vividas, a menudo, en el viaje de peregrinación a La Meca y Medina. La dura situación política que se vivía en al-Andalus durante algunos períodos llevó, a una parte de ellos, a fijar su residencia en estas zonas.

La influencia oriental en al-Andalus se hace patente en el testimonio del antólogo tunecino Tifási (1184-1253), autor de enciclopedia *Fasl al-hitab fi madárik al-hawass al-jams li-ùli l-albab*, que cuenta con el volumen XLI dedicado a la música que se escuchaba en al-Andalus durante los siglos VIII-XII y aparece bajo el epígrafe de *Mut`at al-asma` fi`ilm al-sama`* (El placer de escuchar la ciencia musical). Siguiendo la cadena de transmisión escrita, y tomándolo del compositor y músico murciano Ibn Hasib, señalaba Tifasi: “El canto de las gentes de al-Andalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos, o bien por el estilo de los camelleros (*hudat*) árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya. En tiempos de al-Hakam I el del Arrabal, vinieron al Emir desde Oriente y desde Ifriqiya, gentes que dominaban el arte de las melodías de Medina. Los andaluces [refiriéndose a los andalusíes] aprendieron de ellos”, para añadir después: “Más tarde surgió Ibn Bayya (Avempace), el máximo imán, que tras de encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras, depuró el “*istihlal*” y el “*`amal*”¹⁰, mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente”¹¹. En otro pasaje del capítulo, añade que esos cantos primitivos evolucionarían hacia una música más depurada, que era reflejo fiel de la que se escuchaba en las cortes omeya y abbasí en Oriente, ya que gran parte de los poemas cantados habían sido extraídos del *Kitab al-Agani*.

Durante la época de Ibn Mardanis nos encontramos con el teórico, compositor y músico Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi “El Murciano” (s. XII) del que Tifasi (s. XIII) y al-Maqqari (s. XVI) señalan como autor de un recopilatorio de canciones perdido que reunía varios volúmenes¹². En este sentido, el testimonio

¹⁰ Véase sobre estos y otros géneros vocales e instrumentales, CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya» en *El saber en al-Andalus*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 51-64 (pp. 56-60).

¹¹ *Apud.* GARCÍA GÓMEZ, E.: « Una extraordinaria página de Tifási y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», en *Etudes d'Orientalisme dédiées à la memoire de Levi Provençal*, París, 1962, II, pp. 517-523 (pp. 520-521).

¹² Capítulos traducidos sobre la obra de Tifasi en las notas nº 41 y 42.

de Tifasi resulta de gran valor cuando señala a propósito de la música en al-Andalus: “El sello de este arte fue Abu l-Hasan Ibn al-Hasan al-Mursi (De Murcia), quien profundizó en él, tanto en la teoría como en la práctica, como nadie había profundizado antes, y escribió sobre la música una gran obra en muchos tomos. Todas las melodías que sobre versos modernos [refiriéndose a la poesía andalusí de la época] se oyen en al-Andalus y el Magrib proceden de él”¹³. El esclarecedor testimonio del antólogo tunecino revela la importancia del teórico y compositor murciano y denota, además, la impronta de esta escuela en la etapa taifal. Asimismo, recoge una parte destacada de composiciones cantadas en las formas vocales citadas y otras que veremos en el Apartado II sobre los compositores, que revelan la fuerza compositiva y el reconocimiento que tenía durante su época Ibn Hásib.

Como segundo teórico, Abu Zakariya Yahya b. Ibrahím al-Isbihi al-Hákim, más conocido como Yahyà al-Judúy al-Mursí “El de Murcia” (Murcia, s. XII-Ceuta, s. XIII), reconocido recopilador y excelente calígrafo, autor de varios compendios y un tratado sobre el ajedrez que aparecía bajo el título de *Kitáb al-Satraný al-musawar li-l-Hákim al-musagir* (Tratado del ajedrez ilustrado con miniaturas por el experto Hákim). Según el antólogo sevillano al-Ru’ ayní (s. XIII)¹⁴ y el argelino al-Maqqari (s. XVI), Yahyà al-Judúy llevo a cabo una afamada obra musical que constaba de varios volúmenes y era conocida como *Kitab al-Agani al-Andalusiyya* (Tratado sobre canciones andalusíes), obra que, según Maqqari, emulaba al *Kitáb al-Agáni* de al-Isfaháni, aunque lamentablemente no se ha conservado¹⁵.

Los diferentes biógrafos y antólogos hacen referencia también a Abu Bakr Muhammad ibn Ahmad al-Raqtí (Murcia, s. XII-Granada, s. XIII), uno de los teóricos, músico, médico y matemático más destacados de esta escuela, quien escribió una obra musical perdida¹⁶. Las fuentes históricas señalan que la toma de Murcia por parte de los ejércitos cristianos, le llevaron a abandonar su ciudad y dirigirse a Granada buscando el apoyo de la corte zirí, donde su emir, conecedor de su sabiduría, le ofreció un carmen en el Albaicín, creando una escuela de música de la que formarían parte algunos de los miembros de su familia¹⁷.

¹³ Apud GARCÍA GÓMEZ: “Una extraordinaria página de Tifasi...”, p. 520.

¹⁴ AL-RU`AYNÍ: *Barnámay suyuj al-Ru`ayni*, Ed. I. Sabbuh. Damasco, 1962, p. 164 [biograf. nº 86].

¹⁵ AL-MAQQARI: *Nafh al-tibb*, III, 185; *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, publicadas por Dozy, Leyde, Brill, 1885-1886, II, p. 125; FARMER, H. G.: *A History of Arabian music*. Londres, 1929, 225; TOUMA, H.H.: «Indications of Arabian musical influence of the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th century», en *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), pp. 137-150 (145, nº 4). La biografía y obras de al-Juduy aparecerán recogidas en *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, 2008, vol. VI (en prensa), como resultado de un reciente estudio realizado por quien presenta este artículo.

¹⁶ FARMER: *A History*, p. 227.

¹⁷ CORTÉS, M.: «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 9-41 (pp. 28-30).

Como cuarto autor de obras musicales en esta escuela nos encontramos con Abu Tammán Galib b. Hasan b. Sid Bunuh/Buna, más conocido como Ibn Sid (Granada, 1255-1333), personaje ampliamente abordado en su biografía por el arabista alicantino Francisco Franco Sánchez¹⁸. Según hace constar Ibn al-Abbar de Valencia, en su repertorio bio-bibliográfico conocido como *Kitab al-Takmila*, Ibn Sid, aunque había nacido en tierras granadinas, la familia era originaria de Cocentaina (*Qustantaniya*) en el distrito de Denia (*`amal Daniya*), aunque otros autores ubican el origen en Adzeneta (aldea de Zenete) que pertenecía a Benifato, en el Valle de Guadalest dependiente de Cocentaina y, ésta, de Denia. Parece ser que la reconocida familia de los Sid Bunuh/Bono que lideraba una cofradía sufí (*tariqa*), se vio obligada a abandonar sus tierras en el Valle de Guadalest e instalarse, en principio, en Elche, para emigrar el 21 de abril del año 1254 a Granada, asentándose en el Arrabal del Albaicín, barrio donde periódicamente fijaron su residencia musulmanes emigrados, sobre todo, de *Xarq al-Andalus*, ante los avances cristianos en su zona. En Granada varios miembros de la familia desempeñarían la función de cadíes, logrando ganarse una excelente reputación como reconocidos juristas entre la sociedad de la época. En el Albaicín, también, construyeron su *záwiya* u oratorio para las prácticas místicas, cofradía que se mantuvo hasta los finales de la toma de Granada (1492). Las fuentes cristianas recogen abundante información sobre una parte de la familia, que permaneció durante el período morisco como integrante de las élites económicas y sociales granadinas¹⁹, mientras otra emigraría al Magreb estableciéndose en Marraquech, donde su cofradía es reconocida por el número de seguidores y discípulos.

Educado en el seno de una familia religiosa, Abu Tamman Galib destacó por sus virtudes y dedicación completa al ascetismo y las prácticas místicas en el seno de la cofradía familiar, que se caracterizaba por la prohibición de la flauta de caña (*al-sabbába*) en las prácticas religiosas del *sama`* que tenían lugar en la *zawiya* familiar, aerófono que daría origen al arabismo conocido en el contexto cristiano medieval como “axabeba”. Conocido era también el carácter rigorista que presentaba la ortodoxia musulmana en al-Andalus, de claras tendencias malikíes, y la postura de rechazo frente a la música, el canto, la instrumentación y la compra-venta de esclavas-cantoras. Esta realidad no obviaba, sin embargo, su existencia, de ahí la proliferación de obras que abordan la licitud e ilicitud de las prácticas musicales, por parte de cadíes y teóricos, y sus posturas de afinidad o rechazo hacia los distintos tipos de prácticas vocales, instrumentales o la danza, apoyándose en todo tipo de aleyas coránicas, hadices y dictámenes de alfaquies y ulemas orientales y andalusíes. Por otra parte, los movimientos sufíes no estaban bien vistos en el ámbito religioso, al considerar que el sufismo (*al-tasawuf*), aunque de carácter místico, se alejaba en cierta medida de los postulados ortodoxos del ala sunní. No obstante, y en medio de la polémica, los documentos que atestiguan las prácticas sufíes al sur de al-Andalus, durante los

¹⁸ FRANCO, F.: «Ibn Sid Bunuh/Buna, Abu Tammam», en *E.C.A.*, 5, pp. 344-350.

¹⁹ *Apud.* F. Franco: Vid. LADERO QUESADA, M. A.: *Los Mudéjares de Castilla*, pp. 363, 367; DE MÁRMOL, Luís: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles, vol. I de “Historiadores de Sucesos Particulares”, tomo XXI, libro IV, 1946.

siglos XIII-XIV, evidencian la fuerza que cobraron en el ámbito de las distintas cofradías y, con ellas, el abanico de rituales que acompañaban a las danzas, el canto poético y los instrumentos, hasta llegar al trance, y el éxtasis, como objetivo final de los cofrades en el contexto del *sama* ²⁰.

Sería, sin duda, el compromiso de Ibn Sid al-Bunuh con el sufismo, y el rechazo hacia la flauta de caña (*al-sabbába*) en las prácticas del *sama* de su cofradía, al considerar que su audición alejaba o distraía al iniciado (*murid*) de su mirada hacia Dios, lo que le llevó a escribir: *Ta'lif fi Tahrim/Man `sama `al-yara `a al-musamma bi-l-sabbába* (Obra sobre la prohibición en la práctica religiosa (*al-sama*) de la flauta de caña conocida como *al-sabbába*), códice que cita el polígrafo granadino Ibn al-Jatíb (Loja, 1313-Fez, 1374/5) en su obra *Ihata fi ajbar Garnata*, aunque se ha perdido. Las fuentes documentales musulmanas señalan de excepcional el entierro de Abu Tamman Galib en el cementerio de su cofradía (*tariqa*), en el barrio del Albaicín, ante el elevado número de discípulos y seguidores que le acompañaron.

La quinta obra escrita, aunque lamentablemente perdida, pertenece a una mujer murciana. Como veremos en el apartado II dedicado a los poetas y compositores, la mujer andalusí ocuparía un lugar destacado en el marco de las distintas actividades artísticas, dando así carácter de continuidad a la escuela oriental y al papel representado por las conocidas como *qiyán*²¹ o esclavas cantoras en la sociedad omeya y abbasí.

A través del historiador cordobés Ibn Hayyán (m. 1076) y su obra *al-Muqtabis II-1*, sabemos que la enseñanza del canto y la instrumentación primigenia se implantaría en la Córdoba omeya, con tres prestigiosas cantoras procedentes de la Escuela del Hiyaz y conocidas como *Las Tres Medinesas*, mujeres a las que el emir Abd al-Rahmán I dedicaría un ala de su palacio cordobés. Con ellas se daría paso a la llegada de esclavas-cantoras y músicos especializados orientales, con el fin de enseñar a los que mostraban aptitudes para las funciones artísticas, y enviando a Oriente a jóvenes esclavas para su formación en las escuelas clásicas. Sería, sin embargo, durante el reinado de Abd al-Rahmán II (822-847) cuando se crearía en Córdoba la primera escuela musical bajo el tutelaje de Ziryab (Irak, 788-Córdoba, 858), el músico, tañedor de láud y transmisor de la poesía cantada, los ritmos, la modalidad oriental y los instrumentos que procedía de la Escuela Abbasí de Bagdad, hasta convertir a Córdoba en el centro de formación de una cincuentena de cantoras e instrumentistas que, a su muerte, se erigirían en las auténticas maestras y transmisoras de su legado²².

²⁰ El término “*al-sama*” aplicado a la música define de forma generalizada a la audición musical de corte sufi como sesión que, dependiendo de la cofradía (*tara'iq*), presenta variaciones diversas respecto a la instrumentación, géneros vocales y danza.

²¹ Ch. «*Khayna* (pl. *Khiyán*)», en *Enciclopedia d'Islam*, IV, pp. 853-857; CORTÉS, M.: «Cantora», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, III, (*)

²² Códice del Legado Emilio García Gómez depositado en la Academia Real de la Historia. Vid. Edición facsímil de la Academia Real de la Historia, Madrid, 1999; Trad.: F. Corriente y M. `Ali Mákki. *Crónicas de los emires AlHakam I y `Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, 2001, pp. 192-228. Vid. LÉVI PROVENÇAL: «Historia de la España musulmana», en *Historia de España*, vol. IV, capítulo dedicado a: «La vida palatina:

Asimismo, reconocidas escuelas ubicadas en el entorno de las cortes al sur de al-Andalus, la región de Marca Superior centralizada en la taifa oriental de Zaragoza y la beréber de Albarracín, así como la escuela levantina, se constituirían en los centros dedicados a la especialización en el tratamiento de la voz, la declamación y aprendizaje del canto poético, la instrumentación, la composición y la danza, de la mano de reconocidos maestros como el cordobés al-Kettani (s. XI) o el zaragozano Ibn Bayya (s. XII), por citar algunos. Así también, toda una pléyade de hombres y, sobre todo, mujeres cuyos nombres han pasado a formar parte de la historiografía musical de esta cultura, al configurarse en el eje transmisor y difusor del legado poético y musical andalusí.

Cerrando este apartado, la autora murciana aparece recogida en la obra citada de Ibn al-Abbar de Valencia como Fathuna bint Ya`far b. Ya`far, Umm al-Fath (s. X?) quien escribió el *Kitab fi qiyán al-Andalus* (Libro sobre las esclavas-cantoras de al-Andalus)²³. Sin duda, la importancia de estas mujeres debió llevar a su autora a dedicarles esta obra que sorprende al tratarse de una época temprana. La falta de datos, que completen la información sobre la vida u obra de Fathuna, nos impiden determinar a qué escuela/s pertenecían las composiciones de las cantoras compiladas, al no contar, además, con datos concretos sobre mujeres dedicadas a la actividad artística en la región durante el siglo X. Por otra parte, el hecho de que la fecha de la autora aparezca bajo un interrogante, nos lleva a pensar si tal vez pertenecía al siglo XI, período donde parecen centrarse las primeras noticias sobre la Escuela Levantina ubicada en Denia y la región de Murcia.

2. Obras conservadas

La Escuela Levantina conserva un total de cuatro tratados que abordan la ciencia musical desde distintas perspectivas, obras que fueron llevadas a cabo por autores nacidos en Denia, Murcia y Valencia y cuyos vastos conocimientos y capacidades en las distintas disciplinas humanísticas y científicas, les llevó a incluir a la Música entre las Ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium* pitagórico, lo que les convierte en verdaderos teóricos del arte musical. Fue sin duda la corriente de estudio de las distintas ciencias liderada por la dinastía zaragozana de los Banu Hud, de clara impronta oriental, la que fomentó el impulso de las posteriores generaciones, que se extenderían por el levante peninsular durante el período almorávide (1097-1146) y almohade (1146-1269) y

Influencia de Ziryáb en la corte y en la ciudad», pp. 169-173; sobre Ziryáb, vid. Ibn Jaldūn. *Muqqadima* (Prolegómenos). Beirut, 1968, vol. II, p. 870; Maqqari. *Nafh al-Tibb*. Ed. Ihsán Abbás. Beirut, vol. I, pp. 473-474; CORRIENTE, F.; `ALI MÁKKI, M.: *Crónicas de los emires...*, «El canto: Noticia de Ziryáb, mejor cantante del país de Alandalús», pp. 193-215; CORTÉS, M.: «Ziryáb el vuelo del mirlo», en *El Legado Andalusí*, Granada, 11, 3^o trimestre, año III, pp. 16-23.
²³ AL-ABBAR, Ibn: *Kitáb al-Takmila*, Valencia, 1199/Túnez, 1260; *Kitáb al-Takmila li-kitáb al-Sila*. Ed. F. Codera, 1887-1889, 2 vols; Ed. M. Alarcón y C. A. González Palencia (biograf. n^o 2868). *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, 1915. Vid. «Ibn al-Abbár». *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes* (D.A.O.A.). Granada, 2001 (biografía n^o 141), I, pp. 378-379; *Encyclopédie de l'Islam*, vol. III, pp. 828-829; ÁVILA, M^a Luisa: «Las mujeres sabias en al-Andalus», en *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar*. I. Al-Andalus, pp. 139-184 (biografía n^o 23, p. 156).

que, en el terreno musical, facilitaría el que fuera abordada desde el punto de vista teórico, y su conexión con otras disciplinas, y dan fe sus obras.

Como fuente primigenia, localizada hasta ahora, nos encontramos con un primer diccionario enmarcado en la etapa de los Reinos de Taifas, obra del lexicógrafo murciano Ibn Sida (Murcia, 1007-Denia, 1066), conocido como “El Ciego de Murcia” y autor del *Kitab al-Mujassas* (Tratado de términos especializados)²⁴. Este códice del que se conserva una copia manuscrita formando parte de los fondos de la Biblioteca del Escorial y fechada en 1166, fue llevada a cabo a requerimientos y bajo el mecenazgo del emir de la taifa de Denia Iqbal al-Dawla (1047-1076). El manuscrito está considerado como el primer diccionario lexicográfico escrito en al-Andalus que incluye en los volúmenes II y XI una veintena de voces referidas, entre otras, a la música (*al-musiqa*), el canto (*al-gina`*), la voz (*al-sawt*), el duende (*al-tarab*), la danza (*al-raqs*), los juegos (*al-la`aib*) y los instrumentos (*al-alat al-musiqa*), acompañados de amplias referencias sobre su estructura y características.

El arabista y académico Julián Ribera Tarrago a través de la creación del armazón histórico de la música hispano-musulmana, basado en las fuentes textuales árabe-orientales y andalusíes, nos alertaba sobre este diccionario en *La Música de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza*²⁵, obra que suscitó grandes polémicas y enconados ataques por parte del musicólogo Higinio Anglés quien, defendiendo sus postulados ajenos a toda influencia o interacción árabe en la lírica medieval cristiana, adolecía en sus críticas de la valoración y el rigor que presentaba la obra del académico, respecto a la metodología historicista y comparativa establecida entre la música oriental y la andalusí, por este maestro del arabismo español. Este reconocimiento por nuestra parte, no está exento de algunas lagunas que presenta la obra, ante la escasa conexión que presenta con el legado conservado en el Magreb, como eslabón de la cadena de transmisión, puntualizaciones recogidas por quien suscribe estas páginas en una reciente publicación²⁶.

En la relación de los instrumentos de cuerda recogidos por Ibn Sidah se encuentran cuatro tipologías de laúdes de mango corto: *al-kiran* (preislámico); *al-`ud* (árabe); *al-barbat* (persa) y *al-artaba*, como variante, así como las técnicas de pulsación. Asimismo, tres laúdes de mástil largo y cuerdas metálicas, tipo monocordio: *al-tunbur al-bagdadi*; *al-tunbur al-jurasani* y, como variante, *al-dirriy*. El conjunto organológico se completa con distintos tipos de aerófonos, membranófonos e idiófonos. El interés que presentan los instrumentos en los tratados de los teóricos andalusíes (ss. X-XV) y, también, unos contenidos que revelan la vigencia del binomio transmisor escrito:

²⁴ Ed. Bulaq. El Cairo, 1319H. Véanse los vols. I y III de la edición árabe.

Véase sobre Ibn Sidah la obra de SERRANO.NIZA, D.: *El proyecto lexicográfico de Ibn Sidah, un sabio en la corte de Denia*. Onda, 1999.

²⁵ Madrid: Real Academia Española de la Historia, 1922, vol. III.

²⁶ CORTÉS, M.: «Reflexiones en torno a los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, 56 (2007), 21-49 (30-36).

Oriente-al-Andalus, nos ha llevado a la elaboración de un artículo que podremos presentar, en su conjunto, en una próxima publicación.

Como auténtico teórico de la música en la Escuela Levantina, nos encontramos con el polígrafo Abu l-Salt b. Umayya al-Dani “El de Denia” (Denia, 1068-Bugia (Argelia), 1334). Las fuentes árabes destacan su erudición en las distintas ramas de las humanidades y las ciencias, historiador, médico, filósofo, astrónomo, poeta, músico y compositor, mientras que los autores hebreos lo señalan como sabio conocedor de la Astronomía, las Matemáticas, la Música y la Óptica, que vivió a caballo entre los Reinos de Taifas y los almorávides²⁷. Formado en Denia durante el reinado del emir Iqbal al-Dawla (1047-1076), Abu l-Salt completaría sus estudios en Sevilla, Toledo y Granada con reconocidos preceptores, para emigrar, a la edad de 30 años, a Oriente, estableciendo su residencia durante quince años en El Cairo y Alejandría, años que aprovechó para empaparse del conocimiento de las obras clásicas griegas, con viajes periódicos a países del entorno. La prolija producción de Abu l-Salt, compuesta por 24 obras en las distintas áreas del conocimiento, y la no menos interesante vida de este teórico, no tendría cabida en este artículo, sin embargo, sí dejar constancia de su tratado musical y las novedosas aportaciones que incluye este tratadista, del que señalan sus biógrafos que escribió su obra musical y enseñó el arte musical de al-Andalus durante los años que vivió en la corte de Mahdiyya, acogido a la protección de los ziríes tunecinos, zona geográfica a la que, en momentos difíciles, emigrarían una parte de los musulmanes valencianos.

Autor de la *Risálat al-Musíqa* (Epístola sobre la música), el manuscrito original de este teórico se ha perdido, aunque se conserva una copia hebrea depositada en la Biblioteca Nacional de París, realizada, según parece indicar el arabista Comes en su biografía, por el judío sefardí emigrado a Provenza de la familia de los Ibn Tibbon de Granada (s. XIII), conocidos como excelentes traductores. El musicólogo judío Hanoch Averany, estudioso de la obra, llevó a cabo la traducción inglesa precedida de un estudio que aparece recogido en su artículo “The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music”²⁸.

A título referencial, señalaremos que el contenido de este tratado es de claro cuño alfarabiano al seguir de cerca al *Kitab al-Musíqà al-Kabírà*, todo un clásico para los teóricos orientales y andalusíes, mientras que en lo que concierne a la estructura es de corte aristotélico. La obra está compuesta de tres partes claramente diferenciadas que abordan la concepción de la Música como Ciencia Matemática, la Teoría y su Práctica. Según indica Comes en la amplia biografía que ofrece sobre Abu l-Salt de Denia: “Hay suficientes datos para creer que In Abi l-Salt habría compuesto una obra enciclopédica sobre las distintas disciplinas científicas del *quadrivium* [...] La estructura de esta obra se dividiría en cuatro secciones consagradas a la Geometría, la Astronomía, la Aritmética y la Música y frecuentemente el autor nos remite de una sección a otra”. Continúa

²⁷ COMES, M.: «Abu l-Salt», en *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes [D.A.O.A.]*, 2002, vol. I, pp. 373-380 (biog. n.º 204).

²⁸ AVERANY, H.: «Abu l-Salt Treatise on Music», en *MD*, VI (1952), 27-32; «The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music», en *Yuval*, III (1974), pp. 7-84.

la cita, puntualizando el arabista: “De hecho, el tratado sobre Música comienza con las siguientes palabras: {“Cuarto capítulo de la segunda parte. Sobre la ciencia de la Música. Umayya b. Àbd al-Azíz Abu l-Salt dijo: concluiremos ahora las disciplinas matemáticas con un tratado sobre la música”²⁹, luego el autor, siguiendo la clasificación de neopitagóricos, aristotélicos y, también, de los Ijwán al-Safa` en las *Rasa'il*, sitúa a esta disciplina como la cuarta y última de las ciencias del *quadrivium*.

Esta concepción se pone de manifiesto en la descripción detallada y los cálculos algebraicos del sistema (*al-yumu`*) de las proporciones interválicas (*al-ab`ad*) y va unida, además, al significado y simbolismo críptico que encierra la figura iconográfica de los distintos árboles modales (*sayarát al-tubu`*), iconografías que transmiten y revelan el simbolismo gráfico, conceptual y cosmogónico de unas melodías modales, que fueron concebidas para ser interpretadas en los diferentes momentos del día, y su adecuación al contenido poético, dotando así de significado y armonía a la interpretación del arabesco de las *nawbas*, en el desarrollo de los repertorios profano y sufí³⁰. Así también, la simbología conceptual y cosmogónica existente en la relación: cuerdas-colores-humores-elementos-modos con los astros y los cuartos zodiacales, donde se palpa la influencia de las escuelas neo-pitagórica, neo-platónica y *harraní*, ampliamente abordada en mi artículo “Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí”, apartado: “El laúd y su simbología”³¹.

La estructura del tratado de Abu l-Salt de Denia, *Epístola sobre la música*, se articula en los apartados siguientes:

Capítulo I. Introducción a la Ciencia Musical;

Capítulo II. Teoría de la Música, dividido en dos apartados:

II.1. Materias: notas, intervalos y géneros.

II.2. Forma: Los sistemas.

Capítulo III. Práctica de la Música, dividido en dos apartados:

III.1. Materia: Los Instrumentos.

III.2. Forma: progresión de la melodía y el ritmo.

La importancia de la obra musical de Abu l-Salt de Denia radica en los abundantes datos que atesora y, además, por ser el primer teórico, entre las obras conservadas, que incluye a la Música entre las Ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium* pitagórico, junto a la Aritmética (*al-Hisab*), como ciencia del cálculo; la Geometría (*al-Handasa*), ciencia de las superficies, y la Astronomía (*al-Tanyim*) o ciencia del universo. Esta obra fundamental, que se inicia con la división de las ciencias y constituye todo un clásico entre los tratados orientales, presenta en la configuración científica de la música, los

²⁹ COMES, p. 375.

³⁰ CORTÉS, M.: *Pasado y presente de la música andalusí*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, capt. VI. « La *nawba* y sus efectos terapéuticos», pp. 71-84.

³¹ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes... », pp. 77-99.

precedentes clásicos griegos y árabes que sirvieron de punto referencial a los tratados posteriores.

Respecto al capítulo dedicado a los instrumentos, el autor hace una diferenciación entre: a) *los naturales*, es decir, los sonidos que produce el hombre a través de la boca, la garganta y las manos, y b) *los artificiales*: el laúd (*al-úd*), *al-barbát*, el *qanún*, el rabel (*al-rabáb*) y el *tunbur* en sus dos variantes: *al-bagdádi* y *al-jurasáni*. En opinión del musicólogo judío Averany, esta *Risálat* nos ofrece una absoluta actualidad a la hora de presentar los instrumentos musicales y su composición.

Las duras circunstancias políticas a las que se vivieron sometidos los andalusíes en tierras del levante peninsular, durante algunos períodos, obligó a una parte de sus habitantes a emigrar a zonas de al-Andalus bajo gobierno musulmán, mientras que otros se dirigieron a Oriente. Entre ellos, el teórico, poeta, filósofo y reconocido sufi Abu Muhammad Abd al-Haqq al-Mursi, “El Murciano”, al-Riquti, “El de Ricote”, al-Gafiqi “El de Gafiq” (Belalcazar), más conocido como Ibn Sab`in (Valle del Ricote [Murcia, 1217 o 17-La Meca, 1271), nacido en tierras al norte de Murcia durante el gobierno almohade de Ibn Hud al-Mutawaklil (1228-38) y gobernador regional del levante andalusí. Tras su muerte, Ibn Sab`in emigró primero a Granada, para dirigirse después a Oriente en su viaje de Peregrinación, aunque en el camino se detuvo para visitar los santuarios sufíes de reconocidos maestros andalusíes en Bugía, Túnez y Egipto, hasta llegar a la ciudad santa de La Meca donde fijaría su residencia. Autor de 64 obras de carácter filosófico-sufi y exotérico, su interés y apasionamiento por las heterodoxias, la geomancia y el mensaje crítico inmerso en la ciencia, el significado y las combinaciones de las letras y los números, le llevaron a analizar la obra de al-Bunni (s. XI-XII) y a escribir varios opúsculos en este campo.

Ibn Sab`in fue autor del tercer código musical conservado en esta escuela. Se trata del *Kitab al-adwar al-mansub* (Tratado sobre las relaciones de los modos), manuscrito “mito” del que citan las fuentes musicológicas, indicando que se conservaba una copia en la biblioteca privada del mecenas egipcio Ahmad Taymur Bachá. Actualmente la obra forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de El Cairo (*Dar al-Kutub*)³². Según nos hemos informado, parece ser que recientemente se ha publicado en la ciudad cairota la edición árabe del código, sin embargo, el hecho de no haberlo podido consultar, hasta ahora, impide el que podamos pronunciarnos sobre el mismo.

Como cuarto tratado conservado se encuentra un código de Abu Ya`far Ahmad b. Ibrahim b. `Ali b. Mun`im al-`Abdari al-Valansi “El Valenciano”, más conocido como Ibn Mun`im al-`Abdari, autor originario de Denia (Valencia, s. XII-Marrakech, 1228-1229?), alfaquí, ulema y médico que destacó en el campo de la Aritmética (*al-`Adad*), la Geometría (*al-Handasa*) y las Artes (*Funun al-Ta`alim*), y ha pasado a la historia como uno de los matemáticos más destacados de al-Andalus. Sin embargo, ante la decadencia política en estas tierras, buscó refugio en el Magreb, donde fue el trasmisor más reconocido de

³² FARMER: *A History*, p. 226.

esta ciencia durante el reinado del califa al-Násir al-Din Allah al-Muhidí (1199-1231).

Al-`Abdari está considerado el continuador de la escuela zaragozana de matemáticos iniciada en el siglo XI, durante el gobierno de su emir y científico al-Mu'taman Ibn Hud (m. 1085), extendiéndose hacia el levante con el valenciano Ibn Sayyid al-Kalbi (finales s. XI) y el murciano Ibn Tahir (1144-1201)³³. Autor del importante tratado *Fiqh al-hisab* (La ciencia del cálculo) dedicado al califa almohade al-Nasir, esta obra que está enfocada en la aritmética como ciencia matemática y la teoría combinatoria de los números, recientemente ha sido editada en Marruecos³⁴.

En una visita reciente a Marruecos, centrada en la consulta de manuscritos musicales, el Sr. Abd al-Aziz al-Sawiri, experto en este campo, me informó que, hace unos años, tuvo acceso a un manuscrito musical del autor valenciano que formaba parte de una biblioteca privada del sur del país, códice del que dan cuenta reconocidas fuentes bio-bibliográficas como *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila* de al-Marrakusi³⁵. Se trata de *Masa'il `ilm al-musiqà* (Cuestiones sobre la ciencia de la Música)³⁶. Asimismo, me han sido facilitadas las primeras páginas introductorias a la obra de al-`Abdari *La ciencia del cálculo*, donde se incluyen datos aproximativos sobre la biblioteca que, en su día, atesoraba el preciado códice, aunque se desconoce, o al menos se omite, el nombre y biblioteca privada del propietario actual. Como único dato, se hace constar que este códice privado marroquí incluía, entre otras cuestiones, una recopilación de dos melodías modales (*maymu` nagamata-yni*).

Nos llama la atención el hecho de que un segundo autor de la Escuela Valenciana sitúe su obra bajo el título de "ciencia musical", lo que no excluye al resto de los teóricos de esta escuela cuyas obras se han perdido. Confirma, así, los precedentes establecidos por el teórico de Denia Abu l-Salt b. Umayya. Esta concepción científica de la música aparece también aplicada a las obras del teórico, filósofo y científico de la Escuela Zaragozana Ibn Bayya (Zaragoza, 1070-Fez, 1139), más conocido en los textos latinos como Avempace, además de acreditado poeta, músico, compositor y excelente tañedor de instrumentos, autor de una importante obra musical perdida, equiparable al *Kitáb al-musiqà al-kabíra* de al-Farábi, y dos opúsculos conservados³⁷; tratadista que, tras la conquista de su ciudad por Alfonso el Batallador (1118), se refugiaría durante un tiempo en Valencia. Asimismo, se hace eco el polígrafo granadino Ibn al-Jatib (Loja, 1313- Fez, 1374/5) en su tratado sufí *Kitab rawdat al-ta`rif* (Jardín del conocimiento del amor divino), donde en una clasificación preliminar de las ciencias incluye a la Música entre las ciencias Matemáticas integrantes del *quadrivium*³⁸, siguiendo así la normativa establecida por maestros clásicos

³³ FORCADA, M.: «Ibn Mun'im al-`Abdari», en *E.C.A.*, V, pp. 289-290 (biograf. n.º 863).

³⁴ Ed. Idrís al-Marábit. Rabat, 2005.

³⁵ Ed. Muhammad b. Serifa. Beirut, s/d, vol. I, pp. 59-60.

³⁶ AL-MURABIT, Idris: *Fiqh al-hisáb*, pp. 12-13.

³⁷ CORTÉS, M.: «Elementos profanos y sufíes...», pp. 78-79.

³⁸ Ed. M. al-Kettani: Casablanca: Dar al-Taqaqa, 1989 (1ª ed.), I, pp. 195-198.

orientales de la talla de los teóricos, filósofos y sistematistas al-Farabi en *Ihsan al-`Ulum* (Clasificación de las Ciencias) e Ibn Sina en *Kitab al-Sifa`* (Libro de la Curación), entre otros.

3. Aportaciones de los poetas y compositores levantinos

Como ya hemos indicado, la ausencia de cancioneros y repertorios andalusíes sobre las canciones (*sana`at*), que debían interpretarse en el marco de la música profana (culto y popular) y la sufi de carácter místico, representa una gran laguna para la investigación de estos períodos. No obstante, las obras antológicas, literarias y los tratados conservados se configuran en fuente fundamental a la hora de determinar los instrumentos utilizados, algunos de los ritmos, modos, géneros poéticos y estilos musicales, así como el nombre de sus intérpretes y poetas más destacados de ambos sexos.

En lo concerniente a los géneros poéticos cantados, sabemos que la *qasida*, como poema monorrímo importado de Oriente, fue el más conocido e interpretado durante el Emirato y Califato cordobés. A este género clásico se incorporarían géneros andalusíes como la *moaxaja* y el zéjel, cuya estructura estrófica, formada por: preludio (*matlà*), estrofa o mudanza (*markaz*) y vuelta (*juruy*), permitía la alternancia del solista y los coros en las vueltas o estribillos.

La polémica e interrogante respecto al tipo de canto aplicado a los géneros estróficos andalusíes, basado en la relación ritmo-poético-ritmo musical (pies métricos-compás), se ha planteado durante décadas por parte de arabistas de distintas escuelas ante la ausencia de testimonios musicales. La incógnita parece despejarse ante el descubrimiento reciente, según he podido comprobar, de documentos esclarecedores que habían pasado inadvertidos por los investigadores de la literatura andalusí, pero que, en este caso, forman parte de notas marginales, que acompañan a algunos textos poéticos correspondientes a moaxajas y zéjeles de reconocidos poetas andalusíes, y donde se hace constar el modo musical en el que debían cantarse, modos que forman parte del Árbol Modal (*Sayarat al-Tubu`*) y siguen vigentes hasta nuestros días³⁹. Estas anotaciones puntuales, que presentaré en un artículo en preparación, vienen a confirmar lo ya explícito en los cancioneros (*kunnasat*) marroquíes, donde sus recopiladores (ss. XVIII-XIX) dejaron constancia del modo y el ritmo en el que debían cantarse cada una de las *sana`at* (canciones) compiladas, además de indicar, en los márgenes de cada uno de los versos, el número de *adwar* (períodos rítmicos) a los que debían ajustarse los maestros en la interpretación, normativa que pude observar en la enseñanza práctica de reconocidos maestros de la Escuela de Fez, como el Hayy Abd al-Karím Ra'is (m. 1997), director del conservatorio.

Todo parece indicar, sin embargo, que no todos los poemas pertenecientes a la poesía estrófica se cantaban y, como ocurrió con los recogidos en el *Libro de las Canciones* de al-Isfahani, punto referencial de los repertorios, es probable que ante el elevado número de estrofas que caracterizaba a ambos géneros, los maestros y músicos eligieran aquellas que gozaban de mayor aceptación por parte del público, a fin de poder cantarlas, bien de forma aislada o para ser integradas al *corpus* de las *nawbas*, como también reflejan los cancioneros y

³⁹ CORTÉS, M.: *Pasado y presente de la música andalusí*, p. 57 y pp. 80-81.

repertorios conservados en las escuelas magrebíes en el proceso de la transmisión oral a la escrita.

II

1. Poetas y compositores

Respecto a los poetas levantinos, los estudiosos de la literatura levantina señalan que la atracción que sentían los musulmanes de esta zona por formas clásicas orientales, como la *qasida*, llevaría a que la producción poética se centrara de forma especial en este tipo de composiciones, aunque se conservan las composiciones de relevantes poetas levantinos autores de poesía estrófica cantada, como Ibn Labbana (Denia, 1044-Mallorca, 1113), nacido durante la regencia de Iqbal al-Dawla. El estudio y análisis de algunos repertorios marroquíes conservados, me ha llevado a comprobar que, efectivamente, son escasos los poetas levantinos recogidos que aparecen como autores de moaxajas o zéjeles. Abundan, en cambio, los poetas compositores de la *qasida*, características, ambas, que se repiten en la Escuela de Zaragoza, cuyos emires, enraizados con Oriente por vía familiar, acusan una clara influencia a nivel humanístico y científico de esta cultura.

Como documento relevante que da noticias puntuales sobre las aportaciones de los poetas levantinos, y cuyas composiciones se cantaban sobre la base melódica de poetas-compositores y músicos de las diferentes escuelas andalusíes, nos encontramos de nuevo con el antólogo tunecino Ahmad Tifasi (m. 1253), autor de la enciclopedia *Fasl al-hitab fi madárik al-hawass al-jams li-ùli l-albab*, que incluye el volumen XLI dedicado a la música que se escuchaba en al-Andalus (ss. VIII-XII) y aparece bajo el epígrafe de *Mut`at al-asma` fi`ilm al-sama`* (El placer de escuchar la ciencia musical). Este manuscrito, que fue descubierto por el arabista y académico Emilio García Gómez y pertenecía a la biblioteca privada de Muhammad al-Táhir ibn `Asur de Túnez, ha pasado a formar parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Túnez. La dificultad de escritura y comprensión que encierra el contenido, ha llevado a arabistas como Emilio García Gómez⁴⁰ y James Monroe⁴¹, así como al musicólogo tangerino al-Tanyi⁴², a abordar la edición, traducción, estudio y comentario de tres únicos capítulos.

Los capítulos X y XI fueron editados por al-Tanyi en un artículo recogido bajo el título de: “Al-Tará’iq wa-l-alhán al-musiqà fi Ifriqiya wa-l-Andalus” (Los caminos y las melodías musicales en Ifriqiya y al-Andalus), siendo traducidos y analizados por Monroe en “Ahmad al-Tifási on Andalusian Music”. El contenido presenta gran interés para el conocimiento de algunos aspectos desconocidos hasta entonces, además de contar con una sustanciosa relación de los poetas y compositores andalusíes más destacados, y cuyas composiciones se cantaban en

⁴⁰ GARCÍA GÓMEZ, E.: «Una extraordinaria página de Tifási y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», pp. 517-523.

⁴¹ MONROE, J. T. & LIU, M.: *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the modern oral tradition: “Ahmad al-Tifási on Andalusian Music”*, University of California Press, 1989, vol. 125, pp. 35-44.

⁴² M. Ibn Táwit al-Tanyi: «Al-Tará’iq wa-l-alhán al-musiqà fi Ifriqiya wa-l-Andalus», en *Al-Abhát: Quaterly Journal of the American University of Beirut*, Beirut, 21 (Dic. 1968), pp. 93-116.

al-Andalus, sobre la base melódica de modos musicales orientales y otros creados en tierras andalusíes. Entre ellas, aparecen varios poemas del vate valenciano Ibn Zaqqat (1096-1134)⁴³, sobrino de Ibn Jafayya (1059-1139), el prestigioso poeta de Alcira (*Yazirat al-Jucar*, Isla del Júcar), que vivió durante el período almorávide y conocido como *al-Yannán* “El Jardinero”, y que señalan los analistas de la lírica andalusí como poeta epicúreo y precursor de la escuela de paisajistas levantinos.

Ibn Zaqqat, que creció en la Valencia regida por Rodrigo Díaz de Vivar (1094-1099) y del que se conserva su obra poética (*Diwan*), fue autor de una casida en el año 1102, poema que forma parte del registro musical *Jardí perdut (al-Hadiqat al-`adai`a)*⁴⁴. Tifasi recoge, además, varios poemas andalusíes que se cantaban sobre la base poética y/o melódica compuesta por Ibn Bayya de Zaragoza, el poeta y músico Ibn Hammara de Granada, e Ibn Hasib de Murcia, junto a poemas de Ibn `Ammar de Silves (1031-1086), poeta y ministro del rey al-Mu`tamid de Sevilla, y afamados poetas neoclásicos de la Escuela Abbasí de Bagdad, como al-Mutanabbi (915-965), Abu Nuwas (762-815), Mihyar al-Daylami (m. 1037) y al-Sarif al-Radi (970-1016), entre otros. El antólogo tunecino indica, además, el nombre de los modos musicales: *al-Husrawani*; *al-Mutlaq*; *al-Mazmum*; *al-Muyannab*, los dos últimos conservados en los repertorios actuales clásicos de música andalusí-magrebí, y puntualiza sobre los estilos vocales vigente: *sawt*, *nasid*, *istihlal* y *`amal*⁴⁵, de clara impronta oriental.

Respecto a las composiciones recogidas, observamos que predominan las melodías e improvisaciones del ya citado teórico, compositor y músico de la Escuela Valenciana, Ibn al-Hásib al-Mursi “El Murciano” (s. XIII), algunas de ellas compuestas para el gobernador Ibn Mardanis. Según señala al-Maqqari (s. XVI), en su obra antológica *Nafh al-tibb*, Ibn Hasib escribió un extenso tratado sobre la música de al-Andalus, perdido, y compuesto por un elevado número de volúmenes⁴⁶. Posiblemente al-Maqqari, siguiendo la cadena de transmisión escrita, tomó la información de antólogos o biógrafos anteriores, ya que Tifasi (s. XIII) señalaba a Ibn al-Hasib como autor de una voluminosa obra sobre música, además de dedicarle grandes elogios como experto en la teoría y la práctica musical, y puntualizando que: “hasta su época se seguían cantando poemas de vates andalusíes y magrebíes sobre melodías creadas por Ibn al-Hasib⁴⁷. Entre las composiciones poéticas creadas por Ibn Hasib, a las que se suman las de otros poetas cantadas sobre la base melódica de su creación y otras que responden a sus improvisaciones, el total de las composiciones recogidas por Tifasi asciende a 16 composiciones⁴⁸, situándolo en importancia sobre el resto de compositores. Asimismo, indica que algunas de las composiciones de

⁴³ AL-TANYI, 108 y 112; MONROE, pp. 40-41.

⁴⁴ Valencia, 2008.

⁴⁵ CORTÉS, M.: «Perfil de la *nawba* durante el período omeya», en *El saber en al-Andalus*. Universidad, Sevilla 1997, pp. 51-64 (pp. 56-61); GUETTAT, M: *La música andalusí en el Magreb*, Fundación El Monte, Sevilla 1999,

⁴⁶ MAQQARI: *Nafh al-Tib*. Ed. I. `Abbas, Beirut, 1968, IV, p. 138; MONROE, p. 38.

⁴⁷ MONROE, pp. 40-43.

⁴⁸ AL-TANVI, pp. 104-114.

Ibn Hasib se cantaban en los géneros vocales del *sawt*⁴⁹ y el *nasid (insád)*⁵⁰. Retomamos de nuevo la cita de Tifasi, en la traducción de García Gómez, al puntualizar: “Todas las melodía que sobre versos modernos se oyen en al-Andalus y el Magrib proceden de él”⁵¹, constatación que pone de manifiesto la importancia del teórico-práctico murciano.

Las fuentes árabes sitúan a las orquestas bajo el término de *sitarat*, término cuyo significado semántico “cortina” define el lugar donde se situaban los músicos, es decir, en un recinto anexo y próximo al salón principal, donde los músicos ejercían su función, aunque separados por una especie de celosía, saliendo a escena cuando eran requeridos por el emir o señor. En el caso de las mujeres era la estancia donde permanecían sin ser vistas por la audiencia y, al igual que los músicos, mostraban su maestría a instancias del señor. Ibn Bassám de Santarém (Portugal), en su obra *al-Dajira*, señala: “los cantores y músicos se agrupaban en orquestas (*sitarát*) tras el telón, siguiendo la costumbre de Oriente⁵². Asimismo, las obras documentales definen la importancia de las orquestas en función al número de sus instrumentos. Játiva, por ejemplo, estaba considerada como ciudad de gran actividad musical y, sobre ella, las crónicas hacen referencia a que poseía una de las *sitarát* más destacadas, de las cortes andalusíes, al contar con más de cien laúdes (*al-`idán*)⁵³.

Contextualizados en Játiva, nos encontramos con destacados poetas sufíes, algunas de cuyas composiciones debieron cantarse, ya que aparecen compiladas en los repertorios y cancioneros de la otra orilla, y conservadas en el marco de la tradición andalusí. Así, el repertorio del investigador y musicólogo marroquí Abd al-Latíf Benmansur *Maymu`at azyal al-andalusiyya al-ma`ruf bi-l-Ha`ik* (Recopilación de zéjeles recopilados por al-Ha`ik) recoge dos poemas, extraídos de una *qasida* que pertenece al poeta sufí Ibn Abi l-Rabi` al-Xativi, “El de Játiva” (Játiva, 1189-Alejandro, 1274), composición que, en la citada recopilación, indica debía cantarse en la *nawba al-`Ussaq* y el modo (*al-tab`*) del mismo nombre, y el soporte rítmico de *al-dary* como cuarto movimiento. El modo *al-`Ussaq*, secundario, es un derivado del principal *al-Zaydan* que, según al-Há`ik, servía de base a muchos zéjeles andalusíes⁵⁴.

La reciente grabación en tierras valencianas del registro histórico *El jardí perdut*, según un proyecto centrado en los poetas levantinos, y registro que verá la luz en el marco del VIII Centenario de Jaume I, nos ha llevado a incluir esta composición de al-Xativi en la forma vocal del *insád*, integrado al desarrollo interpretativo de las *nawbas*, origen de los *anaxíd* medievales, y cuyo carácter recitativo y salmodiado se abre paso, tras la *tusilla*, como overtura instrumental en la interpretación codificada de la suite clásica.

⁴⁹ Véase sobre «Sawt», tipologías y variantes en FARUQI, *Glossary*, pp. 298-300.

⁵⁰ *Ibid*, FARUQI, p. 232.

⁵¹ GARCÍA GÓMEZ: «Una página de Tifasi...», p. 520.

⁵² Vol. IV, pp. 1-105.

⁵³ PERÉS, H.: *Esplendor de al-Andalus*: “La música, el canto y la danza”, Hiperión, Madrid, pp. 380-394.

⁵⁴ HA`IK: *Kunnás*. Ed. Facsimil, p. 138.

El poema sufí de al-Xativi, dice así:

¡Vuelve la mirada, amigo! si ya amanece
y los pájaros cantan a la brisa de la mañana.
Levántate y abreva el semblante de la mañana,
mientras del llanto de la noche brotan perlas rutilantes.
Las nubes se han cubierto de ropajes de luto
y los pájaros se despiertan entonando lamentos
sobre la frondosidad de los árboles.⁵⁵

La importancia que cobraron los movimientos sufíes y las distintas *tariqa-s* en la región almeriense, y su prolongación a tierras del levante peninsular, llevaron a poetas sufíes de origen beréber, como Ibn al-Arif al-Sanhayin (Almería, 1088; Marrakech, 1141), a pasar un tiempo en tierras de Valencia y Zaragoza en calidad de docente. Ibn al-Arif constituye el más claro representante de este movimiento místico de claras tendencias heterodoxas, que tuvo como epicentro a Almería y su provincia, extendiéndose hacia tierras levantinas y zaragozanas, de tal forma, que logró imponerse a la rigurosa oposición que presentaban los alfaquíes almorávides. Jurisconsulto, tradicionalista, lector de Corán, calígrafo y poeta, formado en Almería en las humanidades y las ciencias religiosas, Ibn al-Arif desarrolló un talento especial hacia la poesía mística, como resultado, sin duda, de su propia experiencia. Dedicado al ascetismo y la meditación, destacó como hombre santo y dotado de grandes virtudes, creando un método de vida espiritual que generó numerosos discípulos. Sus poemas conservados en las fuentes documentales y en la memoria de sus seguidores, se debían recitar entre las cofradías sufíes de la época y, en el proceso transmisor, los músicos de las dos orillas se hicieron eco de algunos de sus poemas, que se cantan, hasta hoy, en los repertorios de música andalusí-magrebí en el contexto de las conmemoraciones sufíes. Como ejemplo, este poema breve que se cantaba en la *nawba al-`Ussáq*, creada para ser interpretada al atardecer, y en ritmo *al-basít* (primer movimiento), poema que refleja la delicadeza de alma de este almeriense memorable y forma parte del registro *Jardí perdut* (*san`a* nº 10), sobre la base modal de *al-`Ussaq* y la rítmica de *al-basít* (primer movimiento):

Por una noche de pasión que se despejó como tinieblas
y una frente cuya luz es la luz del firmamento.
Por una luna cuyas sombras se prendaron de ella
y unas mejillas que recelaron de su entorno^{56 57}.

El género poético de la *qasida*, como ya hemos destacado, era el predominante en los poemas de los vates levantinos, género de claro marchamo oriental que adoptaron los poetas de *Xarq al-Andalus* y conservado, hasta nuestros días, en Oriente Medio, integrado al engranaje de la suite clásica conocida como *al-*

⁵⁵ Trad. M. Cortés.

⁵⁶ *Apud*. BENMANSUR: *Maymu`at ...*, Rabat, 1977, 66.

⁵⁷ CORTÉS, M.: «Una corte de poetas y músicos», en *La Alcazaba de Almería*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Almería, 2003, pp. 169-189 (p. 179).

*wasla*⁵⁸. Así también, la *qasida* forma parte del corpus poético de las *nawbas* en la tradición andalusí-magrebí, género que aparece en los cancioneros bajo el epígrafe de *sugl* (pl. *asgal*) y corresponde a poemas breves que oscilan entre dos y cuatro versos⁵⁹.

En la recreación de los poetas valencianos, el registro *El jardí perdut* incorpora una composición del poeta de Alcira Ibn Jafaya para ser interpretada en el segundo de los géneros vocales que conforma el arabesco de la *nawba*. Se trata del *mawwál* (dialectal *muál*), género poético y musical de origen oriental (Wasit, sur de Irak, s. IX) importado a al-Andalus que forma parte del *wasla* oriental. El canto del *mawwál* y el *insád* corren a cargo del solista, cuya voz contará con la apoyatura de un cordófono, en general el laúd (*al-`ud*), el rabel (*al-rebab*) o la *kamanya* (tipo viola) con arco. La base modal de este *mawwál* interpretado al estilo andalusí de la Escuela de Tetuán y aplicado a la poesía de Ibn Jafaya (*san`a* nº 1) ha sido el modo *al-Sika*, ritmo *al-quddam* (presto).

En su nostalgia de al-Andalus, dice Ibn Jafaya:
¡Que lejos me hallo del paraíso de mi al-Andalus!
Al-Andalus sede de cuánta hermosura;
lagar de la fragancia toda,
el esplendor de sus amaneceres
es de alegre semblante,
y de labios de una morena
tomaron el color sus noches.
Siempre que el viento sopla desde mi tierra,
grito con añoranza: ¡Ay, de mi al-Andalus!

Trad. E. García Gómez

El carácter del *mawwál*, marcado por el cese de la interpretación por parte de la orquesta, contribuye a que su audición se convierta en uno de los momentos más esperados por la audiencia receptora, de ahí que la improvisación (*taqsím*) del instrumentista se configure en el apoyo de la voz del cantor (*munsid*) y la riqueza melismática, que acompaña a este género vocal a fin de que la voz, como transmisora del mensaje poético, se fusione con el instrumento y aflore el duende (*tarab*) encerrado en la música, logrando, así, elevar el estado de ánimo del público asistente.

2. Poetisas y compositoras

El análisis de las diferentes fuentes andalusíes muestra el papel destacado que ocupó la mujer andalusí, en el contexto del arte poético y musical de la sociedad musulmana y su proyección en la cristiana medieval⁶⁰. En el marco de la

⁵⁸ Véase «Waslah». FARUQI: *Glossary*, pp. 387-388.

⁵⁹ Véase «Shughl» (pl. *asghal*). FARUQI: *Glossary*, p. 311

⁶⁰ MARÍN, M.: *La mujer en al-Andalus*. Málaga, 2005; RUBIERA, M^a J.: *Poesía femenina HispanoÁrabe*, Castalia, Madrid, 1990; ÁVILA, M. L.: «Las mujeres sabias en al-Andalus» (nota nº 23); CORTÉS, M.: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp. 193-206; «La mujer

Escuela Levantina nos encontramos, también, con un ramillete de poetisas, compositoras y autoras de obras musicales, gran número de ellas recogidas por Ibn al-Abbar de Valencia en *Kitábal-Takmila*. En cuanto a las poetisas, resulta curioso que no se hayan conservado sus obras completas, realidad que lleva a plantearnos sobre si realmente existieron, al haberse conservado sólo fragmentos aislados de sus composiciones. Entre las levantinas destaca Hind, esclava de Abu Muhammad Abd Allah b. Maslama al-Xativi “El de Játiva”, que había sido formada en las artes musicales y está considerada como esclava-cantora de gran fama y virtuosa del laúd⁶¹. Hind (s. XII) ha pasado a la historia literaria de al-Andalus por los versos que le dedicó al médico de Játiva Abu Amir Muhammad b. Yannaq (m. 1153).

Al ser invitada a su casa para que tocara el instrumento, dijo él:

¿Podrías visitar, Hind, a unos jóvenes
que de todo lo ilícito se apartan
y sólo beben agua fresca?
Han oído cantar al ruiseñor y han recordado
las notas del laúd cuando lo tocas.

Metro: *kámil*

Respondiendo Hind:

Oh, señor que posees la nobleza
por encima de altivos y magníficos señores,
en mi premura en acudir a ti
me basta ser yo misma la respuesta
acompañando al mensajero.

Trad. T. Garulo.

La frescura del poema denota la liberad de la que debía gozar Hind, a pesar de su condición de esclava.

A la taifa de Denia pertenece la poetisa al-Abbadiyya (s. XI), esclava educada en Denia y conocida por el nombre de su dueño, el rey abbadí de Sevilla al-Mu`tadid Abbad (1042-1069), a quien se la había regalado el emir de Denia Muyáhid al-`Amiri (m. 1045), poetisa de la que se conservan algunos versos⁶². Entre los siglos XII-XIII, aparece contextualizada una poetisa cristiana, recogida por al-Maqqari, con el nombre de Zaynab bint Isháq al-Nasráni “El Cristiano” al-Ras`ani. Aunque el gentilicio de su padre se aplicaba a los habitantes de Rozalén del Monte (Cuenca), los biógrafos y analistas consideran que debió vivir en Valencia, ya que aparece recogida por al-Maqqari en una

árabe y la música: Tránsito de culturas en el área mediterránea», en *Revista Música Oral del Sur*, 5 (2002), pp. 91-106.

⁶¹ ÁVILA, p. 162 [biograf. n° 46]; GARULO, T.: *Diwán de las poetisas de al-Andalus* Editorial Hiparión, Madrid, 1986, pp. 95-96; PIERA, J: *El jardí llunyà.*, Edicions 62, Barcelona, 1999, pp. 62-63.

⁶² ÁVILA, p. 149 [biograf. n° 1]; GARULO, pp. 55-56; PIERA, pp. 36-37.

biografía sobre el valenciano Yusuf al-Ansari al-Xativi (Valencia, 1204-El Cairo, 1285)⁶³.

En el caso de las cantoras o instrumentistas y, al mismo tiempo, poetisas, algunas de las composiciones debieron ser interpretadas por ellas mismas de forma aislada, mientras que otras debieron pasar a formar parte de los repertorios clásicos, como muestra un poema breve encuadrado en el género clásico de la *qasida* que, traspasando las barreras espacio-temporales, se conserva formando parte del *Kunnas al-Ha'ik*, cancionero recopilado en el siglo XVIII por el tetuaní de origen andalusí y "posible morisco", Muhammad al-Huseyn al-Ha'ik al-Titwani "El Tetuaní" al-Andalusí "El Andalusí"⁶⁴. Se trata de un poema breve atribuido a la poetisa levantina Amat al-Azíz al-Sarifa al-Husayniyya (s. XII), autora, según Ibn Dihya⁶⁵, de esta composición que forma parte del citado cancionero e incluida en la *nawba Garibat al-Huseyn*. Esta *san`a*, que forma parte del registro musical *La nuba de los poetas de al-Andalus* en la forma vocal del *mawwal*⁶⁶, recientemente, ha sido integrada al registro histórico *El jardí perdut*, formando parte de un *mawwal* interpretado en el modo *Ras al-Dayl* y el ritmo *quddam*.

El poema, dice así:

Vuestras miradas hieren mis entrañas
y mis ojos hieren la mejilla;
valga una herida por otra,
más, ¿cuál merece la herida del desdén?⁶⁷.

Metro: *sari`*

III

Patrimonio etnográfico

La Escuela Levantina atesora un patrimonio etnográfico, que se configura en torno a una pequeña colección de piezas iconográficas, con escenas que testimonian la importancia del arte musical, legado que se completa con una serie de instrumentos procedentes de excavaciones arqueológicas, en antiguos asentamientos musulmanes y focalizados en la región del levante peninsular y el área balear, elementos que nos lleva a perfilar el arco-iris organológico de esta escuela.

No cabe duda de que el patrimonio iconográfico, que conforma el conjunto de las piezas atesoradas por las escuelas andalusíes, ha sido ampliamente abordado

⁶³ GARULO, pp. 147-148.

⁶⁴ VALDERRAMA, F.: «al-Ha'ik», en F. Valderrama en *Encyclopédie de l'Islam*, Ed. francesa. Leiden: Ed. J. Brill, 1971, vol. II, pp. 72-73 y CORTÉS, M., en *Enciclopedia de Autores y Obras Andalusíes (D.A.O.A.)*, Granada, 2002, vol. I, pp. 233-236.

⁶⁵ MAQQARI: *Nafh al-tibb*, IV, pp. 169-170; ÁVILA, p. 151 [biograf. n° 8]; GARULO, pp. 59-60.

⁶⁶ Editada por la Fundación El Legado Andalusí, Granada, 1995. Dirección del registro R. Fernández Manzano, según el proyecto presentado, coordinado y traducción de textos de CORTÉS, M.

⁶⁷ GARULO: *Diwán...*, p. 59.

en magníficos trabajos de investigación liderados por investigadores y musicólogos de prestigio, como Rosario Álvarez y Reynaldo Fernández Manzano, entre otros⁶⁸. No obstante, dejaremos constancia, a modo referencial, de las piezas que aparecen integradas a la Escuela Levantina y que, en definitiva, van unidas al arte de la región.

La belleza conceptual y artística se pone de manifiesto en el plato de cerámica esgrafiada de Cieza (Murcia, s. XII), que recoge la figura de una laudista musulmana tañedora de un laúd de cuatro cuerdas dobles, iconografía que encontramos en cerámicas similares en Oriente durante el período fatimí en Egipto y, también, en Irak y Siria, plasman las figuras de tañedoras de este cordófono como instrumento que dio origen a la teoría musical y va unido al canto poético. Así también, la estética en las formas y la paleta de colores, que aparece en la pintura mural de la conocida como flautista de Murcia, figura que, según las fuentes textuales, adornaba la cúpula con mocábares del salón de recepciones del Alcázar Pequeño (*al-Qasar al-Sagîr*) de Ibn Mardanis, gobernador de Murcia y mecenas de las artes, y recinto en el que se daban cita poetas, músicos, danzantes y malabaristas. La pintura forma parte del actual Convento de Santa Clara (Murcia). Una tercera pieza iconográfica, de gran valor patrimonial, la conforma la pila tallada en mármol rosáceo de Játiva (s. XI), que recoge en sus cuatro frentes, escenas de pasatiempos populares o burgueses y reflejan algunos aspectos de la vida palatina. Esta joya del arte islámico, que se encuentra en el Museo de Almuñín (Játiva), presenta, en uno de los frentes, a dos figuras de músicos, en relieve, un tañedor de laúd junto a un flautista, escena que se completa con las figuras de varios luchadores y danzantes, como parte integrante del conjunto artístico.

Según podemos observar, las piezas iconográficas conservadas son fiel reflejo del amplio campo organológico que recogen sus tratadistas. Basta echar una ojeada al diccionario del lingüista y lexicógrafo Ibn Sída (Murcia, 1007-Denia, 1066) *Kitáb al-Mujassas* (Tratado sobre términos especializados) y, también, al tratado del teórico de Denia Abu l-Salt b. Umayya en *Risálat al-musíqâ* (Epístola sobre la Música), donde aparecen de forma puntual éstos y otros instrumentos.

Así también, los distintos trabajos arqueológicos, realizados en excavaciones de la zona levantina (Valencia) y balear (Mallorca y Menorca), han dado como resultado el hallazgo de diferentes instrumentos de membrana, tipo tamborcillos y darbukas. La darbuka más antigua fue encontrada en el fondo de un pozo, localizado en Benetusser (Valencia), que los arqueólogos fechan entre los años 960-1030. Se trata de un pequeño tambor de 0,125 (altura) x 0,07

⁶⁸ ÁLVAREZ, R.: «Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana», en *Música y poesía al sur de al-Andalus*. Catálogo de la Exposición de El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp. 93-120; FERNÁNDEZ MANZANO, R.: «Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus», en *Catálogo Música y poesía al Sur de al-Andalus*, Edit. Fundación El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp. 79-88.

(diámetro) x 0,052 (base), y otra en Batéguier (Valencia)⁶⁹. Asimismo, la zona balear, conocidas como “las islas orientales de al-Andalus”, atesora algunos membranófonos, aerófonos tipo silbatos e idiófonos tipo campanillas y, sobre todo, figuras con representaciones antropomórficas femeninas, conocidas como *siurell*, que nos recuerdan algunas figuras en barro hechas por los alfareros optos del sur de Egipto, figuras que se remontan a la época ptolomaica. Una parte importante de los instrumentos en estas islas han sido ampliamente abordados por Guillermo Rosello, además de sus trabajos conjuntos con Rosario Álvarez⁷⁰, o los llevados a cabo por Manuel Espinar Moreno⁷¹, por citar algunos, instrumentos que gracias a la naturaleza de los materiales en los que fueron contruidos han llegado hasta nosotros, conformando, entre otras piezas, el legado patrimonial de esta escuela.

Conclusiones puntuales

El análisis y evaluación global del patrimonio musical, que conforma el levante peninsular, nos lleva a posicionarnos sobre la aportación que representa esta escuela en el contexto de las andalusíes. Como pequeñas piezas de un mosaico variopinto, la impronta levantina se pone de manifiesto, sobre todo, en el legado documental que acuñan unos teóricos centralizados en los siglos XI-XIII, período histórico que va unido a una época de fuerte presencia musulmana en la zona. La ausencia de huellas anteriores y posteriores resulta justificada ante dos realidades y circunstancias históricas. Por una parte, el foco mediático y cultural comprendido entre los siglos IX-X estaba focalizado en la Córdoba omeya y latente en el carácter orientalizante de las primeras escuelas y las predecesoras, siguiendo las enseñanzas de Ziryáb y sus discípulos. Cerrando el ciclo, el dominio de Valencia por el Cid (1094-1099) y la quema posterior de la ciudad por las tropas cristianas (1102), unido a períodos de inestabilidad política con el gobierno de almorávides y almohades, que derivaría en la derrota sufrida por el emir de Valencia Zayyán b. Mardanis (1237) ante el avance cristiano, hasta la entrada en Valencia de Jaime I, el 9 de octubre de 1938, acompañado de su corte. Esta cadena de difíciles circunstancias obligó a sus gentes a emigrar al sur de al-Andalus (Granada y la Axarquía malagueña), el Magreb, con olas

⁶⁹ ESCRIBÁ, F.: «La cerámica musulmana de Benetússer (Valencia)», en *Jornadas d'Etudis de Historia local (Palma de Mallorca, 1985)*. Palma de Mallorca, 1987, pp. 311-337; CORTÉS, M.: «Organología oriental en al-Andalus», en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Madrid, XXVI (1990), pp. 303-332 (pp. 308-309).

⁷⁰ ROSELLÓ BORDOY, G.: «Música y arqueología: Organología musical y hallazgos arqueológicos», en *Música y poesía al Sur de al-Andalus* Fundación El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, pp. 69-75.

⁷⁰ Véanse algunos de estos trabajos en ROSELLÓ BORDOY, G.: «Instrumentos musicales en barro cocido, una pervivencia medieval», en *Música Oral del Sur*. Granada, 2 (1996), pp. 28-51; ROSELLÓ BORDOY, G.: «Música y arqueología»; ROSELLÓ BORDOY y ÁLVAREZ, R.: «Hallazgo de tambores de la España islámica (ss. X-XIV)», en *Revista de Musicología*, XII, 2 (1989), pp. 411-421; ROSELLÓ: «De nuevo los animales de juguete otros aspectos de coroplastia andalusí», en *Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino-Palma de Mallorca, 1979*. Madrid (1983), p. 210.

⁷¹ ESPINAR MORENO, M.: «Instrumentos musicales de barro: silbatos, zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicale», en *Música Oral del Sur*, 2 (1996), pp. 63-84 (pp. 67-73).

periódicas hacia Túnez y Argelia, buscando el apoyo y mecenazgo de sus gobernantes y, también, a tierras de Oriente, tras llevar a cabo el precepto de la Peregrinación.

Si nos ceñimos al campo de las aportaciones de la Escuela Levantina observaremos que, por una parte, se erige en continuadora de las ya existentes, Córdoba, Zaragoza y Albarracín y, por otra, se configura como acreedora de un patrimonio propio, marcado por la concepción y el carácter humanístico y científico que los teóricos imprimen a la música y explicitan en sus obras. A estos elementos se suman las características propias que asumen sus poetas, compositores y músicos que, alejándose en cierta medida, de los cánones impuestos por los andalusíes del sur, conservan su admiración hacia las formas clásicas orientales.

No obstante, en este trabajo preliminar y evaluación de aportaciones, existe una realidad, como factor determinante, que se impone en el análisis, la pérdida de obras importantes que, sin duda, hubieran permitido cerrar el círculo del patrimonio conservado. En esta reconstrucción parcial del legado musical andalusí resulta obligada una reflexión que, por otra parte, viene siendo un clásico en mis trabajos de investigación sobre este patrimonio, la llamada de atención a los manuscritos como fuente de información de la cual bebemos y nos nutrimos los investigadores.

La proliferación de códices, monográficos y misceláneos, y pliegos sueltos, aletargados en bibliotecas públicas y privadas, aún sin catalogar y, más aún, sin descubrir, así como el mercado del arte que, a menudo, se cierne sobre estos auténticos tesoros históricos, seguirán siendo un lacre para la investigación futura. Como operación “cuenta gotas” y aldabonazos en medio del silencio espectral, a veces llegan hasta nuestro oídos voces que alertan sobre el descubrimiento de viejos códices andalusíes, guardados durante siglos en los fondos de las arcas de viejas familias moriscas y vendidos a precios de saldo, en otras épocas, a los devoradores del arte, inconscientes, a menudo, del daño que producen a la comunidad científica.

Sirva, pues, este epílogo de aldabonazo a la necesidad de que estas joyas manuscritas pasen a formar parte de las bibliotecas públicas. Sólo de esta forma podremos sentir en las yemas de nuestros dedos la delicadeza de sus hojas, llenar nuestras retinas y renovar nuestro espíritu con el saber refinado que nos transmitieron sus eruditos y contribuir, en definitiva, a que salgan a la luz pues, como bien dice un refrán árabe, “el conocimiento no puede encerrarse”.