

CARMELO LISÓN TOLOSANA
JUAN CALATRAVA
SANDRA ROJO FLORES
(EDS.)

ANTROPOLOGÍA y ORIENTALISMO

Homenaje a
José Antonio González Alcantud

AUTORES

Carmelo Lisón Tolosana	François Pouillon
Carmen Díaz de Alda Heikkilä	Thierry Dufrêne
José Miguel Puerta Vilchez	Gabriel Cabello
Juan Manuel Barrios Rozúa	Eloy Martín Corrales
Eloy Gómez-Pellón	Ignazio E. Buttitta
Emilio Gómez Ferrín	Víctor Morales Lezcano
Frédéric Saumade	Mohamed Métalsi
Antonio Malpica Cuello	Ma. Jesús Buxó Rey
Ricardo Sanmartín Arce	Bernard Vincent
Reynaldo Fernández Manzano	Silvia Paggi
José Muñoz Jiménez	Federico Cresti
Juan Calatrava	Sandra Rojo Flores
Alberto González Troyano	

GRANADA
2020

El papel de la mujer en la música de al-Andalus

Reynaldo Fernández Manzano

Centro de Documentación Musical de Andalucía

*A José Antonio González Alcantud,
Maestro de Luz entre tantas tinieblas.*

RESUMEN

El papel de la mujer en la música de al-Andalus, esclavas, mujeres libres, la mujer en la transmisión de tradiciones, fiestas, y en la educación de los niños. El amor cortés. Iconografía de la mujer y la música. Representación en la Sala de los Reyes de la Alhambra y en la casita del Partal.

PALABRAS CLAVE

Mujer, música de al-Andalus. Esclavas cantoras: qiyān, mujeres libres, mujer y tradición, ciclos festivos. Ziryāb. Al-Rumaykīyya y al-Mu'tamid. Amor 'udrī y amor cortés. Iconografía tañedoras de instrumentos. Sala de los Reyes, Casita del Partal, Alhambra. Zambras moriscas.

Dentro de las mujeres dedicadas o que han contribuido a la formación y desarrollo de la música de al-Andalus podríamos distinguir tres grandes grupos:

1. Las mujeres esclavas.
2. Las mujeres libres.
3. La mujer y la cultura popular y cotidiana.

El tema ha sido estudiado¹ por Manuela Cortés, M.^a Dolores Guardiola, Manuela Marín, Teresa Garulo, Pierre Guichard, M.^a Jesús Viguera, Mahmud Sobh, etc. Gracias a los Diccionarios biográficos, género histórico de gran tradición en el mundo islámico, conocemos a más de 116 mujeres en al-Andalus.

Se ha mitificado el papel de la mujer en al-Andalus en la literatura de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, considerando a la mujer en al-Andalus como una precursora —casi— del feminismo actual, culta y liberal. Ciertamente llegó a un grado de desarrollo mayor que otras zonas del mundo medieval pero con bastantes limitaciones. Las esclavas no eran libres, pertenecían a sus amos, debían satisfacerlos física e intelectualmente. Una joven esclava que supiera cantar, tocar instrumentos, componer poemas, bailar, era mucho más apreciada que otra que careciera de estas cualidades, pero era para mostrarlas ante su señor o para que este presumiera de su poder y riqueza ante sus amigos —hombres— exhibiéndola, prestándola o

1. Ávila, María Luisa (1989): «Las mujeres 'sabias' en al-Andalus», *La mujer en al-Andalus*, Madrid-Sevilla, 139-184. Guardiola, María Dolores (1991): «La figure de la Kayna dans les sources musicales», *Le patrimoine andalou dans la culture arabe et espagnole*, Túnez, Cahier du Cérès (Histoire n° 4), 107-127. Cortés García, Manuela (1996-a): *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla. Cortés García, Manuela (1996-b): «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», *Música Oral del Sur*, 2, 193-206. Cortés García, Manuela (2011): «Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)», *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Iniesta Masmano, Rosa [ed.], Valencia. Fierro, María Isabel (1983): «Mujeres hispanoárabes en tres repertorios biográficos: Yādwa, Šila y Bugya (siglos XI-XII)», *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, 177-182. Garulo, Teresa (1977): *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*, Guichard, Pierre: *Structures sociales «orientales» et «occidentales» dans l'Espagne musulmane*, París, Mouton, (versión española: *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barcelona, 1976). Marín, Manuela (1989): «Las mujeres de las clases sociales superiores: al-Andalus, desde la conquista hasta el final del califato de Córdoba», *La mujer en al-Andalus*, Madrid-Sevilla, 105-127; Marín, Manuela (2006): «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus», *Historia de las mujeres*, (título original: *Storia delle donne*, Roma-Bari, 1990), Madrid, 4.^a ed., 562-573. Rubiera, María Jesús (1990): *Poesía femenina hispanoárabe*, Madrid. Sobh, Mahmud (s.d.): *Poetisas árabe-andaluzas*, Granada, (s. d.) ISBN: 84-505-2106-8. Viguera, María Jesús (1989): (de.) *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, Madrid-Sevilla, ed. «Estudio preliminar» 17-34.

vendiéndola. Gozaban de un estatus mejor que el resto de las esclavas, siendo las favoritas, pero cuando la juventud y belleza desaparecían su papel era diferente, encargándose del aprendizaje de otras esclavas jóvenes. También había escuelas de esclavas para así aumentar su valor a la hora de su venta.

Paraskeva (2016) estudia a las esclavas cantoras: *qiyān*, *yāwārī muganniyāt*, de una de las fuentes más importantes para su cocimiento, el *Kitāb al-agānī* (Libro de las canciones) de Abū l-Faraʿ al-Iṣfahānī, del siglo iv/x, destacando: «el elemento común entre la mayoría de las cantoras, desde la época preislámica hasta la época abasí, fue su condición de esclavas. Los casos de cantoras libres, libertas o *mawlayāt* (mujeres implicadas en una relación de dependencia con un individuo o una familia de destacada condición social) constituyeron siempre una excepción. La cantora era, generalmente, vista como un instrumento que generaba deleites artísticos, intelectuales y sexuales, lo que la convertía en un objeto de deseo para los hombres y un elemento de compraventa sumamente rentable para los que se dedicaban al negocio de las *qiyān*»².

Las mujeres libres, como muy bien indica Manuela Marín, con alguna excepción, habían recibido su formación de su padre, sus hermanos o su marido. Abū ‘Amr al-Dānī tuvo como alumna a Rayḥāna, en Almería. Rayḥāna estudiaba el Corán separada por una cortina de su maestro, quién le indicaba las pausas por medio de una varita.

Como las esclavas, las mujeres libres podían satisfacer mejor intelectualmente a sus maridos y cumplir un papel cualificado como reproductoras, al poder educar a los hijos desde muy temprana edad. En ningún caso tendrán una actividad pública, no serán *ulemas*, ni enseñaran en las Madrazas ni ocuparan altos cargos en la Corte y en la administración. Su ámbito será el doméstico y la participación en las tertulias de sus maridos y familiares. Estas limitaciones no serán obstáculo para que muestren su talento y alto grado de conocimiento de la lengua árabe en sus poemas, campo en el que destacaron especialmente.

2. Paraskeva, Mika (2016): *Entre la música y el eros. Artes y vida de las cantoras en el Oriente medieval según El libro de las canciones (Kitāb al agānī)*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Genera-life, 275.

Mut'á, esclava de Ziryāb cantó al príncipe 'Abd al-Raḥmān ben al-Ḥakam unos versos compuestos por ella misma. Ibn 'Abd Rabbihi (860-940) se impresionó mucho al escuchar una canción de la esclava Maṣābīḥ, adiestrada por Ziryāb. Famosa fue la esclava Lubnā (siglo x) por sus conocimientos de gramática, métrica, como poetisa y en cálculo. Otras esclavas célebres fueron Qalam, Qamar y Hind.

Muy conocida es la historia de la esclava I'timād al-Rumaykīyya y al-Mu'tamid ben 'Abbād (1039-1095), futuro rey de Sevilla, quien se casó con ella. Su hija Buṭayna también fue excelente poetisa. Otra esclava de al-Mu'tamid también componía poemas: al-'Abbādiyya. Gāyat al-Munā, al-'Arūḍiyya, etc., conforman un amplio repertorio de esclavas poetas y cantoras.

En cuanto a las mujeres libres que destacaron en el arte de la poesía mencionar a: Ḥaḥṣa bint Ḥamdūn, siglo x, de Guadalajara. Al-Gassāniyya al-Bayyāniyya, siglo xi, natural de Pechina (Almería). Ḥamda bint Ziyād al-Mu'addib, también llamada Ḥamdūna, Henrí Pérès la sitúa en el siglo xi, Ibn Sa'īd en el xii, de Guadix (Granada). Wallāda bint al-Mustakfī (994-1091), Córdoba, hija del califa Mustakfī. Muḥya bint al-Tayyānī, discípula y enamorada de Wallāda, siglo xi, Córdoba. Umm al-Kirām bint al-Mu'taṣim ben Ṣumādih, siglo xi, su padre era rey de Almería.

Umm al-'Alā' bint Yūsuf al-Hiyāriyya, siglo xi, Guadalajara. Nazhūn bint al-Qilā'ī, siglo xii, Granada, al-Maqqarī en *al-Mugrib*, dice que era libertina. Mientras que Ibn Sa'īd en *Rāyāt al-mubarrizīn*, la sitúa en el xii y nos dice que su poesía era superior a la de los hombres. Ḥaḥṣa bint al-Ḥāyḥ al-Rukūnī (o al-Rukūnyya), siglo xii, era de La Alpujarrá granadina, enseñaba a las mujeres en el palacio de al-Manṣūr en Marrākus, donde murió. Amat al-'Azīz, siglos xii-xiii, levantina. Al-Ballisiyya, siglo xii?, poetisa analfabeta que aprendió poesía de forma oral, al-Ḍabbī la menciona como de Vélez. Qasmūna bint Ismā'il, siglo xii, Granada, de familia judía.

Las mujeres también jugaron un papel destacado en la cultura popular, ritos nupciales, de nacimientos, etc., así como en los cantos y danzas que acompañan los ciclos festivos agrarios y religiosos y en la educación de los pequeños. La cultura bereber o imazighen se transmitirá fundamentalmente por la memoria oral de los poetas y las mujeres, tan importante en al-Andalus y África.

En el terreno de la iconografía podemos destacar:

—El Friso de las bailarinas del Metropolitan Museum de New York es otro ejemplo, de marfil, cuarzo y pigmentos (s. x-principios del xi) califal, atribuido a Córdoba (10,8 x 20,3 cm). Tallado en una sola pieza de marfil de elefante, adorna uno de los lados de una caja rectangular.

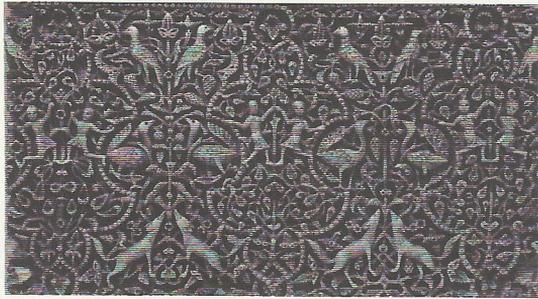


Ilustración 1: Danzantes. Arqueta de Marfil del Museo Victoria & Albert.

La complejidad de la decoración, así como la atención a los detalles, los ojos de las personas y animales están perforados con incrustaciones de pequeñas piedras de cuarzo, los pigmentos muestran un gran refinamiento. Se representa el árbol de la vida, vegetación, animales y figuras humanas en posición de danza.

—Interesantes, en este sentido, son las pinturas de la casita árabe que se sitúa a la izquierda de la Torre de las Damas en los Jardines del Partal, descubiertas en 1908 al levantar los enlucidos de las paredes de una reducida habitación, y aunque muy deterioradas e incompletas, se puede ver —en la zona alta— escenas de cacería y animales fantásticos; en la de en medio, empezando por la pared oriental, la llegada a un campamento de una expedición guerrera con numerosos caballos y camellos lujosamente enjaezados³, prisioneros y el botín de ganado conseguido. En la parte baja, hombres y mujeres que se solazan con músicos y cantores, una tañedora de ‘ūd, otra de duff (adufe, pandereta) junto a cantantes. Según Antonio Fernández Puertas pintadas en época de Yusuf I (1340-1350)⁴.

3. Gallego Burín, A. (1987): *Granada, guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1987, p. 116.

4. Fernández Puertas, Antonio (2017): *Alhambra. Muhammad V. El mawlid de 764/1362*, Granada, Editorial Almed, 140-144.

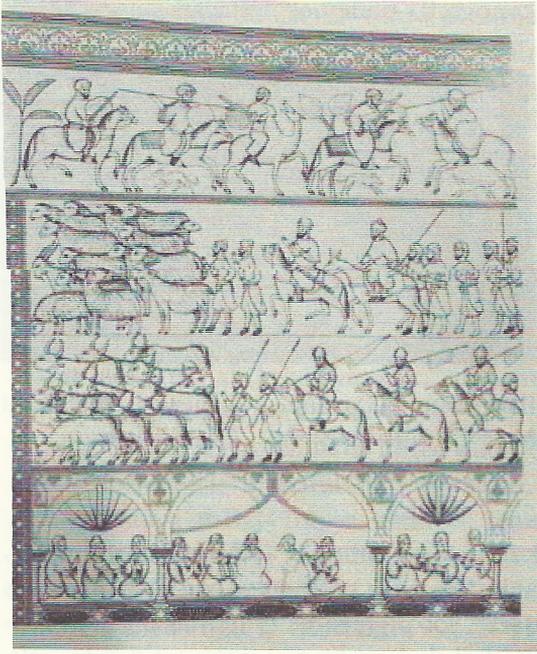


Ilustración 2: Casita del Partal, muro norte, fragmento del dibujo reconstrucción de Manuel López Reche para Antonio Fernández Puertas⁵.

—Otro ejemplo es la pintura monumental, ciclo señorial (Tañedora de *nāy* (flauta) del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis).

Los fragmentos de pintura figurativa del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis, que paso a ser parte del Convento

de Santa Clara y actualmente sede del Museo Regional de Murcia, corresponden a la cúpula de mocárabes, con una decoración de tallos vegetales que rellenan los espacios entre las figuras, enmarcados por hileras de motivos anulares en reserva. Son fragmentos de figuras de animales y seres humanos, cuya iconografía se puede adscribir inequívocamente al tradicional «ciclo señorial» de la pintura monumental islámica.

La figura de la flautista, según la descripción que hace de ella Alejandro García Avilés⁶, se ha conservado parcialmente. Se trata de un rostro de formas redondeadas, ojos almendrados y una nariz larga y recta flanqueada por dos manchas de color rosado que destacan expresivamente las mejillas. Con la mano izquierda sostiene un instrumento musical de viento (*nāy*, flauta)⁷. En el tratamiento del rostro y las manos

5. Fernández Puertas, Antonio (2017): *Alhambra. Muhammad V. El mawlid de 764/1362*, Granada, Editorial Almed, 143.

6. García Avilés, Alejandro (1998): «Arte y Poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)», *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 31-37.

7. Cortés García, Manuela (2009): *La música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, 119-120.



Ilustración 3: Tañedora de nāy (flauta) de la cúpula de mocárabes del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis, siglo XII, Real Monasterio de Santa Clara, Museos de la Región de Murcia.



Ilustración 4: Tañedora de 'ūd. Cerámica esgrafiada, procedente de Murcia, s. XIII.

se observa que el pintor realizó primero los contornos y después coloreó el interior y el fondo azul, reservando una estrecha franja en torno a la cara para destacar el rostro.

—Otro ejemplo significativo será los fragmentos de cerámica esgrafiada con decoración antropomorfa hallados en Murcia, datados en el segundo cuarto del siglo XIII. En concreto, la tañedora de 'ūd⁸ es el tema principal en uno de los ejemplares. El personaje aparece sentado al modo oriental envuelto en amplios ropajes y sobre un fondo de posibles estilizaciones vegetales, todo ello inscrito en el interior de un medallón. El fragmento cerámico corresponde a un vaso cerrado de difícil identificación, cuya decoración se estructura en bandas horizontales, probablemente la inspiración de este motivo y de la técnica de esgrafiado sea de influencia fatimí.

8. Navarro Palazón, J. (1986): *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid, 66-69.

AMOR 'UDRĪ Y AMOR CORTÉS

Ibn Hazm de Córdoba: «Difieren entre sí las gentes sobre la naturaleza del amor y hablan y acaban sobre ella». Mi parecer es que consiste en la unión entre partes del alma que, en este mundo creado, andan divididas, en relación a cómo primero eran en su elevada esencia; pero no en el sentido en que lo afirma Muh.ad ibn Dāwūd [868-910] (¡Dios se apiade de él!) cuando, respaldándose en la opinión de cierto filósofo, dice que «son las almas esferas partidas», sino en el sentido de la mutua relación que sus potencias tuvieron en la morada de su altísimo mundo y de la vecindad que ahora tienen en la forma de su actual composición...

Corroboramos esta opinión el hecho de que sabemos que existen diferentes suertes de amor. Es el mejor el de los que aman en Dios Honrado y Poderoso, bien por el esfuerzo que ambos ponen en una obra común, bien por coincidir en los principios de una secta o escuela, bien por compartir la excelencia de un saber que puede ser otorgado al hombre. Pero hay, además, el amor de los parientes; el de la afectuosa costumbre; el de los que se asocian para lograr fines comunes; el que engendran la amistad y el conocimiento; el que se debe a un acto virtuoso que un hombre hace con su prójimo; el que se basa en la codicia de la gloria de ser amado; el de los que se aman porque coinciden en la necesidad de guardar encubierto un secreto; el que se encamina a la obtención del placer y la consecución del deseo; y por fin, el amor irresistible que no depende de otra causa que de la antes dicha de la afinidad de las almas⁹.

Ibn Hazm determina los distintos tipos de amor: amor a Dios, amor al prójimo, amor a la familia y amigos, amor egoísta e interesado, amor carnal y amor 'udrī, o amor cortes neoplatónico.

El amor es física y química, lo que los clásicos denominaban instinto, pero también es uno de los elementos más importantes en la articulación social¹⁰. En la sociedad islámica los matrimonios son pac-

9. García Gómez, Emilio (1971): *Ibn Hazm de Córdoba: El Collar de la paloma*, 1.^a de, Madrid, 1971, 2.^a de, Madrid, 1979, 101-102.

10. Lewis Henry, Lewis (1870): *Systems of consanguinity and affinity*. Engels, F. (1971): «El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado», en Marx, C. y Engels, F.: *Obras escogidas en dos tomos*, t. II, Editorial Progreso, Moscú, pp. 168-169.

tados por los familiares, ni el hombre ni la mujer eligen a sus parejas. El hombre puede tener más de una esposa, pero estas también son impuestas. Esta sociedad genera una serie de dependencias: el esclavo/esclava dependen de su dueño, la mujer del marido, el hombre de sus mayores, sus mayores del jefe del clan este del jefe de tribu, el jefe de tribu del cadī (juez), del imān de la mezquita y del ejercito, estos del gobernador, el gobernador del Emir o Califa, generándose complejas relaciones de dependencia e influencias mutuas. Las contradicciones que se producen entre instinto y estructuras sociales del matrimonio se resuelve, en parte, mediante la sublimación artística, poesía y música jugaran un papel de bálsamo y envolvente de estos conflictos.

El objetivo final del amor *'udrī* es el amor mismo, un amor puro, casto, alejando de cualquier idea de relación sexual o contacto carnal. Pero la cultura no solo tiene un papel funcional evidente, también tiene la capacidad de tener vida propia, de generar desarrollos autónomos y de —en ocasiones— ser un elemento que se opone al sistema.

La poesía y la música que la acompaña han sido el escenario en donde podemos observar todas las posibilidades de esta situación: amores prohibidos, amores entre homosexuales, deseo de placer de las mujeres poetas, hasta el amor cortes, platónico o *'udrī*.

En el lado cristiano la «cansó» de los trovadores es casi exclusivamente amorosa y está concebida para el servicio de las damas¹¹. Los trovadores, en la manera de expresar y sentir el amor, trasladan la terminología jurídico-feudal y las situaciones de señor y vasallo a las relaciones hombre-mujer. Ella es el Señor y el poeta el vasallo. Como comente Martín de Riquer, lo que algunas veces pudo nacer como una ficción de amor también se puede convertir en un amor verdadero disimulado con otras ficciones. En la lírica trovadoresca admitían cinco escalones respecto a la dama: el de *fenhedor* (tímido), *pregador* (suplicante), *entendedor* (enamorado tolerado), *drutz* (amante), y *fach* (*acte de la copulación*).

El amor trovadoresco exige, por encima de todo, la discreción del poeta, ya que la mujer a la que canta ha de ser forzosamente una dama casada. Frente al matrimonio de conveniencias políticas o económicas, a este amor cortes se le confiere un mayor contenido espi-

11. Riquer, Martín de (1975): *Los trovadores: Historia, literatura y textos*, 3 vols. Madrid, 1975. 77-82.

ritual, dado que es verdadero y de libre elección, y que se acrisola en la prueba de clandestinidad y por el riesgo que comporta. (Recordemos la idea neoplatónica recogida por los pensadores árabes de dos medias esferas separadas que desean su encuentro).

Guillermo IX (1071-1127), Conde de Poitiers y Duque de Aquitania, será el primer trovador occidental del que nos ha quedado obra en lengua provenzal. En los años 1101 y 1102 participó tardíamente en la Primera Cruzada tras la caída de Jerusalén. Sostuvo varias guerras contra los condes de Tolosa. Fue excomulgado en dos ocasiones, una de ellas por abandonar a su esposa legítima y arrebatarle a la fuerza la mujer a su vasallo el vizconde de Châtellerauld. Hizo adornar su escudo de guerra con la imagen de su mujer desnuda. Entre 1120 y 1123 combatió junto a Alfonso I el Batallador, su cuñado, para intentar conquistar a los musulmanes el reino de Valencia.

Guillermo IX, según Ramón Menéndez Pidal¹², se vería influenciado por la poesía y la música de al-Andalus, así como por el amor *ʿudrī*.

Ramón Menéndez Pidal¹³ nos cuenta el episodio de Barbastro en 1064, recogido por el cordobés Ibn Ḥayyān:

Otra noticia pertinente... Se relaciona con cruzada hispánica bastante anterior a las primeras cruzadas de Oriente, cruzada emprendida por los nobles franceses en auxilio del rey de Aragón, nieto de Sancho el Mayor. Entonces un ejército papal de normandos, y franceses conquistó transitoriamente Barbastro, en la frontera de Aragón, en el año 1064, y el historiador coetáneo, el cordobés Aben Hayyan, cuenta que un mercader judío, amigo suyo, fue encargado de rescatar las hijas de un rico musulmán, cautivas en poder de un conde de los conquistadores de aquella ciudad...

el Conde dijo:

12. Menéndez Pidal, Ramón (1942): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1 ed. 1942, 7.ª ed. 1975, 17; Menéndez Pidal, Ramón (1956): *España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, 1.ª ed. 1956, 3.ª ed. 1977.

13. Menéndez Pidal, Ramón (1941): *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1.ª de. 1941, 6.ª ed. 1973, 36-36.

Esta que ves ahí es mi predilecta. Aquella otra, tan hermosa, es una incomparable cantora... Acabado el canto, el conde despidió al mercader, encareciendo de nuevo el agrado que recibía de sus cautivas, muy preferible para él a todo el oro que el padre enviaba para rescatarlas... sabemos que de esos cautivos selectos, una de cuyas preciadas habilidades era el canto, se llevaron los conquistadores de Barbastro muchos millares a Francia y que hasta Constantinopla llegaron 7.000. Al capitán del Papa, se dice, cupieron 1.500 cautivas. Y esta anécdota de Barbastro puede tener relación directa con la cuestión del primer trovador conocido, pues el duque de Aquitania, Guillermo VIII, futuro padre de Guillermo IX el trovador, tomó parte principalísima en la cruzada, tanto que a él solo atribuyen algunos documentos franceses la conquista de Barbastro, y así es de presumir que en el botín que se llevo a su tierra figurarían algunos centenares de jóvenes cautivas.

Pero este amor 'udrī o amor caballeresco ¿era un mero entretenimiento masculino? ¿qué papel jugaban las mujeres? Veamos dos ejemplos.

Al-Mu'tamid¹⁴ (1040-1069), rey de Sevilla, paseando un día a orillas del Guadalquivir con su amigo y amante Ibn 'Ammār de Silves o Abenamar (1031-1086) jugaban a improvisar poemas, entretenimiento extremadamente popular en la sociedad andalusí de la época. Al levantarse una ligera brisa sobre el río, dijo al-Mu'tamid: «El viento tejiendo lorigas en las aguas». Ante lo cual esperaba la respuesta de su compañero. Sin embargo, Ibn Ammar no tuvo tiempo de responder puesto que ambos oyeron una voz femenina que completaba la rima: «¡Qué coraza si se helaran!».

La voz correspondía a una muchacha escondida tras los juncos. Era una joven bellísima llamada Rumaikiyya, esclava de un arriero. Al-Mu'tamid quedó inmediatamente enamorado, la llevó a su palacio y la hizo su esposa, tomando el nombre de Itamad. Cuando al-Mutamid fue depuesto, Rumaikiyya partió con él al exilio.

14. Hagerty, Miguel José (1979): *Al Mu'tamid. Poesía. Traducción y comentario*, Barcelona, Bosch. Hagerty, Miguel José (2007): *Al-Mutamid de Sevilla. Poesía completa*. Traducción y comentario, Granada, Comares.

La relación Al-Mu'tamid y Rumaikiyya fue la fuente de numerosas historias, como la que aparece en el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, cuento XXX, *De lo que aconteció al rey Abenabed de Sevilla con su mujer, Ramaiquía*, obra de Don Juan Manuel.

Leonor de Aquitania (ca. 1122-1204), nieta de Guillermo IX de Aquitania el trovador, se casó con Luis VII (1120-1180), el mismo año de 1137 en que se convertirá en rey de Francia. El padre de Leonor, Guillermo X de Aquitania, fue el protector del trovador Marcabré.

Luis VII de Francia no simpatizaba con el juego de amor que se practicaba en el Sur, a diferencia de su esposa Leonor que le encantaba. La costumbre de coquetear de la reina le llevó a obtener la anulación de su matrimonio en 1152. Leonor se casará en seguida con Enrique de Anjou, duque de Normandía, y que dos años más tarde se convertirá en Enrique II rey de Inglaterra. Leonor, reina de Inglaterra, tenía varios trovadores en su corte y le transmitió esta afición a sus hijos, el más famoso: Ricardo Corazón de León. A la muerte de Enrique II Leonor se hará cargo del reino de Inglaterra en ausencia de su hijo Ricardo Corazón de León que se encontraba en la tercera Cruzada hasta su regreso.

Papel muy destacado en la difusión de la moda trovadoresca y en el amor cortés tendrán las hijas de Leonor de Aquitania, que fue reina de Francia y reina de Inglaterra. De su matrimonio con Luis VII de Francia nacerán María y Aelis. María se convertirá en condesa de Champagne y Aelis en condesa de Blois. Aelis inspirará al trovador Gautier d'Arras y María al famoso Chrétien de Troyes, autor de famosos libros de caballería basados en las leyendas arísticas. El nieto de María: Tebaldo, gran trovador, será conde de Champagne y luego rey de Navarra. Por otra parte Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, se casará con Alfonso VIII de Castilla

La hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, nieta de Leonor de Aquitania, Berenguela I de Castilla (1180-1246), madre de Fernando III, mostrará su amor por la música trovadoresca, la danza y la música árabe en su almohada, conservada en el Museo de Burgos. En tafetán carmesí, presentando decoraciones incrustadas de tapicería, entre las que destaca el gran medallón central. Éste está formado por una corona con inscripción árabe en letra cursiva que enmarca las figuras de dos danzarinas enfrentadas en torno a un esquemático árbol de

la vida. Esta decoración es propia del arte copto.

Las mujeres tendrán una importancia decisiva en la difusión del amor cortes, como receptoras de mensajes, como protectoras, como difusoras, como juglares y como poetas y músicos que transmiten y participan en la creación de ese repertorio, por el cual, en el mundo poético ellas son las señoras y los hombres sus vasallos en una sociedad que imponía lo contrario.



Ilustración 5: Tafetan carmesí, almohada de Berenguela I de Castilla (1180-1246), con dos danzariñas enfrentadas y en el centro el árbol de la vida. Museo de Burgos.

Aunque el Corán no prohíbe la representación de figuras animadas, si los ídolos y sus representaciones, en los *Hadit* aparecen numerosas historias claramente reprobatorias, se identifica a los que hacen imágenes con los politeístas. Como ha estudiado José Miguel Puerta Vilchez (2018) «Los ángeles no entrarán en la casa en la que haya un perro o imágenes», «los que serán más fuertemente castigados por Allāh el Día de la Resurrección serán los creadores de imágenes (muṣawwirūn)», «los que fabriquen estas imágenes serán castigados el Día de la Resurrección, se les dirá: dad vida a lo que habéis creado y no podrán»¹⁵.

Pese a este criterio en la Alhambra de Granada y concretamente en la Sala de los Reyes las pinturas en las tres bóvedas pintadas para Muḥammad V muestran escenas de caza, trovadorescas de amor cor-

15. Puerta Vilchez, José Miguel (2018): *Historia del pensamiento estético árabe*, 2.ª ed. Corregida y amentada Granada, Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife, 102.

tés; de caza donde un caballero cristiano ofrece un león a una dama cristiana y un caballero musulmán ofrece un jabalí a otra dama cristiana en presencia de su ama y doncellas y que pueden ser considerados como una competición de caza a los pies del «Castillo del Amor»; un torneo a muerte entre un caballero cristiano y otro nazarí, ganando el caballero musulmán, bajo la mirada de unas doncellas en un castillo. Un caballero cristiano que lucha con un hombre salvaje que tiene secuestrada a una dama; una partida de ajedrez entre una dama y un caballero (que puede simbolizar compartir los secretos del amor); la fuente de la juventud y el famoso «Castillo del Amor»; junto a la representación de diez personajes hispanomusulmanes en la nave central.

Según investigaciones de Carmen Bernis Madrazo (1982)¹⁶ estas pinturas se realizaron a comienzos de 1380 en el estilo gótico lineal o franco gótico imperante en Europa y en los reinos hispánicos. Jesús Bermúdez Pareja (1987)¹⁷ se ocupó del tema en una interesante monografía. Antonio Fernández Puertas (2017) argumenta y ofrece datos para considerar que fueron realizadas probablemente por un pintor venido de la corte castellana de Juan I Trastámara, fundamentalmente por la inclusión —en la bóveda de la sala central— del escudo de la banda de dragantes a cada extremo que era utilizado en el reino de Castilla desde Alfonso XI y que aparece en la decoración mudéjar del alcázar construido por Pedro I en los reales Alcázares de Sevilla, y considera que podría ser la representación de Muḥammad V y su corte.

Quizás sea el «Castillo del Amor»¹⁸ el que mejor represente estos ideales del mundo caballeresco y de la literatura y la música de juglares y trovadores. El «Castillo del Amor» fue un tema iconográfico muy representado en el siglo XIV, en Francia, Inglaterra, en el Sacro Imperio y en los Reinos Hispánicos. Con varias versiones, entre otras

16. Bernis Madrazo, Carmen (1982): «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 18, Granada, 21-50.

17. Bermúdez Pareja, Jesús (1987): *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.

18. Pérez González, Ana (2016): «El Castillo del Amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, núm. 16, 5-30.

destacar: unas damas, de forma cooperativa, se defienden del asedio de unos caballeros arrojándoles flores. El Castillo con una o varias damas testigo de un duelo entre caballeros por amor, el Castillo en donde diversas parejas de enamorados se asoman por puertas, ventanas y torres, estas dos últimas

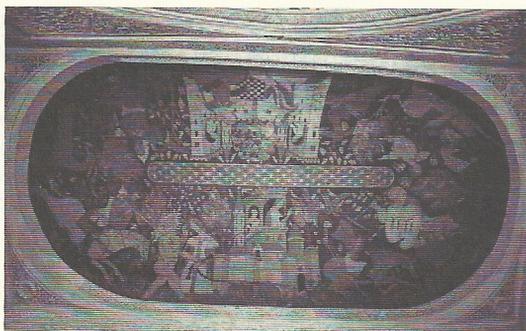


Ilustración 6: Fragmento de las pinturas sobre piel de la bóveda sur de la Sala de los Reyes, del Patio de los Leones de la Alhambra, representación del “Castillo del Amor”.

versiones son las utilizadas en las pinturas de la Sala de los Reyes. Se pueden rastrear representadas en tapices, tejidos, libros miniados, cerámica, objetos de marfil franceses como valvas de espejo y cofres, o en pinturas murales, ejemplo de las mismas son las del castillo de Alcañiz (Teruel) o la Sala de los Reyes de la Alhambra.

En el año 2017 realizamos un interesante encuentro sobre las influencias mutuas y paralelismos del Patio de las Doncellas de los Reales Alcázares de Sevilla y el Patio de los Leones de la Alhambra y de las relaciones de Pedro I «El Cruel» y Muḥammad V¹⁹.

Finalmente mencionar ya en la etapa morisca dos documentos interesantes. El primero es la *Carta de merçed del oficio de alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros*²⁰. (Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de febrero de 1492. Granada. Folio 18). Interesante es resaltar como nombra a *juglaras* en femenino y *juglares* en masculino.

19. González Alcantud, José Antonio [ed.] (2018): *Leones y Doncellas. Dos patios andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife.

20. Fernández Manzano, Reynaldo (2015): *Música de al-Andalus*, Granada, Editorial Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada, 124-135.

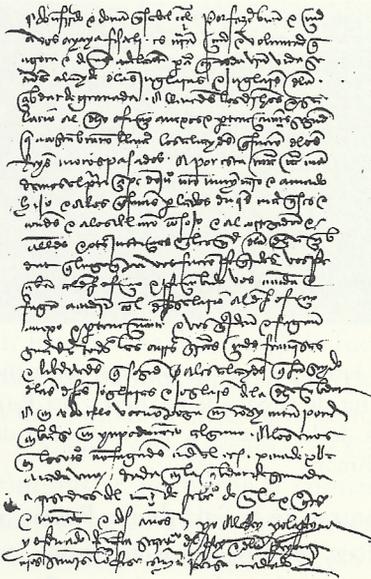


Ilustración 7: Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de Febrero de 1492. Granada, f. 18. Merced del oficio de Alcayde de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaydes nombrados por los reyes moros.

El segundo testimonio: el doctor Johannes Lange, acompañante del conde Federico del Palatinado, que estuvo en Granada en junio y julio de 1526, catorce días durante la estancia de Carlos V, describe así las zambras²¹:

Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos cincuenta años y una de aproximadamente cuarenta años acompañ con un cante de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría [...] En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frente y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa (Johannes Lange: descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada [junio-julio de 1526]).

Las esclavas cantoras, tañedoras de instrumentos musicales y bailarinas, estarán muy presentes en la fantasía del orientalismo del siglo XIX de las artes plásticas, la literatura o la música. El amor cortes repre-

21. Gallego Morell, A. (1987): «La Corte de Carlos V en la Alhambra en 1526», *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, I, pp. 274-276; «Carlos de Gante en Granada», *Revista del centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, segunda época, 1, 155-164.

sentado —entre otros lugares— en las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra y el amor entre una doncella cristiana y un caballero musulmán o a la inversa serán fuente de inspiración de novelas y óperas. Finalmente la industria cinematográfica repetirá estos mitos, como ya tratamos con anterioridad en el coloquio y libro coordinados por José Antonio González Alcantud (2001)²² sobre *Pensar la Alhambra*.

INTRODUCCIÓN

El presente libro es una obra de carácter antropológico. Desde 2000, cuando se publicó el primer volumen de esta colección, el interés por la música de Al-Andalus ha crecido considerablemente. Este interés se ha manifestado en la aparición de numerosos libros, artículos y tesis doctorales que han contribuido a la comprensión de la música de Al-Andalus en su contexto histórico y cultural. En este sentido, el presente libro pretende ser una contribución a este campo de estudio, ofreciendo una visión crítica y actualizada de la música de Al-Andalus en el contexto de la antropología y el orientalismo. El libro está dividido en tres partes. La primera parte trata sobre la música de Al-Andalus en el contexto de la antropología y el orientalismo. La segunda parte trata sobre la música de Al-Andalus en el contexto de la historia y la cultura. La tercera parte trata sobre la música de Al-Andalus en el contexto de la literatura y el arte. El libro está dirigido a un público de investigadores y estudiantes de antropología, historia y cultura.

22. Fernández Manzano, Reynaldo (2001): «La música de la Alhambra», en González Alcantud, José Antonio [ed.]: *Pensar la Alhambra*, Barcelona, Anthropos Editorial, 277-291. Fernández Manzano, Reynaldo (1991): «El orientalismo en la música europea», *Revista de Musicología*, XIV, n. 1-2, 423-427, Madrid, Sociedad Española de Musicología.