

ah  
ANDALUCÍA  
EN LA HISTORIA

DOSIER

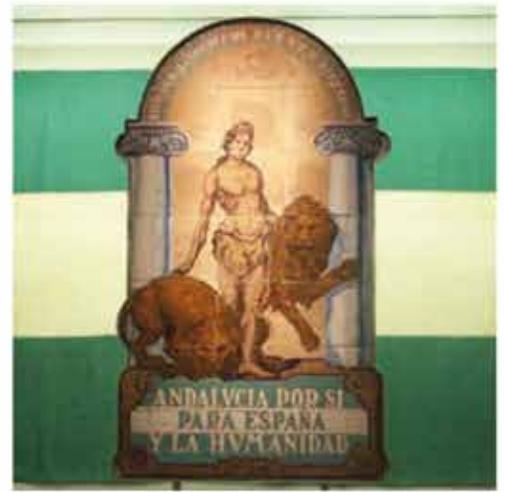
# ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS POPULARES



## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA

La exposición recorre el proceso autonómico andaluz.

Custodia la **bandera** y el **escudo** originales de Blas Infante y las **pizarras** de los referéndums de 1980 y 1981.



## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA



## CASA DE BLAS INFANTE

Conocida como "La Casa de la Alegría", fue diseñada y construida por Blas Infante en 1931.

Reconocida como **Bien de Interés Cultural** y **Lugar de la Memoria**. En la biblioteca se puede ver aún su colección de discos y libros.

## JARDINES DE BLAS INFANTE

Estos jardines fueron diseñados por **Blas Infante** en 1931.

Tienen una extensión de 20.000 m<sup>2</sup> y reúne cerca de **500 especies** con señalización específica.

# un pueblo y su memoria



Avenida Blas Infante, s/n.  
Coria del Río – La Puebla del Río (Sevilla)  
[centrodeestudiosandaluces.es/maa](http://centrodeestudiosandaluces.es/maa)  
**Entrada gratuita**

Información y reservas  
en el teléfono: **955 656 990**



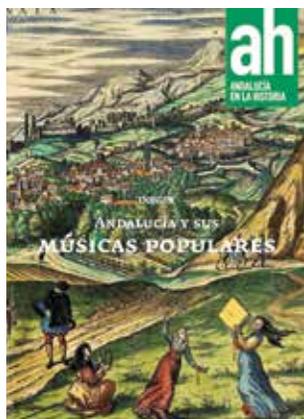
## PROGRAMA DE ACTIVIDADES

**Día de Andalucía, 28F**  
Primavera en el Museo  
**Actividades de Verano**  
Semana de la Historia  
**Navidad en el Museo**  
Actividad ¡A las Urnas!  
**Plan didáctico**  
Exposiciones temporales



Centro de Estudios Andaluces  
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,  
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA E INTERIOR

# La música de la historia



El extrañamiento con el que a menudo se plantea la historia de la cultura respecto a la historia de la música y viceversa tiene, paradójicamente, puntos comunes. Las narraciones de ambas disciplinas están determinadas por el obsesivo síndrome del eslabón perdido entre un periodo y otro. El resultado es la elaboración de relatos teleológicos que buscan explicar el producto final desde el concepto de progreso. De ese modo, muchas obras no pueden ser incluidas en dichas historias porque no aportan ninguna novedad respecto a lo que en cada periodo se considera vanguardia.

A la insistencia sociológica clásica que entiende que autor y obra deben ser estudiados sin necesidad de recurrir al contexto histórico, se le añade otra debilidad propia de estos enfoques tradicionales de la historia de la cultura o de la música como legado: la elaboración de repertorios diferenciados, uno elitista o docto y otro popular. Difícilmente se podrá explicar o entender un proceso histórico si se establecen *a priori* estas divisiones sociológicas, tanto para la creación como para el consumo.

La historia de la humanidad ha transcurrido por etapas de intensas interacciones culturales e hibridaciones. La historia de la música tiene mucho que decir sobre los sonidos propios de esos largos o puntuales procesos de circularidad o intercambios sociales, económicos o culturales. Músicas de ida y vuelta entre continentes, relaciones entre distinguidos compositores y músicos de calle, tradiciones reinventadas a partir de determinados contextos políticos, continuos

préstamos entre cantos sagrados y profanos, etc.

En ese sentido, y como diría Peter Burke, el uso de la música como documento histórico es un reto para cualquier historiador o docente que intente estudiar o explicar el pasado. Oído o no oído, cada momento histórico tuvo sus propios sonidos, como ahora los tiene el nuestro. La relación de la creación musical con los cambios en la historia ha dado lugar a un intenso debate desde hace varias décadas. Según Alex Ross, fue en el siglo XX cuando se desmoronó la barrera que mantenía cercada a la música respecto a la sociedad. El cambio ha sido significativo porque, como afirma este crítico estadounidense, “aun cuando la historia no pueda decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia”. No hay duda que si ignoramos el “ruido eterno” que ha acompañado siempre a nuestros antepasados despreciamos una parte importante de la historia.

El pasado de Andalucía se podría conocer y explicar por sus músicas. Ese conocimiento pasa, por ejemplo y tal y como se plantea en el tema central de este número, por reconstruir los paisajes sonoros de las ciudades siglos atrás o por rastrear nuestros lazos sonoros con América, con África o con el resto de Europa. Y, por supuesto, es imprescindible recuperar el papel de tantos olvidados de la historia (mujeres, minorías, marginados...), protagonistas en el día a día con sus coplas o sus bailes que, a menudo, eran prácticas transgresoras con forma de resistencias cotidianas. Es la música de nuestra historia que apenas se ve, pero se oye.

**MANUEL PEÑA DÍAZ**

DIRECTOR DE ANDALUCÍA EN LA HISTORIA

**Edita:** Centro de Estudios Andaluces  
**Presidente:** Elías Bendodo Benasayag  
**Director gerente:** Tristán Pertíñez Blasco

**Coordinación:** Alicia Almárcegui Elduayen  
**Consejo de Redacción:** Eva de Uña Ibáñez, Rafael Corpas Latorre, Esther García García y Lorena Muñoz Limón

**Director:** Manuel Peña Díaz  
**Consejo Editorial:** Carlos Arenas Posadas, Marieta Cantos Casenave, Juan Luis Carriazo Rubio, Salvador Cruz Artacho, José Luis Chicharro Chamorro, María José de la Pascua Sánchez, Encarnación Lemus López, Carlos Martínez Shaw, Teresa María Ortega López, Antonio Ramos Espejo, Valeriano Sánchez Ramos y José Luis Sanchidrián Torti.

**Colaboran en este número:** Ascensión Mazuela Anguita, Manuela Cortés García, Consuelo Pérez Colodrero, Herminia Arredondo Pérez, Francisco J. García Gallardo, Diego García-Peinazo, Juan Ruiz Jiménez, Miriam Luciañez Triviño, Marta Cintas Peña, Leonardo García Sanjuán, Manuel García Fernández, Francisco Sánchez-Montes González, Manuel Álvarez Casado, Juan L. Villalobos Cañete, Ana Pérez López, Rafael Rodríguez, Mónica Fernández Amador, Eva Díaz Pérez, Carlos M<sup>o</sup> Porras Castaños, Salvador Cruz Artacho y Francisco Contreras Pérez.

**Diseño:** Gomcaru, S. L.  
**Maquetación y tratamiento de las imágenes:** Gomcaru S. L. / Emilio Barberi Rodríguez  
**Impresión:** Dia Cash, S. L.  
**Distribución:** Distrimedios, S. A.

El Centro de Estudios Andaluces es una Fundación Pública Andaluza adscrita a la Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior de la Junta de Andalucía.

**Centro de Estudios Andaluces**  
C/ Bailén, 50 - 41001 Sevilla  
**Información y suscripciones:** 955 055 210  
fundacion@centrodeestudiosandaluces.es  
**Correo-e:**  
andaluciaenlahistoria@centrodeestudiosandaluces.es  
**URL:** www.centrodeestudiosandaluces.es  
Depósito legal: SE-3272-02  
ISSN: 1695-1956

**Imagen de portada:** Granada (1565), dibujo de Joris Hoefnagel, en Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 5, Colonia, 1598. Jerusalem. The National Library of Israel, ct 266.



'Andalucía en la Historia' no se responsabiliza de las opiniones emitidas por los colaboradores y participantes de cada número de la revista.



## Dossier: Andalucía y sus músicas populares

La aproximación a la historia de la música andaluza a través de las músicas populares y de la tradición oral permite vislumbrar aspectos de la vida que habitualmente han pasado inadvertidos a los historiadores, como el importante papel de la música en la vida cotidiana o la participación de las mujeres en su desarrollo. Este dossier, coordinado por la profesora de la Universidad de Granada Ascensión Mazuela Anguita, parte de las músicas populares de la Andalucía islámica, muestra la importancia de las mujeres en la imagen musical de Andalucía que tenían los viajeros en la Edad Moderna y se extiende cronológicamente hasta el siglo XX, a través de la música carnalera, la copla, el flamenco y las músicas urbanas. Además, presenta una selección de recursos para el estudio y la difusión de las músicas populares andaluzas en la era digital.

### Músicas en la Andalucía islámica 8

Manuela Cortés García

### Andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna 14

Ascensión Mazuela Anguita

### Música y andalucismo histórico 20

Consuelo Pérez Colodrero

### Mujeres y copla en el siglo XX 24

Herminia Arredondo Pérez

### Música popular y agrupaciones de carnaval 30

Francisco J. García Gallardo

### Flamenco y otras músicas urbanas 36

Diego García-Peinazo

### Músicas populares en la era digital 40

Juan Ruiz Jiménez

## Mujeres en blanco y rojo 44

Todo en Montelirio es singular. Los artefactos descubiertos, la construcción en sí misma o las personas inhumadas en él, todo apunta a que este enterramiento de la Edad de Cobre no es como los demás.

**Miriam Luciañez Triviño, Marta Cintas Peña y Leonardo García Sanjuán**

## Las 'justicias' del rey Pedro I 50

Cruel, despótico o absoluto son algunos de los adjetivos con los que sus contemporáneos calificaban a Pedro I. A mediados del siglo XVI, la historiografía rehabilitó la figura del rey Pedro I para la Historia de España como un monarca de su tiempo.

**Manuel García Fernández**

## Felipe IV en Granada 56

El agobio financiero de la Corona motivó que las ciudades en Cortes, en especial las andaluzas, retiraran su apoyo a los proyectos hacendísticos del rey y su ministro Olivares. Fue pues necesario realizar un viaje a Andalucía para vencer las resistencias locales.

**Francisco Sánchez-Montes González**





Gemäldegalerie (Berlín).

Óleo Los Músicos (1617-1618), de Diego Velázquez.



## Cartas en tiempos del Whatsapp 62

El Archivo General de Indias acoge una exposición sobre el sistema de comunicación postal con Ultramar a lo largo de la historia. En la muestra puede contemplarse una cuidada selección de algunas de las más importantes cartas que se conservan en esta institución.

**Manuel Álvarez Casado**

## El Instituto Murillo de Sevilla 66

“Salir de los moldes antiguos” y poner en práctica las exigencias de las “enseñanzas modernas” fueron los principios sobre los que se fundó el Instituto Murillo de Educación Secundaria de Sevilla.

**Juan L. Villalobos Cañete**

## Ernst Toller en Andalucía 72

Ernst Toller (Samotschin, 1893-Nueva York, 1939) es, junto a Bertolt Brecht, uno de los autores dramáticos más influyentes de la República de Weimar. En él, vida, obra y actuación política están íntimamente relacionadas.

**Ana Pérez López**

## SECCIONES

GOOGLE TIME 78  
Nebrija, caballero de las letras latinas

OCURRIÓ HACE 40 AÑOS



Elecciones municipales de 1979 82  
Las primeras alcaldesas 88

LIBROS 94



Gemäldegalerie (Berlin).

Detalle del óleo *Los Músicos* (1617-1618), de Diego Velázquez.

# Andalucía y sus músicas populares

COORDINADO POR: ASCENSIÓN MAZUELA ANGUITA UNIVERSIDAD DE GRANADA

AH  
JULIO  
2019

7

**E**l estudio de músicas populares y de transmisión oral del pasado es arduo, por tratarse de músicas que generalmente no se escribían y que, en ocasiones, únicamente podemos “imaginar” a través de fuentes textuales e iconográficas. A pesar de este y otros problemas metodológicos, merece la pena aproximarse a la historia de la música andaluza desde el prisma de estas músicas, ya que esta perspectiva permite vislumbrar aspectos de la vida musical que tradicionalmente han pasado inadvertidos a los musicólogos, como el papel de la música en la vida cotidiana o las prácticas musicales de las mujeres.

Este dossier parte de las músicas populares de la Andalucía islámica, muestra la importancia de las mujeres en la imagen musical de Andalucía que tenían los viajeros en la Edad Moderna y se extiende cronológicamente hasta el siglo XX, a través de la música carnavalesca, la copla, el flamenco y las músicas urbanas. Además, presenta recursos para el estudio y la difusión de las músicas populares andaluzas en la era digital.

Las músicas populares de Andalucía resultan de una convivencia entre culturas que posiblemente ha determinado su devenir histórico hasta nuestros días. A las

danzas y músicas de juglares y poetas zejeleros de la Andalucía islámica siguieron zambras y laylas moriscas, en las que las mujeres tuvieron un papel particularmente importante, y que disfrutaron de cierta tolerancia hasta las últimas décadas del siglo XVI.

Los viajeros europeos que visitaban Andalucía en la Edad Moderna debieron de haber identificado la cultura española con la combinación de elementos musulmanes, cristianos y sefardíes y representaron en dibujos costumbristas escenas musicales protagonizadas por mujeres tocando instrumentos de percusión y bailando. La asociación de música de danza y ocasiones festivas con mujeres tañedoras y con la herencia musulmana o sefardí hacía que estas prácticas musicales resultasen problemáticas en cuanto a ortodoxia religiosa y rectitud moral. Posteriormente, en el momento de emergencia del andalucismo, compositores de dentro y fuera de Andalucía utilizaron elementos del folklore y de la música popular andaluza, estilizados y depurados, para expresar rasgos considerados propios de la identidad andaluza, el carácter alegre de sus gentes o, de nuevo, su pasado árabe.

La relación entre músicas populares, mujeres y moralidad también se refleja en la copla, un género de música popular que mezcla lo folklórico y lo popular urbano y

en el que las mujeres destacaron como intérpretes y también como protagonistas de las historias que narraban sus textos, normalmente mujeres que tenían comportamientos y modos de vida distintos de los socialmente aceptados. Otro tipo de canción dramatizada es la copla de carnaval, ligada a la fiesta carnavalesca, que ha sido vista por los andaluces como forma de autorrepresentación y, por parte de los foráneos, como paradigma de lo andaluz.

Tanto la copla como la música carnavalesca reflejan la importante relación que tienen las músicas populares con el ámbito urbano. La música y las danzas de origen morisco se han conectado frecuentemente con el flamenco, tradicionalmente considerado una mezcla de arte y folklore, de música de tradición oral y de música popular urbana. No obstante, el flamenco está vinculado a la ciudad desde el siglo XIX y ha utilizado espacios urbanos emblemáticos para la experimentación.

La relación entre música y ciudad posibilita, asimismo, estudiar las músicas populares como parte del paisaje sonoro. Plataformas *online* y de libre acceso como *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, que vinculan localizaciones sobre mapas urbanos históricos con eventos sonoros del pasado, permiten volver a experimentar en el presente músicas populares del pasado e incrementar su impacto social. ■

# Las andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna

## La iconografía del baile español

ASCENSIÓN MAZUELA ANGUIA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**C**ivitates Orbis Terrarum, un atlas mundial en seis volúmenes publicados en Colonia entre 1572 y 1617, contiene más de 500 grabados de ciudades y, entre ellos, varias imágenes de Granada. Una de estas imágenes es una panorámica de la ciudad creada por el artista flamenco Joris Hoefnagel (1542-1600) que tiene interés desde el punto de vista musical, puesto que en primer plano encontramos una escena con tres mujeres que se representan tocando un pandero cuadrado, una pandereta y bailando y chasqueando los dedos, respectivamente; dos de ellas llevan rosarios colgados de la muñeca (véase imagen de portada y de la página 15). Esta panorámica de Hoefnagel fue publicada en el quinto tomo del atlas.

Otras escenas de mujeres bailando y tocando se incluyen en dibujos anónimos de Sevilla y Cádiz publicados previamente en el primer tomo de la misma obra. En Sevilla, dos mujeres están bailando y chasqueando los dedos, mientras que otra está sentada, tañendo una pandereta, en una posición casi idéntica a la mujer de la escena de Granada; un hombre está tocando la vihuela y una mujer, que lleva un rosario, sostiene un pandero cuadrado (imagen página 16). El dibujo que hizo Hoefnagel de la

localidad sevillana de San Juan de Aznalfarache también incluye a un hombre tocando una vihuela para una mujer que sujeta un pandero cuadrado. La escena musical de Cádiz (imagen página 16) representa a un grupo de cinco mujeres y seis hombres tocando instrumentos de percusión y bailando. Los hombres tocan címbalos,

pandereta y congas, mientras que las mujeres palmean y bailan.

He analizado los más de 500 grabados de ciudades incluidos en este atlas y es llamativo que todas las escenas musicales se concentren en Andalucía y que estas escenas incluyan a mujeres que bailan y tocan instrumentos de pequeña percusión, ya que las mujeres son prácticamente invisibles en las fuentes que normalmente utilizamos los musicólogos para documentar la historia de la música española en la Edad Moderna. Por tanto, podemos estudiar esta iconografía desde una perspectiva musicológica con el objetivo de imaginar la música que sonaba en estas escenas, e incluso analizar cuál era el papel de las mujeres en las prácticas musicales en contextos civiles a través de los ojos de viajeros extranjeros como Hoefnagel que dibujaron las ciudades andaluzas y a sus gentes.

Hoefnagel era un comerciante de diamantes y estuvo en España entre 1564 y 1567 para desarrollar sus actividades mercantiles, tras viajar por Francia y antes de ir a Inglaterra. Había recibido una educación humanística y sabía tocar varios instrumentos musicales. Una pintura titulada *La familia de Hoefnagel* (1571) de Frans Pourbus El Viejo lo representa bailando con su esposa el día de su boda acompañado por una espineta y dos laúdes. La precisión con la que Hoefnagel ilustra instrumentos musicales en otras obras, como en sus iluminaciones en la segunda parte del libro manuscrito de caligrafía *Mira Calligraphiae Monumenta* (1561-1562; Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 20) de Georg Bocskay, o en un misal romano comisionado por Fernando II, archiduque de Austria, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria, refleja su interés y formación musical.

Dos de los tres años que estuvo en España los pasó en Andalucía, ya que Sevilla era, en términos comerciales, una importante puerta al Nuevo Mundo. Anton van den Wyngaerde trabajó en España al mis-

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

El atlas mundial *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia, 1572-1617), publicado por Georg Braun, contiene más de 500 dibujos de ciudades, algunos con ricas escenas costumbristas en primer plano. Únicamente los grabados correspondientes a

ciudades andaluzas incluyen escenas que representan a mujeres interpretando música, lo que resulta sorprendente dada la invisibilidad de las mujeres en las historias de la música del mundo hispánico de inicios de la Edad Moderna. ¿Podemos imaginar la música que sonaba en estas escenas? ¿Por qué los artistas que crearon los dibujos atribuyeron tanta importancia a estas prácticas musicales?





Detalle del dibujo de Granada (1565), de Joris Hoefnagel, en Georg Braun *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 5, Colonia, 1598.

mo tiempo bajo el patronazgo de Felipe II también dibujando las ciudades, y se ha argumentado que Hoefnagel era menos exacto

topográficamente y prestaba mayor atención a las escenas en primer plano. Por ejemplo, en uno de sus dibujos de Sevilla incluye una escena exquisitamente detallada que muestra el castigo de una adúltera, su marido —el “cornudo paciente”, un personaje muy popular en la literatura y el teatro—, y la alcahueta. También ilustra al pregonero, con su trompeta, que anuncia el crimen, y a la gente que alza la mano con un gesto que simboliza los cuernos.

La escena de Granada ha sido descrita de formas muy diferentes en la bibliografía. Se ha dicho que un hombre está contemplando la clase de danza de dos doncellas que bailan al son de una pandereta tañida por una gitana. El musicólogo Mauricio Molina argumenta que estas mujeres eran miembros de una de las “hermandades del rosario”, una tradición que se remonta a finales del siglo XV, consistente en grupos de mujeres laicas que se dedicaban a la

### **Es llamativo que todas las escenas musicales del 'Civitates Orbis Terrarum' se concentren en Andalucía y que en ellas incluyan a mujeres que bailan y tocan instrumentos de pequeña percusión**

oración de la Virgen y su rosario y utilizaban panderos para acompañar sus cantos y danzas. Esto lleva a preguntarse si estas hermandades y sus músicas de tradición oral eran tan sumamente conocidas y características de Andalucía que llamaban la atención de los viajeros hasta el punto de ser representadas en el primer plano de esta panorámica de Granada.

También se han señalado correspondencias entre esta escena y algunas representaciones de bailarinas moriscas. Un fragmento de grafiti descubierto en una casa morisca de Granada representa a una mujer bailando y se ha argumentado que la posición de sus brazos es similar a la de la mujer ilustrada por Hoefnagel. Musulmanas tocando la guitarra, la pandereta y bailando también se incluyen en una pintura del Partal en la Alhambra. La música y las danzas de origen morisco se han conectado frecuentemente con el flamenco

y se ha argumentado que la escena musical de Sevilla podría estar relacionada con prácticas preflamencas, utilizándose inclu-

so como portada de una monografía de Cristina Cruces sobre las conexiones del flamenco con la música andalusí.

**OBSERVACIÓN O TRADICIÓN.** La escena de Granada forma parte de una tradición iconográfica bien establecida que conduce a preguntarse si Hoefnagel se inspiró en su experiencia personal de la música granadina o si estaba siguiendo convenciones artísticas. Un manuscrito catalán datado en torno a 1320 contiene una miniatura que representa a Miriam junto a las israelitas celebrando el éxodo de Egipto; están bailando y tocando panderos redondo y cuadrado decorados, címbalos, tejoletas y laúd (imagen 1 de la página 17).

Hay evidencia de una tradición sefardita de mujeres llamadas “tanyaderes” que solían ser un grupo de tres mujeres a las que se invitaba a cantar y tocar percusión en ceremonias y ocasiones festivas como



Dibujos de Sevilla y Cádiz del *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 1, Colonia, 1572.



las bodas. En 1529 un viajero alemán, Christopher Weidtz, representó una escena similar en la región cercana de Narbonne, al sur de Francia, incluyendo un pandero cuadrado decorado y una bailarina chasqueando los dedos (imagen 2 de la página 17). Su posición es muy similar a la de las mujeres en la escena de Granada. El grupo de tres mujeres de la escena granadina evoca a la representación de las tres gracias y también es similar a las descripciones y representaciones pictóricas de las brujas; de las mujeres acusadas de ser brujas ante la Inquisición se decía que tocaban instrumentos de pequeña percusión asociados a la danza y eran frecuentemente representadas en grupos de tres, como en la imagen 3 de la página 17, donde encontramos un aquelarre con tres

brujas que tocan castañuelas, zambomba y pandero.

El atuendo de las mujeres de la escena de Granada también merece atención. Llevan chapines, un calzado con suelas gruesas de corcho que se destaca en el dibujo de Hoefnagel: los chapines de la mujer de la izquierda se muestran en primer plano, mientras que el vestido de la mujer de la derecha está ligeramente levantado de modo que los zapatos se ven claramente. Los chapines, que eran característicos de la vestimenta de las españolas y tuvieron gran influencia en la moda europea, provenían de los alcorques medievales, que eran un tipo de calzado de origen musul-

mán. Mientras que las mujeres moriscas se cubrían la cabeza y el rostro y vestían un tipo de pantalón amplio, el modo de vestir de estas tres mujeres concuerda con el de las campesinas españolas que se ilustran en libros de trajes de esa época. Otro códice alemán, que incluye ilustraciones de trajes europeos y data de la primera mitad del siglo XVI, presenta los mismos vestidos y zapatos para las mujeres españolas y, lo que es todavía más interesante, una escena similar que representa, de nuevo, a tres mujeres tocando un pandero cuadrado, chasqueando los dedos, bailando y probablemente también cantando (imagen 1 de la página 18). Esta escena aparece junto a otra ilustración de una mujer tocando un pandero cuadrado y una pareja danzando bajo el título *La danza española* (imagen 2 de la página 18).

Es bastante probable que Hoefnagel tomara estos códices como modelo para crear la escena musical en su dibujo de Granada. Aunque es difícil saber si esta escena se basa en ideas recibidas y no refleja una realidad musical vivida por el artista, la concentración de escenas musicales en los dibujos de ciudades andaluzas en el atlas sugiere no solo que Andalucía y en parti-

cular Granada se veía como el lugar donde la llamada “danza española” era más representativa, sino también que las mujeres

**Hay evidencia de una tradición sefardita de mujeres llamadas “tanyaderes” que solían ser un grupo de tres a las que se invitaba a cantar y tocar percusión en ceremonias y fiestas**

British Library, Add MS 27210.



Museo Cerralbo, Madrid.



### 1. Detalle de *Golden Haggadah*

(MS, Cataluña, c. 1320), fol. 15r.

### 2. *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) un den Niederlanden (1531-32).*

Berlín, Leipzig, 1925.

### 3. Leonardo Alenza y Nieto

*Aquelarre* (c. 1840), óleo sobre cobre, 17 x 22,5 cm.

## El gusto europeo por lo musulmán como exótico queda demostrado por la popularidad de la morisca, una danza cortesana con una coreografía ampliamente difundida por distintos países

desempeñaban un importante papel en estas prácticas musicales de tradición oral.

**ROSARIOS.** ¿Por qué estas mujeres llevan rosarios? Se ha señalado que este atlas refleja constantemente el impacto de la religión en la cultura urbana. Los viajeros europeos deben de haber identificado la cultura española con la combinación de elementos musulmanes y cristianos. La conexión entre panderos y mujeres en la España medieval se encuentra en comunidades cristianas, musulmanas y judías. Podría argumentarse que estas mujeres estaban interpretando

música y bailando de una manera que se pensaba que era de origen morisco. Esto explicaría la importancia atribuida por los viajeros europeos a las prácticas musicales específicamente en Andalucía y particularmente en Granada como el último reino musulmán en España.

Las mujeres tenían un importante papel en las zambras como bailarinas. Durante el siglo XVI y hasta la expulsión de los moriscos como consecuencia de su revolución contra el gobierno cristiano en 1568, hubo un “crash cultural”, como ha señalado Reynaldo Fernández Manzano, y

una transformación de las tradiciones musicales islámicas preservadas en Granada en cristianas, así como cierta tolerancia de estas músicas. La panorámica de Hoefnagel coincide con el fin de este período de transición.

Por ejemplo, se describe en el tratado francés de danza *Orchesographie* (1588) de Thoinot Arbeau. En el siglo XVII, Mersenne también incluyó un ejemplo de “morisca” en el segundo libro de su *Armonía universal* (1636). Bartolomé Joly, un viajero francés que estuvo en España entre 1603 y 1604, describía la interpretación de una danza a la manera morisca: los hombres aderezados con ricas joyas bailaban al son de una gran guitarra; tres o cuatro hombres y seis mujeres se unieron a ellos bailando, chasqueando los dedos y tocando las castañuelas.

En el siglo XVII el término “morisca” se aplicó también a un tipo de danza pantomímica en la ópera, como por ejemplo la “moresca” al final del *Orfeo* de Monteverdi. También en el siglo XVIII la “Entrée de’ Mori” al final del acto II de la ópera de Handel *Ariodante* (1735), se ha enlazado por su “excéntrico carácter musical” con la tradición de la morisca. Esto muestra la importancia que tuvo en la historia de la música de los siglos XVII y XVIII esta tradición que los viajeros veían tan puramente andaluza.

Más allá de la herencia musulmana, se ha argumentado que las reuniones de mujeres para celebrar eventos religiosos a través de la danza y la percusión relacionadas con la historia sefardita tuvo una tradición en la España medieval y que, en contraste con la danza social en las cortes y las zambras, estas danzas para celebraciones rituales tenían un significado espiritual.

Es difícil saber si la escena de Granada refleja una danza a la morisca o una tradición de celebraciones rituales relacionadas con la historia sefardí. Al margen



1. *In Spania die Medlach*, en [Ilustraciones de trajes del siglo XVI] (MS).

2. *Der Spanischs Dantz*, en [Ilustraciones de trajes del siglo XVI] (MS).



Biblioteca Nacional, Res/285.

Biblioteca Nacional, Res/285.

de esta cuestión, la asociación de música de danza y ocasiones festivas con mujeres tañedoras y con la herencia musulmana o sefardí hace que estas prácticas musicales femeninas sean problemáticas en cuanto a ortodoxia religiosa y rectitud moral.

**FORMACIÓN MUSICAL.** En 2013 publiqué un trabajo sobre Isabel de Plazaola, una cantante e instrumentista muy conocida entre la realeza y la nobleza castellana. Tuve noticia de ella a través del análisis del documento del proceso inquisitorial en el que su madre fue acusada de herejía en 1564.

Entre las pruebas que proporcionaban los testigos para acusarla estaban que no podía ser muy virtuosa, ya que su casa estaba siempre llena de músicos que enseñaban a su hija, que era requerida por las mujeres de la nobleza para tocar en sus casas y a la que su madre trató de ingresar en un convento.

La formación musical de las mujeres siempre era conflictiva, a no ser que se preparasen para ser monjas y solamente

aprendieran a entonar el Oficio Divino y a tocar el órgano de manera elemental. En la plataforma digital *Paisajes sonoros históricos* (c. 1200-c. 1800), Juan Ruiz Jiménez da noticia de un ejemplo de música doméstica con mujeres como protagonistas en la Granada de en torno a 1620.

La crónica de la fundación del convento de capuchinas de esa ciudad proporciona información sobre la formación y actividad musical, en el contexto doméstico, de la monja Adriana del Espíritu Santo. Ruiz Jiménez lo presenta como “un ejemplo de la educación musical de las jóvenes de la

**La formación musical de las mujeres siempre era conflictiva, a no ser que se preparasen para ser monjas y solamente aprendieran a entonar el Oficio Divino y a tocar el órgano de manera elemental**

Fotografía de Emilia del Ama con pandero cuadrado en Lumajo (León) tomada por Alan Lomax el 6 de noviembre de 1952.



<http://www.culturalequity.org>

AH  
JULIO  
2019  
19

### La “danza española” y su música eran practicadas por mujeres. Emergieron de un crisol de culturas que persiste en la música folklórica española, algo que captó la atención de los viajeros

oligarquía granadina y de los saraos que se organizaban en sus residencias de verano cercanas a la ciudad”. Entre los 9 y los 13 años la niña vivía la mitad del año con su madre y la otra mitad con su tía. Su tía contrató a maestros para que enseñasen a la niña a tocar y bailar. En su residencia de verano, cercana a la ciudad, la tía organizó un baile, en el que Adriana causó gran admiración y fue precisamente esto lo que la llevó a decidir retirarse de las vanidades del mundo e ingresar en el convento.

Volviendo a la escena de Hoefnagel, el hecho de que estas mujeres lleven rosarios es intrigante, como si su honestidad y cristiandad tuviera que ser demostrada visualmente, especialmente inmediatamente después de la expulsión de los moriscos; de hecho, en dibujos más tempranos —como los libros de trajes que mencioné antes— los rosarios no aparecían.

En cualquier caso, parece claro que la llamada “danza española” y su música era practicada particularmente por mujeres y emergió de un crisol de culturas que todavía persiste en la música folklórica española y que incluso captó la atención de viajeros extranjeros en el siglo XX, como

la del etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax, que en 1952, cuando viajaba por España recopilando música folklórica, grabó en Lumajo (León) varias piezas interpretadas por grupos de mujeres que cantaban y tocaban panderos cuadrados y tomó fotografías de alguna intérprete (véase imagen de esta página).

El análisis en detalle de una pequeña escena tomada de un atlas nos puede llevar a evaluar la importancia atribuida a las actividades musicales en las ciudades andaluzas de la Edad Moderna, en particular por viajeros europeos como Hoefnagel. Estoy convencida de que la tradición oral es un aspecto clave, no solo para situar a las mujeres en el mapa de la historia de la música, sino también para ampliar nuestro campo de miras al aproximarnos a la música del pasado. Mientras que la historiografía musical de inicios de la Edad Moderna en España se ha centrado en polifonía grandiosa, creada por compositores varones, esta iconografía nos administra una “dosis de shock cultural” (tomando el concepto de Robert Darnton); la música que se subraya en el atlas no se escribía y normalmente era interpretada por mujeres. ■

#### Más información:

- **Füssel, Stephan (ed.)**  
*Cities of the World = Civitates orbis terrarum: 363 Engravings Revolutionize The View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617 / Georg Braun and Franz Hogenberg, edited by Benedikt Taschen.* Taschen, Nueva York, 2008.
- **Molina, Mauricio**  
*Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula.* Reichenberger, Kassel, 2010.
- **Ruiz Jiménez, Juan**  
“La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada (1492-1570)”, en Gerardo Fabián Rodríguez y Gisela Coronado (eds.) *Paisajes sonoros medievales.* Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, CIEM, Mar del Plata, 2019.
- **Vignau-Wilberg, Thea**  
*Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Hatje Cantz Verlag, Berlín, 2017.