



De las melodías del reino nazarí de
Granada a las estructuras
musicales cristianas

Para el libro de
Doctrina Musical de
Andalucía, en curso

J. J. H.

Granada 3-VI-1985



De las melodías del reino nazarí de
Granada a las estructuras
musicales cristianas

La transformación de las tradiciones musicales
hispano-árabes en la península Ibérica

Reynaldo Fernández Manzano



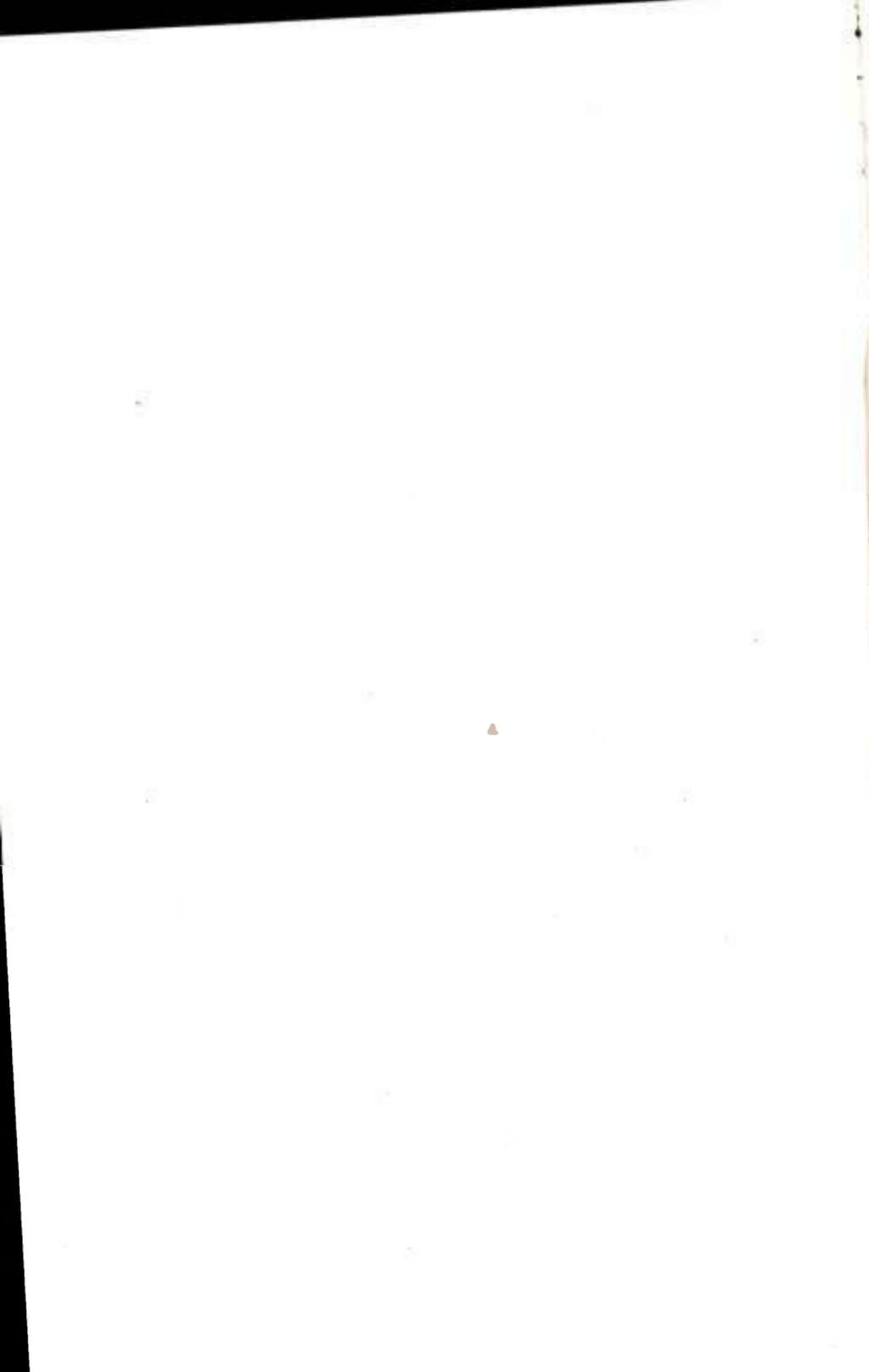
Diputación Provincial de Granada

Este trabajo obtuvo la concesión de
"Ayuda a la Investigación y recuperación
del Patrimonio Folklórico-artístico español,
en sus aspectos musical y literario-musical"
1983. Ministerio de Cultura.

BIBLIOTECA DE ENSAYO

© Diputación Provincial de Granada
ISBN: 84-505-1189-5
Depósito legal: GR. 159 -1985
Impreso en la Imprenta Provincial
Printed in Spain
Cubierta: Juan Vida

**A mis padres
porque gracias a ellos
han sido siempre posibles
y agradables mis estudios.**



Índice general

| | |
|---|----|
| Prólogo | 7 |
| Introducción | 13 |
| Primera Parte: Estudio | 23 |
| A. Antecedentes de ambas culturas musicales | 23 |
| B. Antecedentes y estructuras musicales del reino nazarí de Granada .. | 25 |
| B.1. Música de al-Andalus. Breve panorama general | 25 |
| B.2. Instituciones y costumbres musicales | 27 |
| B.2.a) <i>Mecenazgo de la música de al-Andalus</i> | 27 |
| B.2.b) <i>Escuelas de música en al-Andalus</i> | 28 |
| B.2.c) <i>Una institución musical en el reino nazarí de Granada:</i> <i>Alcaide de juglaras e juglares</i> | 29 |
| B.2.d) <i>Costumbres y tradiciones</i> | 30 |
| B.3. Estructuras musicales en el reino nazarí de Granada | 31 |
| B.3.a) <i>Relación letra-música</i> | 31 |
| B.3.b) <i>Estructuras musicales de corta y larga duración</i> | 32 |
| B.3.c) <i>Algunas notas sobre la estructura musical</i> | 33 |
| 1) <i>Microformas técnicas que constituyen la composición</i> | 33 |
| 2) <i>Sobre el ritmo: "Darb"</i> | 33 |
| C. Antecedentes de la música renacentista en España | 34 |
| C.1. La tradición musical cristiana en la península Ibérica | 34 |
| C.2. La música del Renacimiento español | 36 |
| C.2.a) <i>Organización e Instituciones musicales del Renacimiento</i> <i>español</i> | 36 |
| C.2.b) <i>La enseñanza musical en el renacimiento español</i> | 37 |
| C.3. Estructuras musicales del renacimiento español | 38 |
| C.3.a) <i>Música monódica, religiosa o litúrgica</i> | 39 |
| C.3.b) <i>Música monódica profana</i> | 39 |

| | |
|--|-----|
| C.3.c) <i>Música monódica acompañada o melodía acompañada</i> | 39 |
| C.3.d) <i>Música polifónica</i> | 39 |
| C.3.e) <i>Música militar</i> | 41 |
| C.3.f) <i>Música de danza</i> | 42 |
| D. Los instrumentos musicales | 42 |
| D.1. Instrumentos musicales de al-Andalus y del reino nazarí de Granada | 42 |
| D.1.a) <i>Concepto instrumental en el reino nazarí de Granada y al-Andalus</i> | 42 |
| D.1.b) <i>Esquema de los principales instrumentos musicales del reino nazarí de Granada y de al-Andalus, con su denominación más común</i> | 44 |
| D.1.c) <i>Agrupaciones instrumentales</i> | 47 |
| D.2. Instrumentos musicales de la España renacentista | 47 |
| D.2.a) <i>Concepto del instrumental</i> | 48 |
| D.2.b) <i>Esquema de los principales instrumentos musicales de la España cristiana en el Renacimiento y sus antecedentes medievales</i> | 48 |
| D.2.c) <i>Conceptos instrumentales</i> | 52 |
| E. De las melodías del reino nazarí de Granada a la música renacentista | 52 |
| – <i>Primer periodo. 1492-1529: La ilusión de la convivencia musical</i> | 53 |
| – <i>Segundo periodo. 1530-1565: Los recelos</i> | 56 |
| – <i>Tercer periodo. 1565-1570: El final</i> | 58 |
| Segunda Parte: Estudio crítico y valoración de las diversas fuentes | 61 |
| A. Fuentes | 61 |
| 1) Fuentes escritas musulmanas y cristianas | 61 |
| 1.a) Grandes colecciones y bibliografía de fuentes | 61 |
| 1.b) Fuentes diplomáticas | 63 |
| 1.c) Fuentes narrativas musulmanas y cristianas | 68 |
| 1.d) Fuentes de teoría musical, sus técnicas y las grafías musicales | 73 |
| 2) Fuentes orales y fuentes diversas | 90 |
| B) Bibliografía | 95 |
| I. <i>Bibliografía. Música Hispano-Musulmana</i> | 95 |
| II. <i>Bibliografía. Música española en los siglos XV y XVI y sus antecedentes</i> | 100 |
| III. <i>Bibliografía. Instrumentos musicales</i> | 110 |
| III.a) Instrumentos musicales de al-Andalus y del reino nazarí de Granada | 110 |
| III.b) Instrumentos musicales de la Edad media y el renacimiento español | 111 |

| | |
|--|-----|
| IV. <i>Bibliografía General que contiene referencias musicales al periodo estudiado o a su entorno histórico</i> | 113 |
| C. Discografía | 117 |
| C.1. Discografía de música hispano-Musulmana | 117 |
| C.2. Discografía de la España cristiana | 118 |
| Tercera Parte: Apéndice documental | 123 |
| Índice general | 171 |



Prólogo

La música, el canto, la danza, las tradiciones, la leyenda, el humor, la Historia, el Derecho, el Arte... ¿Qué son sino manifestaciones profundas del espíritu del hombre?. Esta vida del hombre que se ha venido expresando en la historia de los tiempos, con su creatividad, sus afanes, sus técnicas, su dolor, su grandeza, o sus profundas turbaciones. Su progreso constante, consolidado a través de numerosas dificultades, balanceos sociales, presiones políticas, cambios económicos, contactos con otros pueblos, dejándonos una huella estable, y ésta, a su vez, plataforma siempre para otros tiempos nuevos; con nuevas remodelaciones y también nuevas conquistas del espíritu.

El hombre de hoy, de estas vivencias del pasado, se preocupa y a nivel de estudio, trata de conocer y penetrar en aquellas estructuras pasadas para su cabal inteligencia, y en especial, cuando el "ser y hacer" del hombre, no quedó escrito en la piedra o en los documentos, sino que se transmitió a través de la memoria colectiva del sentimiento popular. Música y canción van unidas en este sentimiento histórico y en la conciencia individual del hombre como parte íntima e integradora del hecho social, que se manifestó en "su momento", que se propagó en el "recuerdo", y que pasó a formar la actualidad nuestra, futuro de aquel recuerdo, acervo y valiosa esencia de nuestra cultura. Tal es el objetivo de estas líneas como pórtico y presentación al acertado y vocacional trabajo de Reynaldo Fernández Manzano, sobre la Música Hispano-Musulmana en su cronología nazarí y en contacto con las estructuras musicales cristianas. En el forzoso dualismo entre una cultura, la musulmana, que asombra a los nuevos pobladores, pero que ya no tiene horizontes vitales, sino lánguida permanencia en el mundo morisco; y la nueva, castellano-cristiana, enraizada en la vieja cepa del Occidente Europeo con sus peculiares connotaciones de la España de la "Reconquista".

Recordemos las formas muwaššahs propiamente andalusíes, con sugestivos y hondos títulos, como "Quien te quiso", "Tu belleza se ha hecho famosa

en Granada", y también aflora el mágico recuerdo de lo oriental en la delicada pieza "Las flores en el jardín".

La música hispano-musulmana será heredada por el reino *naṣrī* de Granada.

El trabajo de Reynaldo se delinea en la plena inquietud contemporánea de buscar, conocer, estudiar con nuevos cauces el patrimonio cultural que representa hoy para nosotros la música andalusí. De una parte, la búsqueda del testimonio directo o indirecto para su posterior análisis; de otra parte, recoger el rico acervo de la tradición popular posterior, con sus, a veces, numerosos cambios, más modernos pero enraizados en el primitivo núcleo.

Detectar las relaciones con la música o danza, o canto cristiano del mismo tiempo; y cómo no, partir del folklore musical para, retrospectivamente, intentar su posible filiación; sin olvidar las fuentes literarias cristianas de culto medieval, o algunas fuentes que enriquecen el conocimiento de técnicas, teorías, instrumentos musicales, dispositivos de los mismos, material de construcción y forma (esculturas o miniaturas).

Señalar, igualmente, ese período, final de la Edad Media, en que lo cristiano y lo hispano-musulmán va a ir distanciándose paulatinamente, dentro de sus intercambios, para desembocar en el mundo sonoro en dos clásicos polos renacentistas: Polifonía y Nūbas. El propio autor establece una periodización dentro del cambio: a) El del apogeo del reino. b) El de la guerra de la conquista de Granada (1482-1492). Y c) El mundo morisco (1492-1566). Períodos amplios, pero creemos aceptables en los llamados de "larga duración", ya que ha existido una notable y espectacular transformación en el orden político y religioso, no así, en el de las estructuras e instituciones, al menos hasta la primera parte del siglo XVI. Y se matizan las transformaciones de las melodías populares nazaríes en la música renacentista, en tres fases reveladoras y originales por la historia del período que afecta a ambas comunidades.

I: De convivencia o yuxtaposición cristiano-musulmana (1492-1529).

II: De tensiones cristiano-musulmanas (1530-1565).

III: Todo lo "morisco" va a ser sustituido, y las tradiciones folklóricas populares todavía convivirán en parte, con la impronta nueva de la música renacentista y las tradiciones cristianas. Oriente y Occidente, "Cristianismo e Islam" amplían el vasto horizonte de la Historia, y el Imperio separa también, geográficamente, las dos estructuras superiores elevadas a "universal".

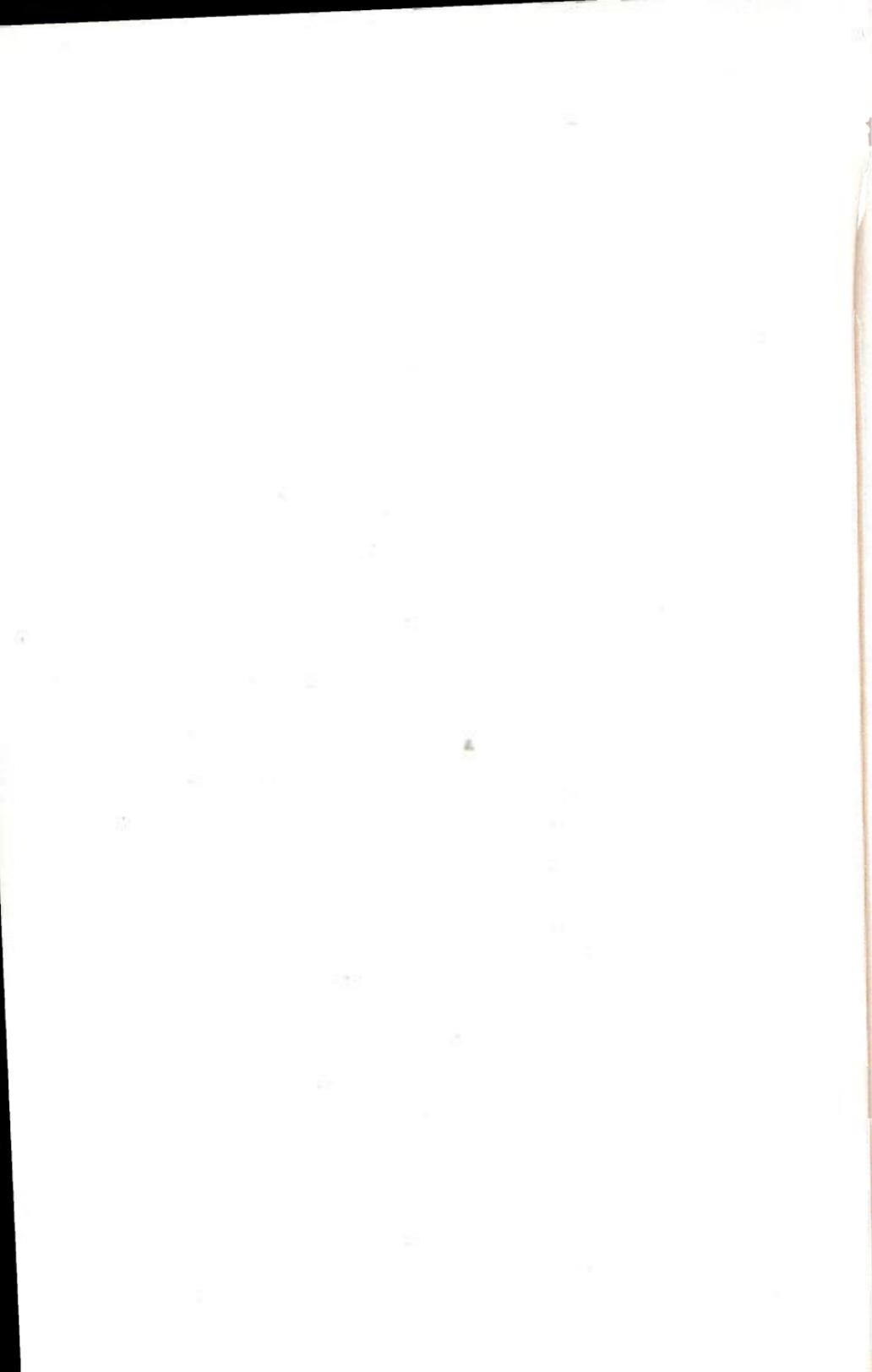
Todo este proceso de permanencia se refleja en los diferentes ciclos del romancero, la vida en la frontera, y cómo no, la evocación de un mundo anterior, que su mayor nivel lo alcanzaría en la melancólica evasión de la realidad: el romanticismo.

Este trabajo de iniciación a la investigación es un planteamiento serio de estudio futuro del atractivo y difícil tema que lo motiva. Ha reunido materiales, fuentes y bibliografía. Se analizan los antecedentes de la música me-

dieval española, la correspondiente discografía existente, en síntesis; y recoge un interesante apéndice documental, en la aproximación a esta investigación, que en el futuro, estamos seguros dará un espléndido fruto. Contribuirá a ello la gran vocación musical del autor, sus excelentes interpretaciones de piezas musicales en conciertos profesionales, sus trabajos y preparación, ya destacados pese a su juventud, y sus estudios de licenciado en Historia, opción de Historia Medieval, que, como alumno mío, puedo decir, con excelente aprovechamiento, le capacitan plenamente para realizar futuras investigaciones tan necesarias en el campo de la música andalusí de otro tiempo; expresión del sentimiento de aquellos antepasados nuestros y patrimonio de la cultura andaluza.

Dr. Cristóbal Torres Delgado
Catedrático-Director
del Departamento de Historia Medieval
de la Universidad de Granada.

Granada, 22 de febrero de 1984



Introducción

La palabra folklore fue creada en 1846 por W. J. Thoms, autor inglés, uniendo folk (pueblo) y lore (conocimiento o estudio). Desde entonces ha tenido una gran expansión por casi todo el mundo, sirviendo para designar materias más o menos afines entre sí, sustituyendo denominaciones como: antigüedades populares, literatura popular, demología, demopsicología, saber popular, etc. En 1878 se fundó la "Folklore Society" en Inglaterra. Este tipo de asociaciones pronto se extendió por todo el mundo.

En diversas naciones el folklore se enseña a niños y jóvenes; el canto, el baile y la danza popular, para que los ejecuten en festivales y actos públicos. Por otra parte, diversas asociaciones pretenden defender la pureza y vigencia de las tradiciones populares; y en toda Europa se han creado museos en donde se recoge la parte material de las culturas campesinas. De ellos son modelo el museo nórdico de Estocolmo, el Museo del Aire Libre de Helsinki, el de tipo análogo a los dos anteriores de Oslo, etc. Mientras que los estudios de Folklore han irrumpido en la Universidad, Conservatorios de Música y entidades docentes investigadoras.

Tras la erudición del siglo XVIII, y en el romanticismo y nacionalismo del siglo XIX, pronto la sociedad y los intelectuales perciben una realidad: la industrialización ha creado un marco de convivencia nuevo. Observan la neta diferencia entre cultura campesina popular y cultura de la urbe y suburbios industriales. Dicotomía que antes de la industrialización no existía en estas proporciones. El siglo XX marca una nueva pauta, los grandes medios de comunicación de masas, radio, cine, televisión y vídeo, crean una cultura universal a la vez que un comercio y unos cauces de distribución internacionales. Ya no es el folklore la cultura de los campesinos, sino la cultura que ha desaparecido o está en inminente peligro de extinción.

Surge el deseo legítimo de la sociedad de salvar su patrimonio popular por diversos caminos. Sin embargo, no podemos olvidar lo que se pierde, lo que

se transforma en todo proceso en el que una estructura viva se fosiliza en museos, en recopilaciones, en fonotecas, en tradiciones que necesitan ser mantenidas con sociedades protectoras y maestros eruditos.

Nuestra atención se centra, como es lógico, en el folklore musical y en las tradiciones populares del arte de los sonidos. En España hemos tenido ilustres folkloristas, como Felipe Pedrell o Manuel García Matos, Por solo citar a dos legendarios de la larga lista que antes y ahora dedican brillantemente a este tema sus investigaciones.

El folklorista musical tradicional basaba su actividad en recoger canciones y bailes del pueblo, grabarlas y transcribirlas a partitura, con algunas notas sobre la sociología en la que se insertaba dicha manifestación: quién canta la pieza, cómo se baila, vestidos, días, lugares y momentos en que se realiza, y luego hacía una antología, recopilación o muestreo, con criterios estéticos, es decir, las piezas de letras más líricas y hermosas, las músicas más típicas y características, constituían el objeto de su atención.

Hoy nuevos retos exigen nuevas soluciones, con la urgencia que lleva consigo todo proceso de salvación ante el temor de que lo que hoy no se haga quizás mañana sea demasiado tarde.

Es cierto que toda labor es susceptible de ser mejorada, así siguen hoy centrando su actividad investigadora, determinados especialistas, en perfeccionar y completar lo ya realizado.

No obstante, a mi modesto entender, los estudios de folklore musical hoy tienen nuevos cauces y dos caminos fundamentales a los que hemos de ser capaces de aportar nuestro esfuerzo, vías que ya han iniciado diversos especialistas.

En primer lugar la necesidad de hacer una vasta labor de recogida de la música, la danza y las tradiciones populares, ampliando las fonotecas existentes y creando otras nuevas, utilizando transcripciones musicales, con criterios de divulgación, selección y muestreo, científicos y no estéticos. Interesa recoger todo, no sólo las piezas más bellas y líricas, pues éstas sólo nos podrán dar una visión parcial y sofisticada de la cultura popular.

Para realizar este trabajo es aconsejable un equipo y dedicación exclusiva por un período de tiempo determinado, con lo cual el principal problema para su puesta en marcha es casi siempre financiero.

Segunda vía. En muchas ocasiones el estar inmersos en la actualidad nos impide discernir con claridad la realidad de las cosas. Aún hay personas que siguen concibiendo el folklore musical de un pueblo o una región como una totalidad homogénea y sin historia, una tradición de padres a hijos a la que la memoria no llega a precisar fechas, algo que podemos relacionar a nuestro antojo con el elemento que cada cual crea ha sido constitutivo de ese pueblo o región.

Recordemos por ejemplo la Edad Medieval en donde se han gestado las naciones europeas modernas, y el mismo concepto cultural y político de la

comunidad europea, periodo donde hunden sus raíces tanto la música folklórica como la culta en Europa y los pueblos del Islam. En esta etapa medieval no existía la distinción música folklórica música culta, existían ámbitos distintos, espacios musicales diversos: música sacra, música cortesana y música popular, y en determinadas ocasiones, los trasvases de unas a otras eran frecuentes, además sin ninguna modificación. Una música o un músico popular podía interpretar la misma canción en el palacio y la plaza, idéntica melodía podía servir para cantar una muwaššaha o una cantiga a Santa María. Cada ámbito tenía su música propia, pero los intercambios eran habituales.

En el Renacimiento asistimos a un nuevo periodo, la música sacra, cortesana o popular influyen mutuamente; virginalistas, organistas y vihuelistas componen sus melodías sobre aires populares, procedimientos de la música cortesana son adaptados por la música popular, pero ya empiezan a exigir ser modificados, adaptados y transformados para pasar de un ámbito a otro.

Esta situación de influencias, siempre con adaptaciones, se mantiene, tras el paréntesis del clasicismo, hasta el siglo XIX, donde el proceso de adaptación de formas populares por parte de la música culta lleva siempre consigo sofisticados cambios y mutaciones, mientras que la música popular se hace más reacia a las influencias de la música culta.

La revolución industrial marca la escisión de ambos mundos, el músico popular ya no puede asimilar los avances del músico culto, mientras que éste incorpora motivos populares como base de su lucimiento técnico y el desarrollo orquestal en una gran agrupación sinfónica, por ejemplo.

Cuando estudiamos el folklore musical, lejos de fonotecas y museos, percibimos que es o fue una realidad viva en otros tiempos, como tal propensa a crecer, a influenciar y dejarse influir; era la comunidad la que aceptaba o rechazaba una innovación por parte de cualquiera de sus miembros, como toda forma viviente con la capacidad de hacer saltar por los aires cualquier encasillamiento de diccionarios y especialistas.

Nuestro reto es devolverle al folklore musical su historia, su vida. Esta labor presenta poco lucimiento, son necesarios muchos trabajos de base de los cuales carecemos para poder afrontarla con dignidad.

El folklore musical se ha transmitido, generalmente, vía oral, pero no podemos olvidar que existen otras fuentes para su estudio.

En las fuentes narrativas y literarias son abundantes las alusiones a música y tradiciones musicales populares, novelas, cuentos, historias, crónicas, anales, poesía, etc.

Existe toda una legislación documentada, desde la Edad Media hasta nuestros días, sobre la música y los bailes populares. Al poder le ha interesado siempre mucho estar atento a cómo se divierte el pueblo, y la música y la danza eran el condimento indispensable de toda fiesta, distracción o ceremonia popular. Esta música se encuentra reflejada en códigos, pragmáticas,

bulas, capitulaciones, ordenanzas, inventarios, compra-ventas, acuerdos, actas notariales, etc., fuentes diplomáticas, en general.

La música del pueblo influye en las demás artes: escultura, pintura, y las actuales fotografía y cine, reflejan instrumentos, escenas de danza, vestuarios, en definitiva, un rico acervo iconográfico.

A su vez, como hemos visto, la música popular influye y es influida por otras manifestaciones sonoras de su entorno, por lo que para estudiar el folklore como forma viva e histórica, es necesario conocer estas manifestaciones, y todavía hay muchos periodos oscuros en nuestro pasado musical.

Sería necesario emprender la labor de realizar estos trabajos de base pues su ausencia frena el estudio en profundidad de una visión nueva del folklore. La conveniencia de recoger repertorios bibliográficos concernientes a las tradiciones musicales de las regiones de España, elaborar el estudio de la legislación de la música en nuestro país, su incidencia en las fuentes narrativas e iconográficas, y pensar que el folklore musical no es algo aislado, sino que se integra y articula como una parte de la historia musical y cultural de un pueblo, con divergencias y contactos.

Es cierto que hoy en día es difícil acometer la empresa de devolverle al folklore su historia; faltan, como ya tantas veces hemos repetido, trabajos de base e interdisciplinarios, incluso es arduo estudiar un periodo de este folklore con dicha amplitud, pero creo que es obligación de todos poner los fundamentos para tener este proyecto cada vez más próximo y asequible.

El trabajo que presento se dirige en esta línea.

El presente estudio se centra en un periodo del folklore y las tradiciones musicales españolas apasionante y decisivo en nuestra historia, por lo que conlleva de cambio y transformación de una cultura islámica a otra cristiana, que aun manteniendo sus más hondas raíces hispánicas, se vincula definitivamente y en su totalidad territorial al orbe europeo. Para ello tenemos un símbolo: la ciudad de Granada, y una fecha, 2 de enero de 1492, (aunque este proceso continuará a lo largo del siglo XVI). Así lo entendieron en los ambientes intelectuales y artísticos del viejo Continente.

El momento histórico presenta un equilibrio inestable de fuerzas, la Corona Catalano-Aragonesa en plena expansión por el Mediterráneo con intereses en el Norte de Africa; Castilla a punto del descubrimiento del Nuevo Mundo, las fluctuantes alianzas de los monarcas del Magreb, el reino nazarí sumido en luchas internas por el poder político, las graves tensiones sociales del siglo XV; la personalidad de D. Fernando y de D.^a Isabel la Católica, la coyuntura internacional y los progresos en logística militar, aceleraron y culminaron la conquista de reino nazarí de Granada.

Para nuestro tema este proceso aportará novedades sustanciales:

- 1) La cultura musical de al-Andalus se refugió en el reino nazarí de Gra-

nada, como último enclave musulmán en la Península Ibérica, en su intento de mantener el acervo del pasado; lo que favoreció grandes compilaciones junto a la proliferación de polígrafos, y una mayor y más sistemática plasación en fuentes narrativas musulmanas de las tradiciones musicales de la España islámica.

2) Tras la etapa de guerras (1482-1492) y la conquista del reino nazarí de Granada, hay un mayor interés por el tema de la música de al-Andalus, en fuentes narrativas cristianas.

La nueva situación política y jurídico-administrativa, trae consigo una riqueza de fuentes diplomáticas: bulas, capitulaciones, pragmáticas, informes, peticiones, documentos notariales, etc., que en periodos anteriores son mucho más escasas. En ellas se recoge la música popular de los moriscos, sus zambras y leilas, en una serie de documentos de gran valor para el estudio de las instituciones y marco social de la música en el reino nazarí de Granada y en la etapa morisca. Dado que la música cortesana emigró con los monarcas musulmanes.

3) Estéticamente el mundo musical de al-Andalus y la España cristiana, con formas coincidentes y numerosos intercambios durante la Edad Medieval, se separan considerablemente al final de la misma y a lo largo del Renacimiento. Polifonía y Nūbas vendrían a simbolizar los dos mundos sonoros.

4) El instrumental de ambas formaciones culturales en esta etapa, se diferencia con nitidez, tanto en la construcción (surgen algunos instrumentos de tecla, y otros se perfeccionan en el mundo cristiano), como en la concepción y manera de ejecutar música en ellos.

5) Un proceso de cambio, o por utilizar la palabra que han puesto de moda los antropólogos, de "aculturación" musical. Desde la fecha de la conquista, en que se permiten las manifestaciones musicales y festivas de los vencidos, hasta el empeoramiento de la situación y su prohibición, que antecede a la rebelión de los moriscos, y que dura un periodo de setenta y cuatro años aproximadamente (1492-1566). Proceso que presenta un gran interés, como la paulatina inserción de modos y formas musicales de la España cristiana. Sin olvidar la sustitución en los sistemas de transmisión y conservación musical, formas de enseñanza e instituciones.

6) El transvase de este repertorio al Norte de Africa y otros puntos del mundo islámico. Esta situación no es nueva, pero ahora se consolida y da forma definitiva a procesos anteriores. Con lo cual existe una transmisión oral viva en esta regiones, mantenida en algunas ocasiones con el apoyo estatal y diversas instituciones de los países receptores, generando a su vez una amplia documentación.

7) El acontecimiento histórico que se analiza tuvo importantes repercusiones en la tradiciones, en la vida cultural y literaria de España y Europa. Como ejemplo pueden mencionarse los ciclos de romances moriscos, romances

fronterizos, novelas, dramas, etc., que generó, muchos de los cuales eran puestos en partitura, gozando de una gran popularidad.

8) La supervivencia de esta música en distintos folklores y cancioneros peninsulares, siendo un elemento decisivo en algunos de ellos.

9) La música tiene siempre una gran vinculación a la historia total, cultura, industria, economía, religión, etnología, antropología, marco jurídico, social e institucional. Es importante resaltar en este sentido cómo la música se integra en el mundo económico, incluso la música popular, ya que es objeto de un impuesto llamado "tarcón", para las zambras y festejos de los moriscos, y el gran número de estas manifestaciones como para hacer rentable a las arcas del Estado dicho impuesto, como la institución de "alcaide de juglares e juglares".

Por otra parte la fabricación de instrumentos musicales. Las cuerdas del laúd son algunas de seda, (como veremos en la descripción que hace al-Maqqarī sobre el laúd de Ziriyāb), lo que significa una producción sedera junto a procedimientos de hilados especiales. Otras cuerdas son de tripas de animales, con lo cual la ganadería y la caza tienen una aplicación más, de pieles son los parches de tambores, timbales, panderos, etc. Las plumas de ciertas aves son utilizadas como plectros o púas para tocar los instrumentos de cuerda; instrumentos con incrustaciones en marfil, elaborados con maderas especiales, taraceas, y la sofisticada técnica metalúrgica que implican determinados instrumentos de viento, forman un panorama muy sugestivo y poco estudiado, siendo una vía de investigación a realizar.

El trabajo se articula en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE. Se inicia con un estudio preliminar donde se analizan los antecedentes de ambas culturas musicales, desde la Antigüedad, pasando por la etapa medieval, para desembocar en el periodo que nos concierne.

Se dedica atención especial a los antecedentes de las tradiciones musicales del reino nazarí de Granada, efectuando un breve recorrido por la música de al-Andalus y sus principales condicionantes y logros. Ziriyāb, las muwaššāḥas, mecenazgo de la música de al-Andalus, las escuelas musicales, instituciones musicales del reino nazarí de Granada, costumbres y tradiciones folklóricas de los moriscos.

No podía faltar el estudio de las estructuras musicales tradicionales en el reino nazarí de Granada, distinguiendo entre relación letra-música, estructuras de corta y larga duración, microformas técnicas que constituyen la composición y análisis rítmicos.

De igual forma se analizan los antecedentes de la música renacentista en España, (dado que ésta sustituirá a la música folklórica hispano-musulmana) con un breve panorama de la música medieval: canto mozárabe, im-

plantación de las melodías gregorianas, música trovadoresca, cantigas, y música polifónica.

El estudio o resumen de la música en el Renacimiento Español lo forman, por una parte, la organización e instituciones musicales de este periodo, capillas catedralicias, capillas reales, capilla musical de los Reyes Católicos, y la enseñanza musical.

Se analizan las estructuras musicales, distinguiendo entre música monódica religiosa o profana, melodía acompañada, polifonía, música militar y música de danza y fiesta.

Se hace una síntesis de los instrumentos musicales, tanto del reino nazarí de Granada, heredero del instrumental de al-Andalus, como los cristianos, concepto instrumental, música militar y esquema de los principales instrumentos musicales de ambos mundos sonoros, con referencia a las distintas agrupaciones musicales.

Finalmente, el estudio de la transformación de las melodías populares del reino nazarí de Granada en la música renacentista. Es la parte más original del trabajo, clasificando este proceso en tres periodos:

- Primer periodo, 1492-1529: Caracterizado por la ilusión de la convivencia musical, o yuxtaposición cristiano-morisca.
- Segundo periodo, 1530-1565: Etapa de recelos o de tensiones internas.
- Tercer periodo, 1566-1570: El final. Suplantación de las tradiciones populares y folklóricas del reino nazarí de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas. Implantación de lo occidental.

SEGUNDA PARTE. Está dedicada al estudio, recopilación valoración y crítica de las diversas fuentes, bibliografía y discografía.

Fuentes escritas musulmanas y cristianas, realizando una visión de conjunto de las grandes colecciones y bibliografía de fuentes, fuentes diplomáticas, narrativas musulmanas y cristianas, fuentes teóricas, técnicas y con gráfica musical, fuentes orales y diversas fuentes, desfilan por estas páginas.

En el apartado de bibliografía musical se trata, para mayor claridad, de los siguientes temas: bibliografía de la música hispano-musulmana, reseña de la bibliografía de la música española en los siglos XV, XVI, y sus antecedentes; bibliografía del instrumental musical de al-Andalus y del reino nazarí de Granada, y bibliografía de los instrumentos musicales de la Edad Media y el Renacimiento Español. Concluye esta sección la bibliografía general, que contiene referencias a la música popular y ambiente histórico de la misma.

A continuación se reseña la discografía por orden alfabético del título de los discos de la música hispano-musulmana, y con igual criterio la discografía de la España cristiana, en forma resumida.

TERCERA PARTE. Es un apéndice documental cuyo objetivo es servir

de ilustración a los distintos puntos estudiados, formado por una selección de textos diversos que se encontraban dispersos en distintas obras de carácter histórico o de otro tipo, junto a algunos inéditos.

El pulso y la personalidad de un pueblo es su cultura, tradiciones y folklore, es el elemento que lo singulariza y le da vida. Teóricos, historiadores, instrumentistas, constructores, compositores, poetas, instituciones y costumbres populares, otorgan a la música de todos los tiempos un puesto de honor.

Este es el tema intrincado y ambicioso al que he intentado acercarme, tratando de aportar mi pequeño y humilde granito de arena, a esta apasionante aventura que es y significan las tradiciones musicales de nuestra tierra.

Mi agradecimiento al Ministerio de Cultura, al Excmo. Sr. D. Javier Solana, Ministro de Cultura, al Ilmo. Sr. D. Jaime Salinas, Director General del Libro y Bibliotecas, al Ilmo. Sr. D. Esteban de la Puente, Subdirector General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales, por la concesión de "Ayuda a la Investigación y recuperación del Patrimonio Folklórico-artístico Español", que ha hecho posible el presente trabajo; y al Area de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Granada.

Sobre esta materia venía trabajando hace tiempo, ya mi Memoria de Licenciatura versó sobre este tema, siendo dirigida por uno de los más destacados medievalistas, el Dr. D. Cristóbal Torres Delgado, Catedrático y Director del Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Granada; su profundo conocimiento histórico, erudición, manejo y dominio de las diversas fuentes, sus orientaciones y consejos, han significado una aportación de primera calidad, tanto en la elaboración de mi tesina, como en la ampliación y estudio que hoy presento.

Mi agradecimiento al arabista y filólogo Dr. D. Amador Díaz García, siempre dispuesto a resolverme cualquier problema que sobre transcripciones tuviera.

Agradecer a Archiveros y personal de los mismos, su trato amable y servicial en todo momento, y a cuantos amigos, profesores y compañeros me han animado en mi trabajo.



PRIMERA PARTE: ESTUDIO

A. Antecedentes de ambas culturas musicales

La Península Ibérica era un *crisol de culturas*. Estrabón nos dice: "... dicha región se llama Baitiké, del nombre del río, y Tourdetania, del nombre del pueblo que la habita; a estos habitantes llámaseles tourdetanoí y tourdoúloi, ... Tienen fama de ser los más cultos de todos los íberos; poseen una "grammatiké" y tienen escritos de antigua memoria, poemas y leyes en verso, que ellos dicen de seis mil años..."¹

El poeta Marcial², nos informa de la "iocosa Gades", de los contínuos envíos de ésta a Roma de bailarinas y canciones, "cantica gaditana", acompañada con el repiqueteo de los crótalos béticos; que no había joven elegante en Roma que no tararease estos sonos.

Y Plinio³ El Joven, nos hace saber el atractivo que estas cantantes gaditanas ejercían en las reuniones de los más graves magistrados romanos.

-
1. STRABON.: *Geográfica*. Libro III, 1,6. Consúltese GARCIA BELLIDO, Antonio: *España y los españoles hace 2000 años, según la "Geographia" de Strabón*. Madrid, 1945. 5.ª edic. Madrid, 1976. Colec. Austral, p. 80.
 2. MARCIAL.: *Epigramas*. I, 61; III, 63; V, 78; VI, 71; Dato recogido en la obra de ANGLES, Higinio: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 1.ª parte. Barcelona, 1958, p. 2.
 3. PLINIO.: *Epístolas*. I, 15. Dato recogido en la obra de ANGLES, Higinio.: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 1.ª parte. Barcelona, 1958, p. 2.

Juvenal⁴, insiste en el encanto del excitante baile y tonadas de las jóvenes gaditanas.

Y fue en esta Andalucía de la *época tartessia* donde primero encontramos noticias de esta situación transmisora de las culturas de la zona mediterránea del Asia Menor con la aportación del mundo griego a Europa, tanto en intercambio y comercio de metales como de melodías. Y es precisamente esta inmensa tradición la que hizo posible que en *la Roma del siglo primero* esta música tuviera altura, prestigio y experiencia suficiente como para ser tan apreciada en la capital del Imperio.

En los siglos V-VII los bizantinos tuvieron un gran peso, dejando una auténtica escuela de música litúrgica, que tanta influencia habría de tener en giros melódicos posteriores, incluso en la misma paleografía musical mozárabe, como Higinio Anglés⁵ indica; sin olvidar las teorías universales, compiladas en su obra magna por el ilustre arzobispo de Sevilla San Isidoro⁶ en el s. VII. El gran artífice del IV Concilio de Toledo, supo recoger la tradición musical grecolatina, en especial las teorías pitagóricas: "Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordis ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa"⁷. Tratando de realizar la inmensa labor de convertir al Cristianismo la cultura musical pagana, buscando sus raíces, incluso en el Antiguo Testamento: "Choros idem Moyses post transitum Rubri maris primus instituit et utrunque sexum distinctis classibus se ac sonore praeunte, canere Domino in choris carmen triumphale perdocouit"⁸. Dándonos noticias de la invención de la música, sus efectos y división, sobre las

4. JUVENAL.: *Sátiras*. XI, 162. Dato recogido en la obra de ANGLES, Higinio.: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Vol. III, 1.ª parte. Barcelona, 1958, p. 2.

5. ANGLES, Higinio.: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Barcelona, 1958. Vol. III, 1.ª parte, pp. 13-15.

6. SAN ISIDORO DE SEVILLA.: *Etimologías*. Libro III, Cap. XV-XVIII. Libro IV, Cap. XIX. Libro VII, cap. XII. Libro XVIII, cap. XLV-L dedicado al Quadrivium.

- *De ecclesiasticis officiis*. Libro I, cap. VI-IX. Libro II, cap. XII.

Consúltese la reciente edición de OROZ RETA, José, con introducción de DIAZ y DIAZ, Manuel C.: *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Vol. I. Madrid, 1982. pp. 443-454 y pp. 567-718.

7. SAN ISIDORO DE SEVILLA.: *Etimologías*. Libro III, Cap. XV. Consúltese la reciente edición de OROZ RETA, José, con introducción de DIAZ y DIAZ, Manuel C. Madrid, 1982.

8. SAN ISIDORO DE SEVILLA.: *De ecclesiasticis officiis*. Libro I, cap. III. Consúltese la reciente edición de OROZ RETA, José, con introducción de DIAZ y DIAZ, Manuel C. Madrid, 1982.

voces, los instrumentos... San Isidoro de Sevilla⁹ crea así una teoría sólida y una estética capaz de impregnar y ser fundamento de la España visigoda. Su obra, de decisiva influencia en toda Europa, tuvo amplias repercusiones en la España mozárabe, como en el reino astur-leonés, heredero a su vez del reino de Toledo, en su proceso de asimilación y goticismo desde Alfonso III.

B. Antecedentes y estructuras musicales del Reino Nazarí de Granada

B.1. Música de al-Andalus. Breve panorama general

Antecedentes de la cultura musical del reino nazarí de Granada

La cultura musical del reino nazarí de Granada se inserta dentro de la música de al-Andalus.

Al rico substrato cultural de la Península Ibérica viene a unirse la aportación musulmana.

La poesía árabe, perfectamente estructurada desde la época preislámica, es la que en primer lugar tendrá una decisiva influencia en la música de al-Andalus. *La lengua árabe*, con su articulación en sílabas quiescentes y en movimiento, o en largas y breves, como su propio o peculiar sistema fonético, serán elementos determinantes en la configuración de las nuevas melodías, sugiriendo el ritmo en el que se insertaría la manifestación musical.

Al-Andalus recoge todas las aportaciones del mundo islámico oriental, pero al mismo tiempo crea formas autóctonas.

La originalidad de al-Andalus, musicalmente, la podemos considerar simbólicamente con la llegada, desde Bagdad, de *Ziryāb*, aquel músico que se negó a tocar ante al-Rašid en el laúd de al-Mawšilī, su maestro, aduciendo:

“Si mi señor desea escuchar el canto de mi profesor lo haré con su laúd, pero si le gusta oír mis melodías es imprescindible usar el mío”, y además: “mi laúd, aunque tiene el mismo tamaño y la misma madera que el otro, pesa más o menos un tercio del de mi maestro. Las cuerdas de mi laúd son de seda, no hiladas en agua caliente, que las hace femeninas y blandas. La cuarta y la tercera las he hecho de tripa de cachorro de león, porque tienen una resonancia, una pureza y una agudeza mucho mayor que las que están hechas de tripa de otros animales. Por otra parte, aguantan mucho más que

9. Para mayor referencia sobre las teorías musicales en San Isidoro de Sevilla, véase la obra de LEON TELLO, José.: *Estudio de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, 1962. pp. 28-31.

las otras el desgaste de los arcos". Detalles que con gran precisión nos relata al-Maqqarī.¹⁰

Y es este músico, poeta testarudo y exigente, quien por las envidias de su maestro decide escribir a al-Ḥakam I, quien mandó al cantor judío Maṣṣūr a recibirlo. Pero al-Ḥakam muere. Su sucesor 'Abd al-Raḥmān II le pide que venga pronto, con una paga mensual de doscientos dinares y otro sueldo anual, aparte de los regalos; y es así como Abū l-Ḥasan 'Alī b. Nāfi', apodado Ziryāb, liberto del califa 'abbasī al-Mahdī, viene a al-Andalus.

Nuestro "Pájaro Negro", así llamado, era un gran innovador, inventó un plectro utilizando las plumas delanteras del águila, añadió una quinta cuerda al laúd, relacionándolas con los humores del cuerpo, y crea una auténtica escuela musical. La tradición lo ha considerado como el padre de la música de al-Andalus.

Las muwaššahas

Sin embargo, al-Andalus ofrece los mejores frutos de su originalidad cultural en las composiciones llamadas muwaššahas y en los zéjeles. Sobre estas formas, su desarrollo, su origen e influencia, es donde más tinta se ha derramado, especialmente en el terreno filológico.¹¹

Se considera como inventor de estas composiciones a Muqaddam Ibn Mu'afā el-Qabrī (El Ciego de Cabra), a finales del siglo IX¹². Estas obras, a grandes rasgos, consistían en unas composiciones en árabe literal con una jarcha en romance (es decir unos versos o cantarcillos en lengua romance). Tenemos otras, quizá posteriores, escritas en árabe dialectal, como jarchas en esta misma lengua.

Zéjeles

El zéjel en su modalidad más simple, lo podríamos caracterizar como un tríplico monorrímo con estribillo; además, y esto es lo esencial, con un cuar-

10. AL MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭīb*. 8 vols. Edición crítica por IḤSĀN 'ABBĀS. Beirut, 1968. Vol. III, pp. 122-133.

11. Véase a este respecto el artículo de HITCHCOCK. R.: "Las jarchas treinta años después". *Revista Araq*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1980, n. 3, pp. 19-25. Y FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Algunas notas sobre el análisis musical de las muwassahas". En el *Homenaje a D. Alvaro Gálmez Fuentes*. Universidad de Oviedo. Editorial Gredos. Vol. I. (En prensa), pp. 472-493.

12. Según IBN JALDŪN en: *Al-Muqaddima*. Libro VI, y otros autores. Versión española por TRABULSE, Elías; traducción de FERES, Juan. México, 1977.

to verso de vuelta de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción. Está escrito todo él en árabe dialectal. Llegó a tener muchas formas diferentes o variantes.

El zéjel era cantado con la alternancia de coro y solista. El verso de vuelta avisaba para la entrada del coro en el estribillo. Era así una forma muy popular, y solía acompañarse con laúd, flautas, tambor, adufes, castañuelas, etc., y a veces con bailes.

El zéjel junto a la muwaššaha son las formas donde el genio andalusí muestra su máximo de originalidad y creatividad. La figura más sobresaliente de este género, qué duda cabe, fue Ben Quzmán, "Una voz en la calle", como lo define Emilio García Gómez. Ben Quzmán es una de las figuras más universales de la lírica medieval.

El zéjel tuvo una gran difusión fuera de las fronteras de al-Andalus, en el mundo musulmán y en la Europa medieval. El zéjel será utilizado por la lírica trovadoresca en la primera etapa, como demostró Ramón Menéndez Pidal¹³.

España, fundamentalmente en los siglos XII y XIII, será el gran centro difusor de la teoría musical islámica en Occidente, especialmente la llamada Escuela de Traductores de Toledo. Tanto en Filosofía, Medicina, Música y demás ciencias, buena parte de las traducciones de la Antigüedad Clásica que llegan a Europa, es por mediación de las versiones árabes, que ahora se vierten al latín y a otras lenguas romances.

Este apartado de la teoría musical es estudiado en el capítulo dedicado a fuentes de teoría musical, sus técnicas y las grafías musicales, por lo que no me entretendré aquí en ello.

B.2. Instituciones y costumbres musicales.

B,2.a) *Mecenazgo de la música de al-Andalus.*

Las fuentes narrativas¹⁴ nos dan noticia de la protección dispensada en al-Andalus a la música y los músicos.

Así, por citar algunos ejemplos, mencionemos cuando 'Abd al-Raḥmān I compró una cantante llamada al-'Aýfā' que cantaba antes en Medina, como las cantantes de la misma Medina Faḍl y 'Alam, además, adquirió, entre

13. MENENDEZ PIDAL, Ramón.: *Poesía árabe y poesía europea*. 1.ª edic. Madrid, 1941. VI edic. Madrid, 1973. Colec. Austral. pp. 28-52.

14. Consúltese el apartado de Fuentes narrativas musulmanas y cristianas.

otras, a una cantante vasca¹⁵. Al-Ḥakam I proponía él mismo a sus cantantes los poemas que debían ejecutar. 'Abd al-Rahmān II, como hemos visto, colmó de honores y recompensas a Ziriyāb¹⁶.

En los reinos de Taifas las esclavas cantantes llegaron a costar cantidades fabulosas. Vemos también como aumenta considerablemente el número de ellas al servicio de un solo señor. Prueba de la importancia de la música y su mecenazgo real, es el hecho de que al-Rašīd, hijo del rey al-Mu'tamid de Sevilla tuviera a gala tocar el laúd a la perfección¹⁷, etc. Mecenazgo que compartían, junto a los califas y reyes, los grandes magnates y los altos cargos de la administración y el ejército. Poco sabemos de la música militar, aunque sí de su utilización para reunir a los combatientes, animarlos o enaltecer la función guerrera¹⁸, tradición militar que se mantendrá hasta finales del reino nazarí de Granada.

B,2,b) Escuelas de música en al-Andalus

La música de al-Andalus no desarrolló una escritura musical generalizada, pues los repertorios se transmitían de padres a hijos tradicionalmente, y por medio de las escuelas de música privadas, dada la gran demanda de músicos esclavos o libres que la sociedad requería.

Veamos algunos ejemplos, en concreto de dos escuelas musicales de al-Andalus.

La escuela musical creada por Ziriyāb¹⁹; entre los alumnos más destacados de su escuela podemos citar a sus propios hijos: 'Abd Allāh, que poseía la mejor voz, 'Abd al-Rahmān y Qāsim, su hija Ḥamdūna, como su hermana 'Ulayya; enseñó a diversos cantantes, entre ellos a Manfa'a, y Maṣābīḥ, cantante del secretario Abū Ḥafṣ 'Umar b. Qahlīl, a 'Abbās b. Firnās, al poeta 'Aql b. Naṣr...

Los músicos profesionales solían componer o poner música a los poemas más célebres, como mantener y transmitir un repertorio a diversos alumnos libres y esclavos.

Ibn Bassām²⁰ nos cuenta como Ibn al-Kattānī enseñaba a las futuras es-

15. AL-MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭīb*. 8 vols. Edición crítica por IḤṢĀN 'ABBĀS, Beirut, 1968. Vol. III, p.p. 140-142.

16. Véase nota 10.

17. PERES, H.: *Poésie andalouse en arabe classique*. Paris, 1953, p. 379.

18. Véase Apéndice documental, n. XVI, PÉREZ DE HITA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. Selección, Colec. Austral, Madrid, 1975, pp. 14-15.

19. Véase nota 10.

20. IBN BASSĀN.: *Dājira* III, 1. Edic. LEVI-PROVENÇAL, 4 vols. El Cairo, 1945, pp. 319-320.

clavas cantantes, escritura, gramática y literatura. Las cantantes vocalizaban todo lo que copiaban. Las alumnas de su escuela eran muy cotizadas, según cuentan las fuentes vendió una por tres mil dinares. Asimismo fue importante la escuela de canto del gran filósofo y músico Ibn Bāya en Zaragoza²¹. Es decir, que parejo a las formas musicales, tiene un extraordinario desarrollo el canto como expresión individual o colectiva del arte musical, y lógicamente, se inicia la trilogía música-canto-danza.

B,2,c) *Una institución musical en el reino nazarí de Granada:
Alcaide de juglaras e juglares.*

Realmente es muy escaso el conocimiento que en la actualidad tenemos de las instituciones en su sentido estricto de la música de al-Andalus, por lo que este dato reviste una gran importancia, y está testimoniado en algunas series de documentos de la etapa morisca, última tradición del elemento musulmán medieval.

El primero de ellos se encuentra en el Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, con fecha 13 de febrero de 1492, Granada, folio 18. Y es una "Carta de merced del oficio de alcaide de las juglaras e juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros".

Este nombramiento por parte de los Reyes Católicos, nos revela una institución singular "alcaide de la música", y que transcribimos íntegro en el Apéndice Documental.

¿Qué funciones desempeñaba este alcaide?

Al menos en la etapa morisca y presumiblemente en el reino nazarí de Granada, como el mismo documento indica, y dentro de la corriente de nuevos impuestos que el reino nazarí tuvo que aplicar, su función principal sería la de jurisdicción, control y finanzas. Es decir, había que pagar un impuesto por las "zambros" y "leilas" que se tocaban tanto en bodas como en otras fiestas y reuniones. Este impuesto se llamaba "tarcón" y está documentado en el Archivo del Ayuntamiento de Granada:

- Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado "tarcón" que se llevaba por las zambros, bodas y desposorios, 27 de enero de 1517. (Libro de Cabildos desde 1516 hasta 1518. Folio 101).

- Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales El Fisteli, cesase e consumiese el derecho que

21. Véase AL-MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭīb* (Obra citada). Vol. IV. p. 140.

en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos. 11 de marzo de 1518. (Legajo 2003. Indiferentes).

- Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambras. 4 de enero de 1519. (Libro de Cabillos de 1518 hasta 1522. Folio 42).

Todos ellos recogidos íntegramente en el Apéndice Documental.

La Granada musulmana reglamentó rigurosamente las actividades y obligaciones de los poetas cortesanos, como ha estudiado recientemente María Jesús Rubiera Mata²², a lo que podemos añadir ahora la reglamentación musical.

B,2,d) Costumbres y tradiciones

A la música mantenida con el mecenazgo de reyes, príncipes, grandes magnates y altos dignatarios, a las escuelas particulares de músicos profesionales, a la música reglamentada y tributaria de la que se encargaba el "alcaide de juglaras e juglares", hay que añadir la música que hace el pueblo, para festejar la recogida de la cosecha, hacer más llevadero el trabajo, amenizar las reuniones, música y bailes difíciles de controlar, enseñar o legislar.

La música militar y de los campamentos, las melodías que traerían consigo los caballeros desnaturalados del reino de Castilla y su séquito, o los comerciantes italianos, todo ello venía a conformar el panorama musical de la Granada nazarí.

El libro de Cristoph Weiditz²³ es un magnífico muestrario de láminas que nos informa gráficamente de los vestidos y adornos de los moriscos granadinos.

Veamos un ejemplo; "Danza morisca. Así danzan los moriscos y con esto castañetean los dedos. Esta es la danza morisca, con esto gritan como los terneros... La danzarina con pañuelo de cabeza blanco, frontero rojo, realzado con oro, sobre vestido azul, vestido de debajo blanco y rojo; realzado con oro y con mangas semejantes, la manga blanca (a la derecha) con vuelta roja, la manga roja (a la izquierda) con vuelta blanca, pantorrilleras violadas..."²⁴

22. RUBIERA MATA, María Jesús.: *Ibn Al-Āyyāb, el otro poeta de la Alhambra*. Granada, 1982.

23. WEIDITZ, Christoph.: *Das Trachtenbuch des... von seiner Reisen nach Spanien (1529) und Niederlanden (1531-32)*. Herausgegeben von D. Theodor Hampe. Berlin und Leipzig, 1927.

24. Este dato está recogido en la obra de ALBARRACIN DE MARTINEZ RUIZ, Joaquina.: *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yébalá. (Marruecos)*. Madrid, 1964. pp. 33-34.

B.3. Estructuras musicales en el Reino Nazarí de Granada.

En primer lugar, y realizando un análisis formal, podríamos distinguir entre estructuras de corta duración y estructuras de larga duración, como entre música que se atiene a la rítmica y estructura del árabe literal y que no respeta esta norma, bien por atenerse al árabe dialectal, o por mantener una estructura independiente; tanto si se atiene la música a la estructura del texto, bien literal o dialectal, o no, se pueden presentar indistintamente en estructura de corta y larga duración.

B,3,a). *Relación letra-música.*

1) Formas musicales que respetan la estructura del árabe literal (Poesía árabe literal) vinculadas a los ambientes cortesanos donde estaba perfectamente regulada la función de los poetas, para festejar triunfos, nacimientos, coronaciones, decorar muros, fuentes... En ocasiones, y siguiendo la costumbre de refinamiento de la corte nazarí, los músicos componen sus melodías a la manera más clásica, ateniéndose a la métrica de la poesía árabe literal y adaptándose los giros melódicos a la fonética propia de esta lengua, insertas en estructuras de corta duración.

Este tipo de estructuras se deduce que se practicaron en la corte, aunque de ellas no nos han quedado apenas testimonios sonoros.

2) Formas musicales que respetan la estructura del árabe dialectal.

3) Formas musicales libres.

4) Formas musicales híbridas entre el apartado 2) y 3). Es decir, la forma musical se adapta a la estructura del árabe dialectal, con gran libertad y no en su totalidad, introduciendo periodos de vocalización como "ah 'ahi", o "lī lā lā lā...", etc., creando melismas, adornos, glosas, donde les parece oportuno, no teniendo siempre por qué coincidir estos realces musicales con la estructura del texto.

Estas formas son las más abundantes e importantes dentro de la música del reino nazarí de Granada, insertas tanto en estructuras de corta como de larga duración, en ambientes cortesanos y populares.

El origen de esta manera de concebir el universo sonoro se remonta a la invención de las formas poético-musicales autóctonas de la España musulmana, como son la muwaššaḥa y el zéjel. En la muwaššaḥa alternaban los cuatro tipos antes descritos, evolucionando hacia un predominio del 4º tipo. El zéjel participó del tipo 2), 3) y 4), siendo una forma muy popular.

Hemos de reconocer que toda la música medieval y gran parte de la renacentista tuvo una gran determinante: la música vocal, y por consiguiente estuvo sujeta a las posibilidades del texto, por lo que significa un notable progreso estructural estas formas musicales prioritarias que juegan con el texto con una mayor libertad, gracias por una parte a las posibilidades y recursos

de la voz humana, y por otra a la influencia de la música instrumental con un gran desarrollo en los países islámicos.

B,3,b). *Estructuras musicales de corta y larga duración.*

1). Estructuras secuenciales. Típicas de la Edad Media y que perviven en la etapa renacentista, teniendo un fuerte arraigo popular.

Al igual que en las grandes construcciones medievales donde se superpone una estructura a otra, o un relieve al siguiente, en música se van hilvanando diversas piezas musicales independientes y sin ningún vínculo de unidad, salvo estar, como es lógico, dentro de un mismo estilo a grandes rasgos.

Estas piezas suelen ser de corta duración, pudiendo ser vocales, vocal-instrumental o instrumentales.

2). Estructuras de larga duración: *la nūba*.

En un plano especulativo, mi opinión es que las nūbas son una alternativa islámica a la problemática del Renacimiento, de búsqueda de una unidad estructural, conseguida en Europa, fundamentalmente, por el contrapunto y la polifonía, y desarrollada en la España islámica por otros caminos. En algunas nūbas hay una presentación o preludeo que recoge los diversos temas que aparecerán después en la nūba, con lo cual tenemos ya un principio de unidad muy alejado del esquema fragmentario y secuencial de la música medieval anterior. Por otra parte, los distintos fragmentos cantados, se encuentran enlazados por interludios instrumentales, presentando una unidad estructural toda la obra. El ritmo pasa paulatinamente de ser lento a ser prestísimo al final. Es como un ciclo vital copiado de la rítmica de la naturaleza, desde el nacimiento hasta la etapa de mayor vigor y esplendor, es la propia estructura física del movimiento que se trunca en su momento más álgido.

Se trata, obviamente, de una forma unitaria y coherente, lo que demuestra la capacidad de al-Andalus de buscar salidas propias a la difícil problemática del Renacimiento, como ya lo había hecho antes frente a otros temas, y ello no es de extrañar pues la España islámica supo mantener una auténtica vanguardia cultural, original pero siempre abierta al exterior.

La tradición hace remontar el origen de las nūbas a la figura de Ziryāb. En mi modesta opinión la forma actual y definitiva que se conserva en el Norte de Africa es fundamentalmente del periodo nazarí, aunque se hayan aprovechado e insertado poemas o fragmentos melódicos anteriores. (Sobre las fuentes y bibliografía de este tema véase el apartado de fuentes orales).

B,3,c. *Algunas notas sobre la estructura musical*

1) *Microformas técnicas que constituyen la composición.*

a) Periodos salmodiados o casi recitativos, que pueden estar glosados o no. Es decir, una misma altura de sonido para diferentes sílabas, con adornos o sin ellos.

b) Saltos de segundas, terceras, cuartas y quintas, por lo general. Los de sexta y octava son menos frecuentes, y los restantes aparecen en menor número de casos.

c) Estructuras que se van glosando, con el "arabesco musical" de forma diferente. Es decir, podemos reconocer la estructura y distinguir las diferentes glosas. Así, por ejemplo, una estructura de ámbito modal, similar a la occidental, se va orientalizando en el transcurso de la obra gracias a las glosas.

d) Composiciones en las cuales no podemos separar la glosa de la estructura básica, pues forma un todo alambicado con la misma.

2) *Sobre el ritmo: "Darb".*

a) El ritmo se basa en golpes sonoros, golpes sordos y silencios. En ocasiones llega a tener gran complejidad.

b) Es frecuente la utilización de lo que nosotros llamamos tresillos, quintillos... en definitiva, pequeños ritmos irregulares.

c) Llama la atención en algunos casos, la manera de construir cadencias suspensivas dentro de la composición, por el procedimiento rítmico. Es decir, este procedimiento lo consiguen manteniendo en la sílaba anterior a la última del hemistiquio, o cualquier lugar donde se desee esta cadencia, valores largos, y asignar a la última sílaba valores breves que quedan en suspensión, es decir, no resuelven en un valor largo.

d) Es también muy significativa la utilización de lo que nosotros llamamos síncopas. Esta utilización de síncopas, que en algunas obras vemos de forma masiva, presentan gran interés. Ciertamente la síncopa va unida a una construcción musical muy sutil, y su tratamiento es perfecto.

e) Por último, la alternancia de valores de duración entre las notas, es lo que le da gracia a las numerosas glosas que esta música posee.

Esta música es monódica, la participación de los instrumentos es de gran importancia, sobre la forma en que estos acompañan al canto, o intervienen independientemente, bien en la música popular, culta o militar, se tratará en el apartado especialmente dedicado a los instrumentos musicales.

C. Antecedentes de la música renacentista en España

C.1. La tradición musical cristiana en la península Ibérica

Como hemos visto en líneas anteriores, la Península Ibérica cristiana, desde la Alta Edad Media, jugó un papel de primer orden la ya mencionada *escuela musical visigoda* con una personalidad tan ilustre como *San Isidoro de Sevilla*, *la aportación bizantina en la Bética* y el brillante fruto de *la liturgia y la música mozárabe o visigoda*. Juntamente con un substrato de música popular, que los concilios y los Santos Padres denominaban "pagana", mezcla de elementos peninsulares y de la asimilación de moldes supervivientes del antiguo imperio romano. Música, que aunque censurada, perduró largo tiempo, como lo prueba la reiteración de las condenas que sobre ella se vertían. Téngase en cuenta la importancia de la música en época medieval, ya que se integraba en las materias obligatorias del sistema educativo, "trivium y quadrivium".

Muy pronto en Europa y de la mano del imperio carolingio, con personalidades como la de Carlomagno y sus colaboradores, y unido a la letra carolina, con una modalidad de escritura musical neumática, se propagará "por el orbe cristiano" (occidental) *el canto y la liturgia gregoriana*²⁵, que pretenderá ser hegemónica, y unificará los ritos de toda la Iglesia occidental. Así, y frente a las antiguas tradiciones musicales y litúrgicas, como eran la Norteafricana, la mozárabe, la merovingia, la ambrosiana y la romana, el canto gregoriano se impondrá borrando las huellas de la escuela norteafricana, merovingia, buena parte de la mozárabe, y conservándose la ambrosiana en el Norte de Italia; incorporando, gran parte de la romana, a su repertorio el gregoriano.

Las Islas Británicas, por su parte, intentaron mantener sus moldes, fundamentalmente irlandeses, aunque el canto gregoriano también penetró en ellas.

Por lo que respecta a la Península Ibérica, se da la emigración de numerosos clérigos mozárabes a Europa, y a la Galia en su mayor proporción, influyendo de diversas formas en el panorama cultural europeo; el canto gregoriano se impondrá en la Península Ibérica, primero en la zona de mayor influencia del imperio carolingio, como era Cataluña en el siglo IX, más tar-

25. FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *Historia de la Música Española. Vol. I: Desde los orígenes hasta el ars nova*. Madrid, 1983.

dfamente en Castilla-León en el siglo XI, de manos de los monasterios y los monjes de Cluny y el Cister.

Junto a esta música monódica, basada en la salmodia, sin acompañamiento instrumental, música litúrgica, canto llano o música gregoriana, hay que situar la práctica musical en los grandes *lugares de peregrinación*, sirviendo de modelo para nuestro objetivo *Santiago de Compostela*.

El Camino de Santiago y el mismo templo acogen a multitud de peregrinos, con sus cantos, himnos e instrumentos, siendo así un vehículo de transmisión de ideas musicales, nuevas melodías, diversas lenguas, acopio de instrumentos, aires populares, que suenan aquí y allá, en la hospedería, en los caminos, en la basílica, y en las plazas que comunican y jalonan esta peregrinación. Buen reflejo de ello es el *Códice Calixtino* del siglo XII.

Otro apartado de nuestro medievo será la música practicada en las cortes de reyes y nobles, como de altos dignatarios eclesiásticos; aquí entran en escena *los juglares* que tan bién estudió D. Ramón Menéndez Pidal²⁶. Probablemente estos cantantes instrumentistas y danzarines, por influencia del mundo islámico peninsular vendrían a verse enriquecidos con la aportación de *las juglaras*. Juglares que actúan a modo de intérpretes de la música, de los romances, canciones de trovadores, cantigas, aires de danza, etc., lo que vendría a componer su repertorio, conviviendo cristianos con musulmanes y judíos al servicio de una misma corte. Juglares de palacio y de plazas a los que se unirá la turba de clérigos vagabundos o goliardos, errantes de universidad en universidad, amigos del vino y de los placeres.

Muy relacionados con esta música cortesana se sitúa el papel de *los trovadores*, con su amor caballeresco, muestra de la nueva situación social y el ascenso de los caballeros, que componen sus poemas, con clara influencia en algunas de sus formas, de las estructuras poéticas de al-Andalus, como puso de manifiesto D. Ramón Menéndez Pidal²⁷, sobre todo en la primera generación de trovadores, pasando esta influencia tras la canonización y reglamentación que sufre la lírica trovadoresca después de este primer periodo.

Su música, inspirada en principio en las estructuras gregorianas, y fundamentalmente en las formas tropos, tenía un rudimentario acompañamiento instrumental, principalmente de instrumentos de cuerda, bien punteados, bien frotados, que solían tocar al unísono la melodía, en ocasiones ornamentándola, y en otras manteniendo las notas fundamentales.

Es muy de destacar en este periodo, siglos XII-XIII, las colecciones de

26. MENENDEZ PIDAL, Ramón.: Poesía juglaresca y juglares. Madrid, 1924.

27. MENENDEZ PIDAL, Ramón.: *España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, 1.ª edic. 1956; 3.ª edic. 1977.

- *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1.ª edic. 1941; 6.ª edic. 1973.

cantigas de amigos, y las *cantigas a Santa María del rey Alfonso X El Sabio*.

La introducción de la *polifonía* en España vendría representada por el *Códice de las Huelgas*, copiado hacia el 1325 por un tal Johannes Roderici, aunque ya el *Códice Calixtino* o *Codex Calixtinus*, antes mencionado, contenía una de las tres primeras piezas a tres voces que se conocen del *Ars Antiqua*. El *Códice de las Huelgas*, en frase de Samuel Rubio²⁸: “nos obsequia con dos primicias: el primer Credo polifónico y la primera lección de solfeo conocidos: aquél a tres voces; a dos, ésta”. “Por el número de voces resultan agrupables las piezas de este modo: a dos voces, 86; a tres, 49; una a 4, y el resto monódicas”. “El repertorio está compuesto por 186 obras, en realidad 179, puesto que siete carecen de música”.

Con este brevísimo recorrido que muestra, someramente, la gran importancia y tradición musical en la Península Ibérica en su etapa medieval, pasamos al tema que más directamente nos concierne, pues será la que paulatinamente suplante a las melodías del reino nazarí de Granada: La Música del Renacimiento Español.

C.2. La música del Renacimiento español

C.2,a). *Organización e instituciones musicales del Renacimiento Español*

Para este apartado nos guiamos de las autorizadas opiniones y del resumen que sobre el tema ha realizado el P. Samuel Rubio en la forma siguiente²⁹:

Capillas Catedralicias. En las que puede distinguirse entre el maestro, los cantores, los mozos de coro (niños llamados “mozos de coro”, “seises mozos de coro”, “seises” y “cantorcicos”), de cuya manutención y enseñanza se encargaba el maestro de la capilla; el organista y los ministriles o instrumentistas. Tanto el maestro como los cantores y el organista eran clérigos; los ministriles, sin embargo, eran seglares.

A estas capillas catedralicias, perfectamente estructuradas y reglamentadas bajo la dirección del cabildo, se encomendaba la música de la celebración litúrgica, que constaba de canto llano, plano o gregoriano, y canto polifónico o de órgano, o contrapuntístico. Sobre ellos pesaba la prohibición

28. RUBIO, Samuel.: *Historia de la Música Española. Vol. II: Desde el “ars nova” hasta 1600*. Madrid, 1983, p. 108.

29. Véase nota 28, pp. 13-70 de la mencionada obra.

de actuar fuera de su recinto, salvo permiso especial concedido por el cabildo.

Capillas reales. A diferencia de la anterior su función era doble: interpretar *música litúrgica y profana*. La primera en las grandes celebraciones religiosas de la corte. La segunda, como entretenimiento de los cortesanos; a la vez que esta música profana se dividía en *música de cámara y música con utilización heráldica*. La música cortesana basada en la voz, con acompañamiento de instrumentos de cuerda fundamentalmente, frotados y punteados, y algunos de viento; y la música heráldica que tenía por fundamento instrumentos de viento y metal, especialmente trompetas de diversos tipos y nomenclaturas, e instrumentos de percusión: timbales y tambores.

A cargo de esta capilla, estaba también la labor pedagógica de educar musicalmente a los hijos de los monarcas, y a los futuros miembros de estas capillas. Podríamos hacer la división entre capilla vocal e instrumental.

Reproducimos literalmente algunos párrafos de la pág. 52 de la obra de Samuel Rubio antes citada relativos a la *capilla de música de los Reyes Católicos*, por considerarlos un excelente resumen de gran interés para nuestro tema:

“A partir de los Reyes Católicos, abundan las noticias sobre los elementos y componentes de las capillas reales, gracias a la numerosa documentación que se conserva en sus respectivas cancillerías... Ambas capillas (la de Isabel y Fernando) son muy superiores (en número) a sus contemporáneos de Roma, Borgoña o Cambrai, las más célebres de entonces, por donde se viene en deducción de la importancia que los Reyes Católicos dieron al cultivo de la música, si no hubiera constancia de este hecho por otros capítulos más.

En contraposición con los monarcas aragoneses anteriores, aficionados a buscar músicos en países extranjeros, hay que destacar la actitud de Fernando e Isabel, que los reclutan de sus respectivos reinos, creando unas capillas de filiación y espíritu auténticamente nacional, no sólo por el personal que las integra sino también por el repertorio que en ellas se canta, del cual comienzan a ser creadores genuinos, aunque sin desconocer ni desdeñar la música de otras latitudes”.

La organización de estas capillas reales imitaba a las catedralicias, junto a ellas, en ocasiones, los infantes tenían capillas propias, los nobles y altos dignatarios eclesiásticos trataban de emular y en ocasiones superar a las capillas musicales reales.

C,2,b). *La enseñanza musical en el Renacimiento Español.*

Es similar a la practicada en la misma época en el resto de Europa. Podemos clasificarla en:

1) La enseñanza que impartía *el maestro* a los cantores y “mozos de coro” o “cantorcicos”, en las *capillas catedralicias*.

2) La impartida por los maestros en las *capillas reales*, educando musicalmente a los infantes, y algunas clases particulares que impartían si disponían de tiempo. Normalmente estos maestros, o eran el directo musical de la capilla, o el organista.

3) Los ministriles solían tener una *formación de oficio*, bien familiar, o al lado de algunos profesionales. Los organistas, por el contrario, solían tener una educación más esmerada, por parte de otros organistas, en catedrales y palacios.

4) La *música popular* era enseñada por *transmisión oral*.

5) La enseñanza musical impartida en los *estudios generales y universitarios*. La música al formar parte del Cuadrivium está presente en todos los centros docentes.

6) *Teóricos y tratadistas*. Eran otro agente propagador de la enseñanza musical. Vinculados a catedrales, monasterios, palacios o universidades. Con la difusión de la imprenta, intentan que sus libros sean de por sí una herramienta pedagógica sin más. Mencionemos a este respecto las palabras del gran tratadista musical del renacimiento español RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, en su obra: *Música práctica*, impresa en Bolonia en 1482, nos dice en su prólogo:³⁰ "Nadie tema la majestad de la filosofía, nadie la complejidad de la aritmética, nadie las sinuosidades de las proporciones. Pues aquí cualquiera, por ignorante que sea, con tal que esté dispuesto a prestar oídos a la enseñanza y esté un poco acostumbrado a pensar, puede convertirse en músico notable y experto. Pues hasta tal punto hemos procurado facilitar la comprensión, tal tenor de expresión y moderación de estilo hemos mantenido que..."

Podemos distinguir entre tratadistas de canto llano, exclusivamente, tratadistas de canto de órgano y contrapunto, y otros que hablan un poco de todo, incluyendo temas como el instrumental musical. Pero la diferencia más importante será la de las obras teóricas y especulativas propiamente dichas, destinadas a las aulas universitarias, y los tratadistas prácticos, dirigidos a cantores, instrumentistas y futuros compositores.

C.3. Estructuras musicales del Renacimiento español

Tradicionalmente se clasifican en tres grandes apartados, de música vocal religiosa, música vocal profana y música instrumental. El P. Samuel Rubio nos ofrece una actualizada e interesante clasificación al respecto.³¹

30. RAMOS DE PAREJA, Bartolomé.: *Música Práctica*. Bolonia, 1482. Traducción de MORALEJO, José Luis. Madrid, 1977.

31. Véase nota 28, pp. 71-101 de la mencionada obra.

Por mi parte sólo esbozar las estructuras básicas y genéricas que integran la música de este periodo.

C,3,a) *Música monódica religiosa o litúrgica.*

Música de una sola melodía basada en el canto llano o canto gregoriano, mantenida en los monasterios y que alternaba con la polifónica en las catedrales y celebraciones litúrgicas de la corte.

C,3,b) *Música monódica profana.*

Gran parte de la música popular era monódica y el acompañamiento instrumental, bien de percusión o de instrumentos de viento o cuerda, se limitaban a acentuar, repetir o adornar la canción con una misma línea melódica. Romances, coplas, canciones de festejo, aires de danza, etc.

C,3,c) *Música monódica acompañada o melodía acompañada.*

En su forma más simple podría ser idéntica a la anterior, en estructuras más complejas sirve de puente a la música polifónica, y en ocasiones, en su mayor desarrollo, entraría dentro de ella.

Es decir, del modelo anterior de una sola línea melódica, que los instrumentistas repiten con mayores o menores diferencias, se presenta un estilo más refinado, fruto de la convivencia de determinados juglares o profesionales de la música con los ambientes cortesanos, donde el acompañamiento es ya más elaborado a base de acordes. Al cambiar la forma de tocar ciertos instrumentos de cuerda, de su manera antigua, un plectro, a su forma más renacentista: los dedos, y la amplitud y desarrollo de los instrumentos de teclado, el interprete puede dar más de una nota al unísono, entonces tienen dos opciones, o bien percutir o punzar determinados acordes, o hacer un entramado polifónico, contrapuntístico o imitativo.

Serían muchos los juglares que en la corte y en las plazas utilizarían el procedimiento más sofisticado que la repetición de la melodía por el instrumento, y menos complejo que la polifonía, empleando unos acordes base y en cierta manera tópicos, para acompañar sus cantinelas, procedimiento que se hizo muy popular.

C,3,d) *Música polifónica.*

Basada en el desarrollo contrapuntístico, es decir, varias melodías sonando a la vez, en formas imitativas o no.

Esta música, la más elaborada y sofisticada de todas, tendrá un lugar de honor en el templo y los palacios. Adoptan el entramado polifónico o toman

como motivo de la trama contrapuntística, melodías gregorianas, aires populares, invenciones, etc.

Por su parte, como antes decíamos, el perfeccionamiento de los instrumentos como el arpa, y los de tecla tales como el órgano, el clavicordio, el clavecín y el claviórgano, permitirán una estructura polifónica en la música instrumental, así como la ya mencionada variedad en algunos instrumentos de cuerda punteada, del plectro por los dedos del intérprete. El resto de los instrumentos, bien por ser de viento, o por ser cuerda frotada, que no permiten normalmente la simultaneidad de varios sonidos, se adaptan a la estructura a varias voces, creando conjuntos, incluso los constructores comenzarán a fabricarlos y venderlos por grupos.

La música instrumental imitará a la vocal, aunque adaptándose y aprovechando las posibilidades de cada instrumento. Llevarán la vanguardia musical en este sentido los instrumentos de tecla, arpa y vihuela.

Dentro de las formas musicales más importantes de la polifonía este periodo, destacaremos:

Música polifónico-religiosa.

La Misa. Musicalmente es una composición escrita sobre las *cinco partes* del "Ordinarium Missae", formado por el *Kyrie, Gloria, Credo-Sanctus-Benedictus*, y *Agnus Dei*. Durante la Edad Medieval su repertorio lo constituyó en España, primero el canto mozárabe o visigodo, después el gregoriano. Las primeras misas compuestas polifónicamente datan del siglo XIV, autores diferentes componían diversas piezas sueltas. La aportación fundamental de España a la misa polifónica es a partir de finales del siglo XV.

Hay que considerar también, dentro de la música de la misa, la que se realizaba para el "Proprium Missae", o partes variables de la misa.

El Oficio Divino, en latín, participará de la alternancia del canto gregoriano con la música polifónica en algunas piezas. Procesiones y celebraciones especiales: bodas, bautizos, defunciones y coronaciones, completarán el material en el que trabaja el compositor de música religiosa.

Motete: Composición vocal polifónica de carácter religioso. Su origen se remonta al siglo XIII.

Villancico religioso. De texto castellano, es utilizado en las celebraciones de Navidad y Corpus. De gran raigambre medieval, su estructura y música es similar al profano, caracterizado por poseer estribillo.

Verso. Forma musical instrumental que se utiliza en la liturgia parafraseando contrapuntísticamente las melodías gregorianas. Sirve para enlazar unas piezas vocales con otras, o bien en especiales momentos de la celebración litúrgica.

Música polifónico-profana.

Villancico profano. Composición poético-popular con estribillo. Junto a los villancicos tradicionales monódicos, y de melodía acompañada son frecuentes en este periodo en los ambientes cultos el villancico polifónico, inspirado en aires populares.

Canción. Forma popular similar al villancico, con estribillos más largos que éste, aunque podría presentar distintas formas. En el sentido lato es una composición profana, de carácter melódico, a una o varias voces, acompañada o no instrumentalmente y escrita sobre un texto poético.

Romance. Composición poética cuya forma más usual es la combinación métrica donde la rima se reduce a las asonancias de los versos pares. Por lo común octosílabos; existen otros de menos de ocho sílabas o romancillos, y otros mayores, endecasílabos. Su estructura musical es silábica, a cada sílaba corresponde una nota. El romance se presenta musicalmente en forma monódica, con el procedimiento de la melodía acompañada o en estructuras polifónicas.

Madrigal. Composición musical polifónico-vocal sobre texto poético muy refinado, sin estribillo.

Tiento. Forma instrumental polifónica, de entramado imitativo. Es para el siglo XVI español la estructura musical que tendrá una importancia similar a la forma sonata en los siglos XVIII y XIX.

Fantasia. Forma instrumental polifónica. Se diferencia del tiento en darle una menor importancia a las estructuras imitativas. Su entramado es contrapuntístico.

Diferencias. Forma polifónica-instrumental que se basa en glosar o adornar un tema determinado, popular o religioso muy conocido, "fabordones", "glosados", en definitiva, diferencias donde por medio de ornamentos, floreos, escalas, etc., el tema fundamental se va presentando de diversas maneras.

C,3,e) Música militar.

Las crónicas nos dan cumplida cuenta de ella, entrada de reyes, preparativos bélicos, llamadas al combate, música heráldica. Formada principalmente por trompetas, dada la brillantez y potencia de su sonido como su sobriedad, en ocasiones llamadas añafles, de distinto tipo, tamaño y nomenclatura, a las que se le unía en ocasiones el grupo de cornetas; y la percusión, basada en membranófonos como los timbales, tambores y atambores. En el apartado dedicado a fuentes narrativas se dan diversos ejemplos de esta música.

C,3,f) *Música de danza.*

Es inseparable de todo festejo cortesano o popular. El tema de la danza medieval no sólo en España sino en Europa, está por estudiar. Las fuentes narrativas y las iconográficas nos dan referencias de ella. Conocemos el nombre de algunas como la estampida, ductia, cantinela rotunda o el retundellus, o la cantinela excitata, la danza de la muerte o danza macabra, la trisca o tresca, carola o quirola, las cantigas danzables, danzas reales como la gallarda, la pavana, el rondeau, la balada, etc. La mayoría de ellas no sabemos exactamente en que consistían.

Se danzaba, por ejemplo, en forma colectiva con el baile circular, un grupo gira en sentido inverso a otro, o un grupo gira en torno a un solista que danza en el centro. Son abundantes las representaciones de bailes de juglares y danzarinas, con las estampas de danzas cortesanas. Para todas ellas la rítmica danzable y los instrumentos musicales venían a ser fundamentales; la percusión estaría presente en buena parte de ellas.

El resto de los instrumentos serían flautas, instrumentos de viento de lengüetas, e instrumentos de cuerda, en muchas ocasiones con la presencia de grupos vocales.

Sin embargo, y aun siendo la danza cortesana la más conocida, las noticias en concreto sobre su modo de ejecución, pasos, movimientos, vestuario, etc., son muy escasas y poco estudiadas con anterioridad al reinado del emperador Carlos V.

D. Los instrumentos musicales

D.1. Instrumentos musicales de al-Andalus y del Reino Nazarí de Granada

No tenemos noticias de que en el reino nazarí de Granada se inventaran nuevos instrumentos, y sí de que se seguían utilizando los empleados tradicionalmente en la España musulmana, vinculados a su vez al mundo islámico.

No es de extrañar que los comerciantes italianos y catalanes, y los caballeros desnaturalados de Castilla, que aquí se instalaron, trajeran consigo sus instrumentos renacentistas, y que esta música se oyera en el reino nazarí, aunque no fuera la propia. En la etapa morisca, qué duda cabe, convivieron tanto los instrumentos tradicionales de al-Andalus como los renacentistas.

D,1,a). *Concepto instrumental en el Reino nazarí de Granada y al-Andalus.*

La música que realizaban estos instrumentos, bien como acompañantes de la voz o como solistas, es monódica. Se podría hablar en algunos momen-

tos de heterofonía, dado que algunos instrumentos pueden tocar en octava baja o alta, y que al tener la posibilidad de glosar y adornar la melodía, o simplificarla en sus notas básicas, crean al sonar al unísono algo más de lo que es la simple monodía.

Se pueden resumir los procedimientos de la música instrumental, a grandes rasgos, de esta manera:

1) Un instrumento que realiza al unísono, o a octava inferior o superior, las mismas notas de la melodía.

2) Si la melodía es lenta y el instrumentista hábil, puede ir glosando o adornando las notas de la melodía. Muy útil en las repeticiones, o en cualquier lugar idóneo que no rompa la estética.

3) Un instrumentista va tocando las notas extremas, y sobre todo, las fundamentales del armazón de la melodía. Recurso muy utilizado.

4) Un instrumento va realizando un contrapunto en cuartas, quintas y octavas justas, con relación a las notas fundamentales. Recurso muy poco utilizado, de influencia occidental.

5) En algunos momentos, utilizando la nota pedal o notas pedales. Es decir, una o dos notas que vienen a ser fundamentales en el armazón de la melodía, o bien por ser la nota base, o la dominante, se mantienen de forma ininterrumpida durante el transcurso de la obra. Procedimiento empleado, sobre todo, en interludios instrumentales inspirados en temas de la melodía.

Esta modalidad se utiliza en ocasiones, predominantemente en instrumentos de viento con lengüeta, especialmente en los que tienen el sistema de viento de sople a través de una vejiga, como la gayta árabe.

6) Por último, puede y es muy frecuente que intervengan instrumentos de percusión, marcando el ritmo del compás de la obra³², o marcando ritmos sutiles, acordes o no con el verso; procedimiento muy utilizado en esta música.

La música militar y heráldica, por su parte, se compone, al igual que la cristiana, fundamentalmente de instrumentos de viento donde la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista, como trompetas, llamadas añafiles, de diversos tipos, tamaños y nomenclatura, e instrumentos de percusión, atambores y timbales. Esta música se utilizaba para avisar a los soldados, infundirles valor y ánimos, atemorizar al enemigo, etc. A diferencia de la música instrumental anterior, popular o cortesana, que sirve de divertimento en reuniones, bailes y celebraciones, esta música es mucho

32. En la música islámica y de al-Andalus el compás es muy diferente al concepto occidental que de él tenemos. Se trata de unidades rítmicas de tiempo que articulan la obra, basadas en golpes sonoros, golpes sordos y silencios.

más sobria, y por lo general carentes de grupos vocales, salvo el "lelilí", grito que según las fuentes cristianas "daban los alárabes al entrar en combate".

Sobre la bibliografía de este tema, se incluye un apartado especial en la sección de bibliografía, dedicado especialmente a instrumentos musicales de al-Andalus, cristianos, medievales y renacentistas. Tanto los tratadistas coetáneos de esta música, como los musicólogos, dedican casi siempre un apartado al tema del instrumental musical.

D,1,b). *Esquema de los principales instrumentos musicales del Reino Nazarí de Granada y de al-Andalus, con su denominación más común.*

I. Instrumentos de cuerda

1) *Instrumentos de cuerda punteada de caja sin mango.*

a) *Qānūn*. Similar al Psalterio. Instrumento de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia, de forma diversa, generalmente trapezoidal, que se pulsa o puntea con plectros que se ajustan a los dedos.

b) *Sanṭūr*. Tipo de qānūn. Tiene cuerdas dobladas y a veces triples; se toca golpeándolas con unas varillas.

2) *Instrumentos de cuerda punteados, con mango.*

a) *ʿūd* o laúd. Es el rey de los instrumentos de la música islámica. Su introducción en Europa fue gracias a la España musulmana. Así en Italia, y derivando de la voz árabe se denomina laúto, leuto o liuto; en español laúd, en francés luth, en alemán laute, en inglés lute.

Tiene una caja armónica en un primer momento semiesférica, en forma de pera después, con un fondo de listones en forma de gajos dispuestos longitudinalmente; la caja se cierra en su parte superior por una tabla armónica adornada en su centro con una rosa grabada que permite salir al sonido libremente, tras haber quedado reforzado en el interior de la caja de resonancia. En la parte inferior de la tabla, y junto al borde extremo, aparece fijado un listón de madera donde se ligan las cuerdas, al tiempo que con su ligera prominencia hace a la vez de puente o caballete. El mango, de aspecto semicilíndrico, es relativamente corto, sin llegar a ser demasiado grueso; sobre él, en la Edad Media, se tienden una serie de trastes de cuerda de tripa. En la actualidad no posee trastes. Se diferencia, asimismo, el *ʿūd* oriental o egipcio del *ʿūd* magrebí, por su afinación y procedimientos técnicos de construcción.

Tenía tres cuerdas dobles, más tarde cuatro, y Ziryāb le añadió una quinta cuerda. De él se han derivado un nutrido grupo de instrumentos, que en árabe se denominan de la familia del *ʿūd*.

b) *Ṭunbūr*. Instrumento de origen asiático de cuerdas punteadas, con ca-

ja de resonancia en forma de pera, y cuello largo. Tenía por lo general, dos cuerdas y trastes. Su sonido es más agudo que el del laúd.

c) *Qitâr o qitâra*. El Arcipreste de Hita lo denomina "guitarra morisca". Es un instrumento de cuerdas punteadas con caja de resonancia redonda o en forma de huso y de fondo ovalado. Tenía cuatro cuerdas dobles y trastes. En la actualidad se denomina de forma dialectal en Marruecos y otros países del Norte de Africa, como *kiṭra* y *kuṭira*, o *kwitra*. Este instrumento no es utilizado en los países musulmanes del Próximo Oriente.

3) *Instrumentos de cuerda frontados, con mango.*

a) *Rabâb*. Instrumento de cuerda y arco. Se presenta en dos modalidades. Una, la más frecuente, con dos cuerdas de tripa afinadas a la quinta, pulsando el instrumentista con la mano izquierda las cuerdas. Otra forma, al parecer, sería modificando la altura por tracción, actuando el intérprete directamente sobre las clavijas de las cuerdas; tenía una o dos cuerdas; se especula que esta modalidad tuvo su origen en la España musulmana desde donde penetraría en Marruecos y Oriente Próximo. En realidad es una forma muy sencilla y popular, siendo en muchos casos la manera de construir estos instrumentos la que hace más fácil, o al menos compatible, esta modalidad de cambiar la altura del sonido con la de pulsar con los dedos de la mano izquierda en el mástil.

Con el nombre de rabel o rabé ha quedado en las tradiciones folklóricas de diversos pueblos de España. Su sinónimo cristiano serían las vielas, viellas o vihuelas.

b) *Kamanjá o kamân*. (En el Norte de Africa se denomina de forma dialectal *yarâna*). Antecesor del violín, con tres cuerdas y una pequeña caja de resonancia de forma redonda.

II. Instrumentos de viento

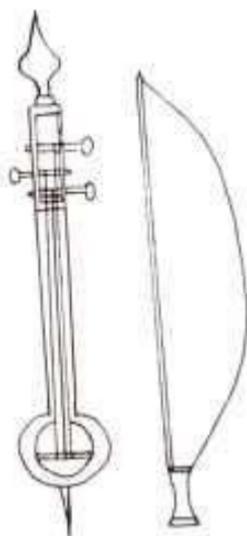
1) *Instrumentos de viento a bisel.*

a) *Qaşşâba*. Flauta vertical de caña.

b) *Şabbâba*, también llamada *nây*. Flauta travesera.

c) *Al-Urganûn*. Pequeño órgano medieval. Organo de un sólo juego, por lo general en madera, de tesitura reducida y diferente, según las voces cantantes; era sobre todo para acompañar y se tocaba con una sola mano, mientras la otra manejaba un pequeño fuelle, situado a las espaldas del mismo en posición vertical. Su utilización en el mundo islámico es muy escasa, aunque los teóricos lo conocieron por las descripciones griegas y bizantinas, como por la convivencia con el mundo cristiano.

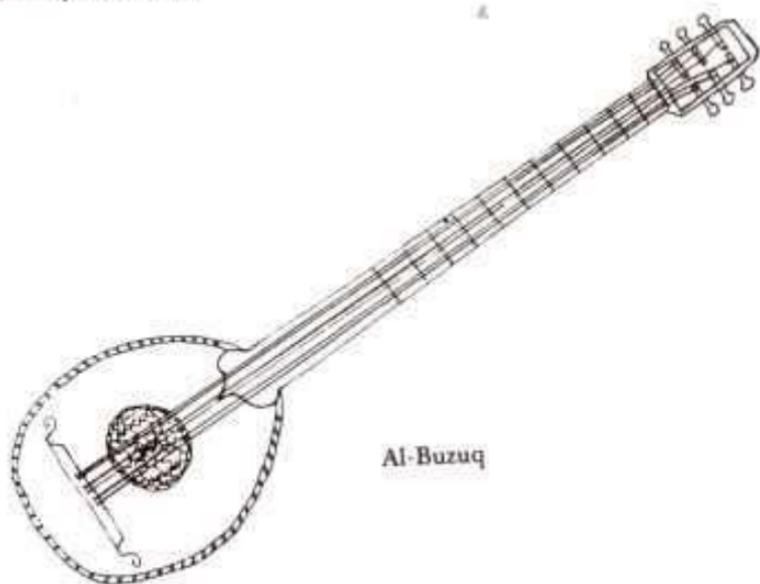
2) *Instrumentos de viento en los que la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista.*



Kamanya ó Kamān



Tunbūr

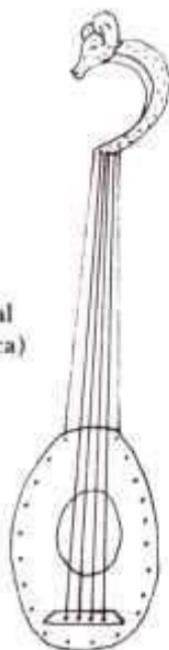


Al-Buzuq



Qitāra actual

(En el norte de Africa se denomina dialécticamente Kitra, Kutira ó Kwitira)



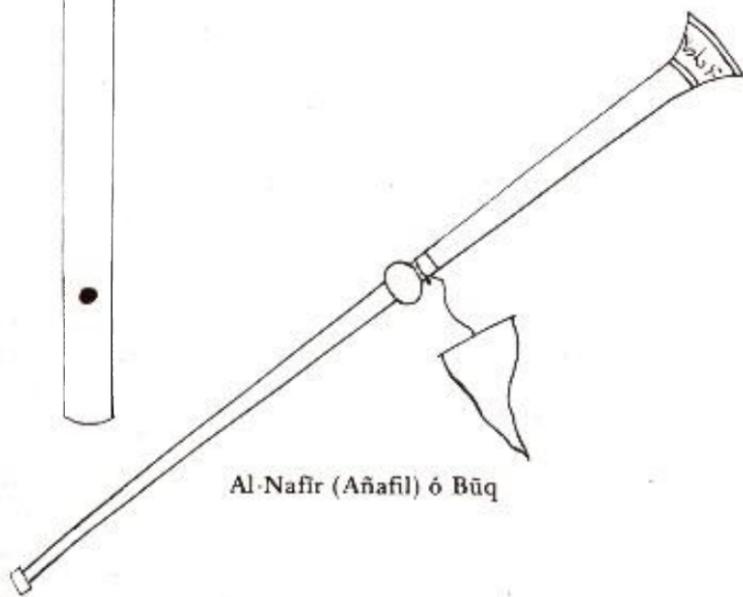
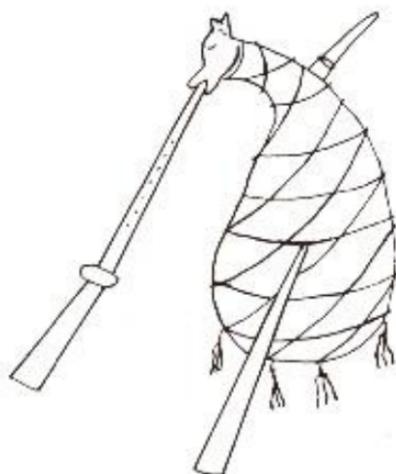
Qitāra Medieval
(Guitarra morisca)



Šabbāba ó Nāy



Gayṭa



Al-Nafir (Añafil) ó Būq

Formarían este grupo los instrumentos denominados nafir o al-nafir (en castellano añafil), que eran trompetas de diversos tipos utilizadas en la música militar; como al-būq o būq (que en castellano dio albugue, aunque este es un instrumento de lengüeta distinto a la trompeta o būq).

3) Instrumentos de viento con lengüeta.

a) Mizmār. También denominado zamr.

La utilización del vocablo mizmār es doble. Por una parte designa el término genérico de instrumentos musicales aerófonos, y un instrumento particular formado por un tubo cilíndrico con lengüeta, terminado en campana cónica, con seis u ocho agujeros. En el Norte de África también se denomina este instrumento como gayṭa árabe.

b) *Zummāra* o *zammāra*. Especie de flauta doble o simple, con lengüeta. Ibn Jaldūn la denomina zomalí o zalamí.

c) *Gayṭa*. Similar al instrumento zammāra pero con una vejiga para insuflar el aire. En algunas ocasiones llaman gayṭa al mizmār.

III. Instrumentos de percusión.

1) Membranófonos.

a) *Darbūka*. Tambor en forma de cáliz. Este instrumento es el rey de los de percusión en la música islámica.

b) *Duff*. En castellano dió adufe. Se utiliza tanto como un término genérico para designar instrumentos como panderetas, panderos, y un instrumento particular, formado por un tambor redondo, con membrana doble y cuatro cuerdas en su interior para ampliar la vibración del sonido. En la actualidad el perfeccionamiento de la técnica ha hecho posible suprimir las cuerdas interiores.

c) *Bandayr*. Pedro de Alcalá lo cita como Pandayr. Es el pandero. Instrumento provisto de una sola membrana sujeta a un aro de madera de poca altura y de diversas formas.

d) *Ṭar* o *riqq*. Instrumento rítmico por antonomasia, similar a la pandereleta, con una membrana sujeta a un aro de madera de poca altura, en cuyos lados se practican unas hendiduras en las que se suspenden unas placas metálicas o sonajas. En ocasiones también se encuentra como instrumento idiófono, sin la membrana y únicamente el aro de madera con los platillos metálicos en sus hendiduras.

e) *Ṭāriyya*. Tambor en forma de diábolo con dos cuerdas en su interior.

f) *Ṭabl*. Tambor de dos caras con diversas variantes.

g) *Naqqāra*. Timbales o atabales. Tipo de tambor con una sola membrana tensada sobre una caja de resonancias, semiesférica o semiovoide. De distintos tipos y tamaños, por lo general de dos en dos. Muy utilizados los más

grandes en la música militar, son denominados naqra y tendrían su paralelismo en los atambores cristianos.

2) *Idiófonos*. Instrumentos formados por cuerpos suficientemente elásticos para mantener un movimiento vibratorio por percusión, sin ayuda de cuerdas ni membranas.

a) *Şanş*, plural *şunüş*. Címbalos o pequeños platillos de diversos materiales con variantes.

b) *Jalājil*. Brazaletes de cascabeles o címbalos utilizados por las danzarinas.

c) *Şunüş al-şufr*. Variante del *şunüş*, que son las sonajas de azofar, mencionadas en las fuentes cristianas.

d) *Qaşaba o qişba*. Caña cortada a todo su largo con un anillo que regula la vibración.

e) *Al-Qađib o 'aşan*. Bastón con el que se golpea el suelo para marcar el ritmo.

f) *Safaq o safqa, o saffaq*. Palmas efectuadas con las manos.

D.1.c) *Agrupaciones instrumentales*

Las agrupaciones instrumentales son reducidas, de cinco a nueve instrumentistas. En general los instrumentistas también forman el grupo vocal, aunque éste puede ser independiente. El director suele tocar el laúd, mientras que el miembro más anciano toca, tradicionalmente, el *rabāb*. (En castellano *rabel* o *rabé*).

La agrupación la forman instrumentos de cuerda, punteados con un plectro, el laúd y algunos de su familia; instrumentos de cuerda frotada: el *rabāb* y el *kamanjá* instrumentos de viento a bisel, *nāy*, en ocasiones participan diversos instrumentos de viento con lengüeta tipo *mizmār*, *zammāra*, *gayṭa* (ésta es la orquesta libia, fundamentalmente); e instrumentos de percusión, la *darbūka* (tambor en forma de cáliz), *ṭār* (pandereta), y palmas por parte del auditorio. Si se representa baile son frecuentes los platillos pequeños de metal y los brazaletes de cascabeles.

Las agrupaciones de música militar en este periodo, constaban fundamentalmente de trompetas (añafiles) y grandes tambores, atambores o tímbores.

D.2. Instrumentos musicales de la España Renacentista

Se recogen también en este apartado, los instrumentos utilizados en la Edad Medieval, dado que muchos de ellos perduraron en la España renacentista, bien en la música culta o popular.

D,2,a). *Concepto del instrumental.*

1) *Forma monódica.* De carácter similar al descrito en el apartado del instrumental del reino nazarí de Granada y de al-Andalus. Este tipo de utilización del instrumental fue común, durante la Edad Media, al mundo cristiano e islámico. En la etapa renacentista perduró en la música popular.

2) *Melodía acompañada.* Determinados instrumentos capaces de producir acordes, como la vihuela, la guitarra, el clavicordio, el clavicímbalo y el órgano, podían acompañar al canto o a otro instrumento, percutiendo acordes de la modalidad de la melodía. Este recurso fue muy utilizado tanto en la música popular como en la música cortesana y eclesiástica de inspiración popular.

3) *Música polifónica o contrapuntística.* Los instrumentos suplen una voz o realizan en familia la totalidad de las voces. Los instrumentos del tipo arpa, vihuela, guitarra, órgano, claviórgano, clavicordio y clavicímbalo podían realizarlo sin que fuera necesaria la participación de otros instrumentos.

D,2,b). *Esquema de los principales instrumentos musicales de la España cristiana en el Renacimiento y sus antecedentes medievales.*

I. **Instrumentos de cuerda.**

1) *Instrumentos de cuerda punteada sin mango.*

a) *Arpa o Farpa.* Conocida también con el nombre de *Nebel judío*. En el siglo XV existió una gran variedad de arpas llamadas arpas góticas. Podían ser sencillas o dobles. En el Renacimiento aumentó considerablemente su número de cuerdas, como asimismo pasó de la estructura diatónica a la cromática.

b) *Lira.* Instrumento que al parecer no se utilizó en España, aunque algunas fuentes iconográficas lo utilizan de forma tónica.

c) *Rota.* Instrumento medieval similar al arpa o lira.

d) *Cítara.* Designa en general diversos instrumentos de cuerda punteada.

e) *Salterio.* Similar al qānūn islámico. Existen diversas variedades:

- *Cano entero, o Cannon.* Salterio rectangular o trapezoidal.

- *Medio Cano o Micanon.* Salterio triangular.

f) *Monocordio.* Designaba a tres tipos de instrumentos:

- El que se punteaba con los dedos. Y otro más sencillo que se utilizaba con fines didácticos.





- *Trompeta marina*. Así llamado el monocordio que se tocaba con un arco.

- *Manicordio o Clavicordio* con teclado.

2) Instrumentos de cuerda punteada, con mango.

a) *El laúd*. Anteriormente descrito. Entró en España gracias a la influencia musulmana. Tuvo un gran papel durante la Edad Media y en la Europa renacentista y barroca. Sin embargo, en la Castilla del siglo XV deja su sitio de privilegio a la vihuela. Era utilizado en la danza de la trisca.

b) *La vihuela*. *La vihuela de mano* o vihuela punteada deriva de la fidula medieval frotada con un arco. Será el instrumento más popular en la España renacentista.

c) *Mandora*. *Mandola*, *mandurria* o *bandurria*. Era una modificación del rabel. En el siglo XIV comenzó a llamarse *guitarra morisca*.

d) *Cítola*. O *Cithara*. O *Cedra*. Conocida como *guitarra ladina*. Está formada por una caja de contornos entallados, con amplias escotaduras a los lados, y dorso plano, mástil largo y cuerdas de tres hasta cinco.

e) *Baldosa*. De gran caja ovoidal y fondo liso, y mástil largo.

f) *Cinфонía*, *sinфонía*, *zanфонía*, *sanфона*, *zanfoña*, *zanфона*, *sanфонía*, *zarabete*, *viola de roda*, *organistro*, *órgano*, *instrumentum*, *chifonía*. Es un cordófono que se toca por un dispositivo de tecla y tiradores, con una rueda que frota las cuerdas. Instrumento de gran raigambre en la Edad Media y en diversos folklores peninsulares, especialmente en Galicia.

3) Instrumentos de cuerda y teclado

a) *Clavicordio*, *dulcemelos*, *monocordio*. De cuerdas golpeadas, accionados por teclas. Su reducido volumen así como la posibilidad de matización, lo hacían el instrumento ideal para ensayar y aprender el arte del teclado.

b) *Clavicémbalo*, *claviciterio* o *cémbalo*. Instrumentos en que las teclas accionan un saltador que puntea las cuerdas. De la misma familia, aunque de tamaño más reducido, es el *virginal* y la *espineta*. Son instrumentos que nacen y tienen su mayor apogeo a partir del Renacimiento. Su sonoridad limpia y brillante los hacen especialmente aptos para la música contrapuntística.

4) Instrumentos de cuerda frotada, con mango.

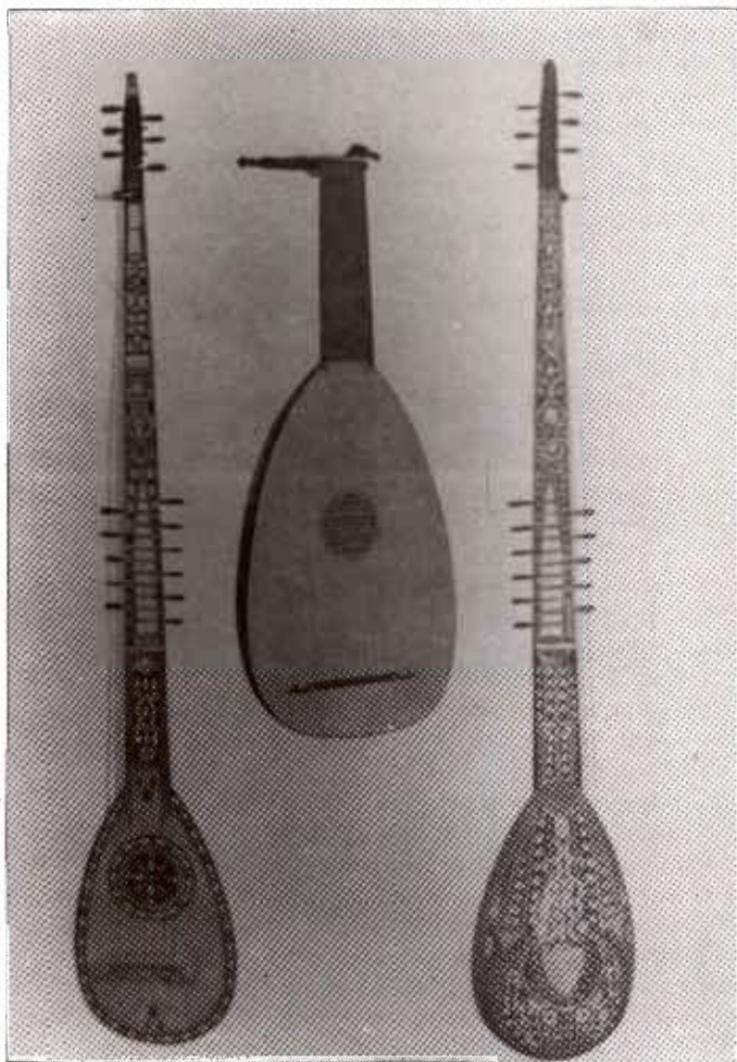
a) *Rabé morisco*. Era un laúd corto modificado para ser tocado con arco. También conocido con el nombre de rabel.

b) *Fidula*, *viola de arco*, *vihuela de arco*. Instrumentos de cuerda frotados con arco de diversos tipos y tamaños. Con caja de resonancia en forma de 8. La vihuela sería un perfeccionamiento de los siglos XIV y XV de la fidula medieval, de la cual derivaría la vihuela de mano de cuerdas punteadas.



Grabados de Filippo BONANNI. "Gabinetto Armonico". Roma, 1723.

Chitarrone del siglo XVI
y laúd del siglo XVII.
Barcelona, Museo Municipal



II. Instrumentos de tiempo o aerófonos.

1) Instrumentos de viento a bisel.

La flauta y su familia.

- *Axabeba.* Flauta travesera morisca.
- *Ciulet de banya.* Pequeña flauta.
- *Pífano.* Flautín de tono muy agudo.
- *Syrinx.* Flauta de Pan.

2) Instrumentos de viento en los que la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista.

a) *Trompeta.* De diversos tipos y tamaños. Instrumento de viento del grupo de metal, en el que el tubo es cilíndrico en dos tercios de su longitud, comenzando en el tercio restante la sección cónica que termina en un pabellón.

b) *Añafil.* Trompeta recta morisca que las crónicas utilizan indistintamente con el nombre de trompeta para designar al mismo instrumento. (En árabe: *nafir*).

c) *Sacabuche.* Nombre con el que en el castellano de los siglos XV y XVI se designa al trombón de varas. Instrumento del grupo de metal similar a las trompetas pero con varas correderas que le permiten una mayor versatilidad.

d) *Cuernos o trompas.* Las trompas tienen su antecedente en el cuerno de caza. Este era de marfil o de hueso. Mientras que las trompas son metálicas, formadas por un tubo enrollado que imita al cuerno.

e) *Corneta.* Emparentada con el anterior, pero más sofisticada, está formada por un tubo de metal enrollado, de sección cónica que termina con un pabellón en forma de campana.

3) Instrumentos de viento con lengüeta simple o doble.

a) *Chirimía.* Conocida también con el nombre de *dulzaina*, o *dulcema*, *caramillo*, *bombarda*, *albugue* y *albugón*. Es un instrumento de madera, de lengüeta doble, muy popular durante la Edad Media, el Renacimiento y la música folklórica. Considerándose como el antecedente del oboe.

b) *Cornamusa*, *odrecillo*, *gayta*. Instrumento de viento, que dispone de un odre que se llena de aire, el cual por presión del brazo del ejecutante, sale por dos o más tubos provistos de lengüetas. Uno de ellos, llamado también *caramillo*, realiza la melodía, mientras que los restantes, *bordones* o *roncones*, dan una nota fija. Muy popular durante la Edad Media, siendo a partir del Renacimiento cuando pasa exclusivamente a la música folklórica, especialmente la gallega y la música del Norte peninsular.

c) *Fagot.* Instrumento de aliento, de madera, con lengüeta doble. Al pa-

recer su forma deriva de la unión de dos instrumentos antiguos llamados bombardas.

4) *Instrumentos de viento accionados por teclas.*

a) *Organo medieval. Organo portátil.* El órgano más típico medieval es el que se refleja en las miniaturas de las Cantigas del rey Alfonso X El Sabio. Organo de un sólo juego, por lo general en madera, de tesitura reducida y diferente según las voces cantantes; era, sobre todo, para acompañar, y se tocaba con una sola mano, mientras la otra manejaba un pequeño fuelle, situado a las espaldas del mismo en posición vertical. Este órgano se siguió utilizando en el Renacimiento, sobre todo en las procesiones, dado su carácter de fácil transporte.

b) *Organo renacentista.* Con un teclado de extensión mayor, aumentó su número de registros, creándose la posibilidad de tener el teclado partido, para ofrecer diferente timbre en la mano izquierda y derecha. Se tocaba así con las dos manos, siendo un instrumento con gran capacidad para interpretar la música polifónica, aumentando también la capacidad de los fuelles que eran bombeados por ayudantes.

c) *Claviórgano.* Dentro de la corriente que existe en el Renacimiento, experimental y de creación de nuevos instrumentos, surge el claviórgano, que reunía a su vez, el órgano propiamente dicho con el clavicémbalo. Es decir, era un instrumento de viento y cuerda.

III. Instrumentos de percusión.

1) *Membranófonos.*

a) *Tambor.* Nombre genérico que indica el grupo de instrumentos cuyo elemento vibratorio fundamental es una o más membranas extendidas en la o las aberturas de una caja resonante de madera, barro o metal de diferentes formas. El golpe del mazo, palillos o manos, sobre la membrana, es lo que produce el sonido.

b) *Atabal.* Con una membrana tensada sobre una caja de resonancia semiesférica o semiovoide.

c) *Atambor o atabor.* Está formado por un cilindro hueco, sobre cuyas dos caras se tensan membranas. Tiene grandes dimensiones.

d) *Taborete, Tamborete, Tamborino, o Tímpano.* Tambor de reducidas dimensiones.

e) *Pandero.* Instrumento pequeño con membrana por una sólo cara, sujeto a un aro de madera.

f) *Pandereta.* Instrumento pequeño provisto de una sólo membrana, sujeta a un aro de madera al que se le han practicado unas hendiduras con platicillos metálicos en el interior de las mismas.

2) *Idiófonos*. Instrumentos formados por cuerpos suficientemente elásticos para mantener un movimiento vibratorio por percusión, sin ayuda de cuerdas ni membranas.

a) *Címbalos*. *Platillos* metálicos que el ejecutante golpea entre sí.

b) *Sonajas de azófar o sonajas*. Formadas por un recipiente cerrado que contiene elementos que percuten en su interior.

c) *Campanas y campanillas*. Instrumento hueco de percusión fabricado de metal u otro material, en forma de cono truncado y abierto por la base. De la parte superior de su interior pende una barra o macillo, que al golpear la cara lateral interna produce el sonido.

d) *Tejoletas*. *O tablillas de madera*, que el instrumentista percute entre sí.

e) *Palillos*. Instrumento similar a las castañuelas, formado por dos pequeñas piezas cóncavas de madera, enlazadas por un cordón, que el instrumentista percute por pares en ambas manos.

D,2,c). *Conjuntos instrumentales*.

Las capillas, tanto catedralicias como cortesanas, solían tener de cuatro a ocho o más ministriles o instrumentistas. Aparte del organista, que normalmente era también tañedor de clavicordio, clavecín y claviórgano.

Las fuentes sólo especifican cuando el tañedor es de flauta, en ocasiones cuando tocaba el tamborino, y los "oficiales de mano" tañedores de vihuela, sin olvidar el organista, que era un músico de teclado, en general.

Eran así conjuntos de cámara con instrumentos de cuerda punteada (especialmente el arpa y la vihuela de mano), de cuerda frotada, (como la vihuela de arco, sustitutiva de la italiana viola de gamba, y el rabel), de tecla (órgano, clavicordio y clavecín), y de viento, en especial la familia de las flautas. De carácter más medieval y con gran arraigo popular, vemos la intervención de instrumentos de viento con lengüeta, como las chirimías (dulzaina, caramillo, bombardas, albogue y albugón), y cornamusa (odrecillo o gayta).

La música militar constaba de cinco o seis trompetas o añfiles y cuatro atabaleros. Aumentando con el tiempo su número, y enriqueciéndose con los cornetas. A su vez el cuerno de caza y la trompa eran indispensables en cualquier actividad cinegética.

E. De las melodías del Reino Nazarí de Granada a la música renacentista

La tradicional convivencia de las tres culturas peninsulares, islámica, judía y cristiana, que durante la Edad Media habían compuesto sus melodías codo con codo, laúd con fidula, experimentan ahora un proceso de cambio, en

el que paulatinamente se transforman el folklore y las tradiciones musicales de la España islámica, refugiadas en el reino nazarí de Granada, en el universo sonoro de la Cristiandad peninsular, vinculado al Renacimiento y al mundo cultural europeo. La agrupación renacentista suplantarán las melodías del reino nazarí.

Este proceso, en modo alguno es brusco. Como veremos, tras la conquista de Granada, el 2 de enero de 1492 y hasta 1566, en donde por acuerdo de la Junta de la Villa de Madrid sobre la reforma de las costumbres de los moriscos de Granada, se decreta: "Que no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos, en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen ni dixesen cosa contra la religión cristiana"³³, median setenta y cuatro años de experimentación, de búsqueda de fórmulas de convivencia y recelos.

Los documentos permiten la siguiente división:

PRIMER PERIODO, 1492-1529: La ilusión de la convivencia musical.

SEGUNDO PERIODO, 1530-1565: Los recelos.

TERCER PERIODO, 1566-1570: El final. Suplantación de las tradiciones populares y folklóricas del reino nazarí por la música renacentista y las tradiciones populares cristianas.

PRIMER PERIODO, 1492-1529: La ilusión de la convivencia musical, yuxtaposición cristiano-morisca.

Este periodo de una amplitud aproximada de treinta y siete a treinta ocho años, ampliable hasta 1535, en el caso de Málaga, a cuarenta y tres años, casi medio siglo, se caracteriza por la ilusión de la convivencia.

Los Reyes Católicos tenían un pensamiento primordial: erigir en Granada iglesias y una catedral. Mucho antes de la conquista de esta ciudad, según las investigaciones del P. José López Calo³⁴, pidieron a Inocencio VIII la importante Bula que expidió el 4 de agosto de 1486, en la que "otorgaba amplia potestad al Cardenal de Toledo y al Arzobispo de Sevilla, para que cualquiera de los dos, o sus sucesores, por sí mismos o por otros, pudieran erigir e instituir la catedral, colegiatas y demás iglesias que juzgasen oportunas en las ciudades y villas del reino de Granada y que pudieran crear en ella prebendas y beneficios eclesiásticos". "Reconquistada la ciudad de Granada, se debió trabajar muy activamente en la erección jurídica de la catedral, pues el 21 de mayo del mismo año 1492, en la fortaleza de la Alham-

33. Véase Apéndice documental, documentos n. XXXII y XXXIII, donde se ofrecen los documentos como las ediciones y bibliografía relativas a los mismos.

34. LOPEZ CALO, José.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1963. Vol. I. pp. 6-20.

bra, el Cardenal de Toledo D. Pedro González de Mendoza promulgó la Bula de erección. La Catedral de Granada había nacido".³⁵

Estos documentos "erección" y "consueta" (datada la copia definitiva de ésta en 1523-24, siendo el original muy anterior, probablemente de 1516)³⁶, son fundamentales en la historia de la música de la catedral de Granada. Iglesias y Catedral que imitarían la estructura musical de sus homólogos en el resto de España, con capilla vocal y grupo de ministriles.

El 13 de septiembre de 1504, en Medina del Campo, por Real Cédula dispusieron los Reyes Católicos que "en la catedral de Granada y a la mano derecha de su capilla mayor, se construyese para sepultura de sus cuerpos otra capilla, que se llamaría de los Reyes y estaría bajo la advocación de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, estableciendo para su servicio, trece capellanes perpetuos, uno de las cuales tendría el nombre del capellán mayor, a más de otros empleados y ministros subalternos, y ordenando que diariamente se dijese en ella tres misas por su alma y las de sus antecesores y sucesores, y se celebrasen tres aniversarios en las fechas de sus fallecimientos, y en el día de Todos los Santos, con la misma solemnidad con que se celebran en Sevilla las misas y honras por el rey San Fernando...", según narra D. Antonio Gallego y Burín.³⁷

Música polifónica, vocal, instrumental y canto llano o gregoriano, que desde el primer momento, tras la toma de Granada se hizo presente con la entonación solemne del "Te Deum laudamus"³⁸

En la antigua Madraza, edificada por Yusuf I en 1349, se instaló a partir de 1500 la Casa de Cabildos.

Otro sueño era crear la Universidad. En 1526, Carlos V por real cédula establece en Granada un Colegio de Lógica, Filosofía, Teología y Cánones. Aunque el nacimiento propiamente dicho de la Universidad granadina se da con la Bula que el Papa Clemente VII otorga el 14 de junio de 1531, datando sus primeras constituciones de 1542³⁹. Universidad en la que también es-

35. Obra citada en nota 34. Vol. I. p. 7.

36. Obra citada en nota 34. Vol I. pp. 14-16.

37. GALLEGO Y BURIN, Antonio.: *La Capilla Real de Granada*. Madrid, 1952, p. 19.

38. Véase el apartado de "Fuentes narrativas cristianas" donde se recoge la documentación y bibliografía sobre la entonación solemne tras la conquista, del "Te Deum laudamus".

39. GALLEGO MORELL, Antonio.: "La Universidad de Granada". Fascículo n. 53 de *Temas de nuestra Andalucía* que edita la Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 1981.

taban presentes las enseñanzas musicales, como lo demuestra el capítulo XXV de su constitución.

La implantación de la música, acompañando a reyes, nobles, militares y repobladores, en la ciudad, la Iglesia y la Universidad, era un hecho. ¿Cuál era la situación de la música de los vencidos?

El 13 de febrero de 1492, apenas había transcurrido algo más de un mes de la conquista, los Reyes Católicos otorgan la "carta de merced 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"⁴⁰. Que comportaba la organización y fiscalización de la música morisca.

El respeto y el optimismo de este periodo se hace evidente en el deseo de "juglares y juglaras" de mejorar su situación. Tenemos a este respecto el "requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado "tarcón", que se llevaba por las zambras y desposorios", con fecha 27 de enero de 1517⁴¹. Derecho e impuesto que llevaba Fernando Morales, antes Ayaya Fisteli, como era costumbre en la época de la Granada nazarí; y porque según ellos, habiendo cambiado la situación, no había lugar a mantener cargas antiguas.

El 11 de marzo de 1518 el Ayuntamiento decide que cuando muera Fernando Morales El Fisteli, alcaide de "juglaras e juglares" se dé por extinguido el impuesto "tarcón" y el cargo que llevaba aparejado⁴². Dándolo por anulado el 4 de enero de 1519, al morir el dicho alcaide de la música⁴³.

El 13 de diciembre de 1495 decide el Ayuntamiento de Baza que los ministriles moros de los lugares de su tierra, acudan para acompañar la celebración del Corpus Christi. Igual resolución toma el mismo Ayuntamiento el 4 de noviembre de 1524, para acompañar el recimiento del Jubileo⁴⁴. En Málaga, con fecha más tardía, de 7 de agosto de 1535, se requieren, como era habitual, a los músicos moriscos o zambrosos, para hacer un regocijo⁴⁵.

Cuando a raíz de las prohibiciones de 1566 de interpretar esta música se queja Francisco Núñez Muley en su famoso Memorial⁴⁶, recuerda en su defensa los tiempos de convivencia e ilusión: "... en tiempos del señor arzobispo D. Hernando de Talavera, primero que fue nombrado por los Reyes Ca-

40. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS: Registro General del Sello. 13 de febrero de 1492. Granada, fol. 18.

41. Véanse "Fuentes diplomáticas" y "Apéndice documental" n. XXIII.

42. Apéndice documental n. XXIV.

43. Apéndice documental n. XXV.

44. Apéndice documental n. XIX y XXVI.

45. Apéndice documental n. XXIX.

46. Apéndice documental n. XXXIII.

tólicos en esta ciudad... permitió las dichas zambras, acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi... y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ugijar, posando en la casa llamada Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su ilustrísima hasta llegar a la Iglesia, donde decía la Misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos; en el tiempo que había de tañer los órganos, como no los había, tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la Misa algunas palabras en arábigo, especialmente cuando decían "Dóminus vobiscum", decían "ibaraficum", lo que había visto en el año 1502..."

Diversas prohibiciones pesaban sobre las costumbres de los moriscos, especialmente relativas a su religión, pero la música en este primer periodo gozó de un puesto de privilegio, integrándose incluso dentro de las mismas celebraciones litúrgicas, y mejorando su situación económica al verse libres de impuestos desde 1519.

SEGUNDO PERIODO, 1530-1565: Los recelos.

Tensiones internas.

Esta etapa de 35 a 36 años se caracteriza por un paulatino empeoramiento del marco de convivencia musical. Es el periodo de los recelos, de quien por no entender las palabras teme se dirijan contra él, aparte de otras causas socio-económicas y culturales que empañan las actitudes.

La Universidad de Granada se consolida, como veíamos en líneas anteriores, con la cédula de Clemente VII en 1531 y con las primeras constituciones de 1542.

La reina Isabel de Portugal, esposa del Emperador Carlos V y I de España, fue una ardiente defensora de la música de los moriscos en contra del arzobispo de Granada, el ilustrísimo Gaspar de Avalos. El arzobispo prohíbe las zambras y la reina, en "cédula para que el arzobispo de Granada informara de las razones que había para prohibir las zambras", con fecha 20 de junio de 1530, le pide explicaciones⁴⁷.

La reina aduce que en 1526 se mandó que no se hiciesen ceremonias de moros en las zambras, pero que existe la licencia en ese reino de que se hagan dichas zambras, por lo que la prohibición del arzobispo causó gran descontento entre los convertidos, diciendo éstos, que si no había en ellas ningún insulto a la religión cristiana ni ceremonia morisca, no tenían por qué suprimirse.

Las acusaciones que pesaban sobre la música de los moriscos granadinos se reflejan en la segunda cédula que la reina Isabel de Portugal envía el 10

47. Apéndice documental n. XXVII.

de marzo de 1532, sobre "la música, canto y bailes de los nuevamente convertidos"⁴⁸, al presidente y oidores de la Audiencia y Chancillería de Granada; éstas son: "cantan algunos cantos que mencionan a Mahoma", "así mismo porque los gazis y harbis, que son esclavos y cautivos, hacían algunas zambras en las que había mucha deshonestidad (lo que) causaba gran vexación a la gente de bien y honrada." La reina intercede por las zambras diciendo que en las que no se realizen ceremonias moriscas, ni insultos a la fe, ni sean deshonestas, se permitan: "por ende, yo vos mando que veáis la orden que se dió acerca de lo susodicho estando el Emperador mi señor en esa ciudad, e las instrucciones que entonces se hizo por su mandado..."

Tras la conquista de Granada y la dura política de conversión del Cardenal Cisneros, se sublevaron los moriscos del Albaicín, siendo el levantamiento aplacado en 1499. En 1502 los musulmanes del reino de Castilla, donde se incluía Granada, tuvieron que aceptar el dilema de conversión o expulsión; en 1526 se dió la misma orden en Aragón; fue en esta misma época cuando en las montañas de Espadan los moriscos volvieron a sublevarse, siendo sofocada la rebelión con auxilio de contingentes alemanes. Surge a partir de esta fecha una política de tolerancia hacia las costumbres de los vencidos, e incluso se ven exentos de la jurisdicción de la Inquisición durante cuarenta años. En esta línea se inserta la preocupación de la reina D.^a Isabel de Portugal, por la música de los moriscos.

En 1559 se revisan todos los títulos de propiedad de los moriscos, a la vez que crece la amenaza turca en el Mediterráneo occidental y las acciones de piratería por parte de Berbería. En 1558 es atacada Berja por parte de los piratas musulmanes; en 1559, los turcos argelinos atacan el castillo de Fuen-girola; en 1560 los corsarios aparecen en Castil de Ferro y se llevan los habitantes de Notaes. En 1565 es cuando se realiza la acción más espectacular: los corsarios de Tetuán batieron a las tropas regulares españolas atacando Orgiva; mientras, los turcos se hacen presentes en el Mediterráneo occidental poniendo cerco a Malta en 1565⁴⁹.

Todo esto, como es lógico, acentúa el clima de tensión y recelos. Son muchos los moriscos que deciden embarcar con rumbo al Norte de Africa. Así tenemos documentos de 1559 y 1563 en el Archivo de la Alhambra⁵⁰, donde se da noticia de los bienes muebles que se dejaban abandonados o se confiscaban; entre ellos encontramos unos atabales moriscos, y un "laúd morisco,

48. Apéndice documental n. XXVIII.

49. Consúltese LYNCH, John.: *España bajo los Austrias*. Barcelona, 1970. (Original en inglés de 1965). Se ha consultado la 3.^a edic. Barcelona, 1975. Vol. I, pp. 269-294.

50. Véase Apéndice documental n. XXX y XXXI.

viejo, quebrado", preludio simbólico de lo que sucedería tres años más tarde con la música de la cual el laúd es emblema.

TERCER PERIODO, 1566-1570: El final. Suplantación de las tradiciones populares y folklóricas del reino nazarí de Granada por la música y las tradiciones populares cristianas. Implantación de lo Occidental.

En 1566 el inquisidor general Diego de Espinosa, preparó, junto con Felipe II, un edicto que imponía varias prohibiciones a los moriscos.

El 1 de enero de 1567, y para preparar el aniversario de la entrada de los Reyes Católicos en Granada en 1492, Pedro de Deza es nombrado, ex profeso, presidente de la Audiencia de Granada; promulgó el edicto y comenzó a ponerlo en práctica.⁵¹ Entre otras muchas prohibiciones del mismo, acordado en la villa de Madrid, sobre las reformas de las costumbres de los moriscos de Granada, la que a nosotros nos interesa es la referente a la música: "y que no hiciesen zambras ni leilas, con instrumentos ni cantares moriscos en ninguna manera, aunque en ellas no cantasen ni dixesen cosa alguna contra la religión cristiana ni sospechosa de ella".⁵² Los moriscos de Granada intentaron negociar durante un año. Su procurador Jorge de Baeza fue a Madrid para protestar ante Felipe II, mientras que su hombre de estado de más prestigio, Francisco Núñez Muley, presentaba un memorandum a Deza.

En lo que se refiere a la prohibición sobre la música e los instrumentos de los moriscos, Núñez Muley hace una inteligentísima defensa⁵³, recordando que en ella no había nada de ceremonia morisca, aduciendo que era costumbre de reinos y provincias: "certificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos de Berbería, ni Turquía, pues unos y otros eran diferentes, lo que siendo rito de su secta, deberían ser todos unos". Además existía una amplia historia de tolerancia que Muley saca a relucir: de cómo permitieron las zambras los Reyes Católicos, o acompañaron a las celebraciones religiosas en época del arzobispo Talavera, y que Carlos V las respetó ... porque no había en ellas nada malo, salvo el natural y justo esparcimiento de la población.

Estos argumentos eficaces en épocas pasadas, surtían ahora poco efecto. En la Nochebuena de 1568 se produce el levantamiento de los moriscos en el Albaicín. Aunque fracasaron, su movimiento se extendió por las Alpujarras, Sierra Nevada y la Costa. Fernando de Valor, de viejo linaje árabe, tomó el

51. Véase nota 49.

52. Apéndice documental n. XXXII.

53. Apéndice documental n. XXXIII.

nombre de Aben Homeyya, y fue proclamado rey. Un año más tarde fue asesinado, sucediéndole su primo Aben Aboo. En 1569 se extendió la insurrección de las montañas a los llanos, apoyados por los mofies o musulmanes estrictos, que se dedicaban al bandolerismo en Sierra Nevada.⁵⁴

En junio de 1569 se decreta que los moriscos de la ciudad de Granada sean sacados fuera de su tierra y dispersados por toda la Mancha. En 1570 D. Juan de Austria se decidió por emprender una campaña en toda regla ante el levantamiento de Granada.

Hechas las tropas de D. Juan de Austria con la situación, se decretó el 28 de octubre de 1570 las órdenes para la evacuación total de moriscos del reino de Granada. Colonos de Galicia, Asturias y las regiones de León y Burgos, vinieron a encontrar un nuevo mundo en Granada.

Finalmente, en 1609, los moriscos de los reinos de España serán definitivamente expulsados. No sin antes haber dejado su huella en romances, canciones, instrumentos, y en el folklore de distintas regiones peninsulares. Así como la memoria de su presencia en los círculos de la vanguardia musical. Prueba de ello será Mahoma Mofferiz "El Moro de Zaragoza", maestro en hacer órganos y claviórganos, instrumento que como veíamos en el apartado dedicado a "Instrumentos musicales del Renacimiento Español", llevaba la vanguardia en la línea de instrumental de experimentación dentro de esta época, siendo sus obras muy apreciadas por reyes, nobles y altos dignatarios eclesiásticos. Familia de artesanos cuya labor está documentada desde 1500 hasta 1545.⁵⁵

La Inquisición con sus cartas de limpieza de sangre y recelos, el Imperio de Felipe II y el creciente poderío de los turcos, jugaron una mala pasada a los moriscos y sus tradiciones, entre las que se cuentan con puesto de honor, aunque haya sido la gran desconocida, la música y las tradiciones folklóricas del reino nazarí de Granada.

54. Véase nota 49.

55. Consúltese CALAHORRA MARTINEZ, Pedro.: *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII*. 2 vols. Zaragoza, 1977. Vol. I, pp. 96-106.

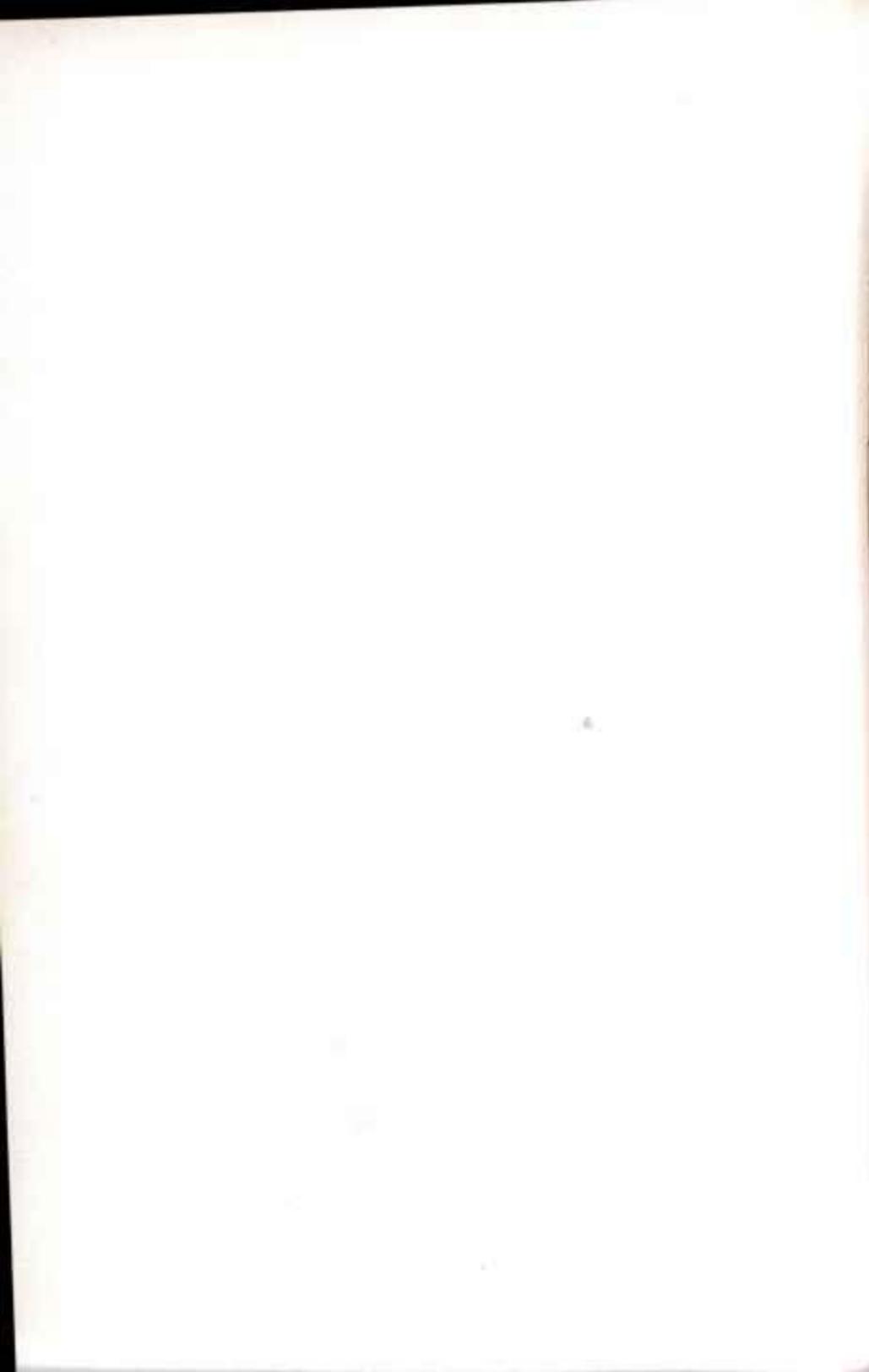


Anciano tañiendo
un gran pandero
religioso.



Joven tañedor de rabab





SEGUNDA PARTE: ESTUDIO CRITICO Y VALORACION DE LAS DIVERSAS FUENTES

El material disponible para este tema presenta la característica de ser escaso, muy disperso y heterogéneo. Disparidad que se plasma en todos los terrenos, junto a procedimientos y métodos típicos de la Musicología y otras ciencias, hemos de emplear los de la etnomusicología, dado que cualquier aspecto vinculado con la música de al-Andalus tiene su principal fuente en la transmisión oral. Cualquier dato que para otro trabajo tendría una importancia muy secundaria, toma aquí un auténtico papel de protagonista, dada la poca abundancia de los mismos.

Al enfrentar dos realidades, la música de los Reyes Católicos y el último periodo de la música de al-Andalus, vemos como la primera goza de una clara superioridad de fuentes narrativas, diplomáticas, con grafía musical, etc., frente a la escasez de la segunda, situación plenamente justificada históricamente.

Por todo lo expuesto y por tratarse de un tema muy poco estudiado, es más necesario y útil realizar un breve análisis o comentario de las diversas fuentes.

A. Fuentes

1) Fuentes escritas musulmanas y cristianas

1.a) Grandes colecciones y bibliografía de fuentes

Aunque en este sentido la labor por realizar es inmensa, mencionaremos las grandes obras, como es la que en 1951 el I Congreso de Bibliotecas Musi-

cales, reunido en París, con la colaboración de la Sociedad Internacional de Musicología, decidiera emprender en la obra hoy conocida con las siglas RISM *Répertoire international des sources musicales*.

Otra obra de carácter general pero de gran utilidad es *The new grove dictionary of Music and Musician*, 20 vols. 1.ª edic. 1878, 1880, 1883, 1890 y 1900; 2.ª edic. 1904-1910; 3.ª edic. 1927; 4.ª edic. 1940; 5.ª edic. 1961. Consúltese la actualizada de 1920-1980. Londres.

El *Instituto Nacional del Libro Español* del Ministerio de Cultura, ha editado la obra: *Libros de Música*. Madrid, 1981, relativos a la literatura musical, con una división por materias, incluyendo, fundamentalmente, trabajos desde 1950 hasta la publicación de la misma.

De reciente creación es el *Instituto de Bibliografía Musical*, con sede en Madrid, cuya primera obra ha sido publicada con el título *Artículos sobre Música en Revistas Españolas de Humanidades*. Madrid, 1982. Trabajando con material de catorce Revistas, recogiendo artículos, críticas de estrenos y reseña de libros.

Igualmente ha publicado: *Anuario de la Prensa Musical Española*. Madrid, 1982. Selección comentada de 1.124 artículos publicados en todas las Revistas Musicales españolas durante 1980-1981. Ha organizado el *I Congreso de Bibliografía y Documentación Musical en España*. La Coruña del 19 al 21 de marzo de 1982, cuyas ponencias y conclusiones esperamos aparezcan pronto publicadas.

Es de destacar la obra de *Ismael Fernández de la Cuesta*: *Manuscritos y Fuentes Musicales de España, Edad Media*. Madrid, 1980, con una amplia bibliografía en las pp. 22-32. (Magnífica obra para la Música Cristiana, sin embargo, por no ser su objetivo, no contiene ningún dato sobre la música de al-Andalus).

Por su parte se ha creado en Madrid la *Sociedad de Iconografía Musical Antigua*, que está recogiendo el acervo cultural en este sentido. El tema de la iconografía musical está siendo tratado, asimismo en diversas tesis doctorales de la Universidad española. Citemos a este respecto el trabajo de *M. R. Álvarez*: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, el día 29 de junio de 1981.

Interesantes noticias sobre manuscritos, fuentes y bibliografía nos ofrece la obra *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV y XVI)*. Vol. 3-A. Introducción y estudio de los textos por *José Romeu Figueras*. Barcelona, 1965, pp. 217-240.

Como *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, de *Higinio Anglés*. Barcelona, 1960.

Y *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* de *José López Calo*. Granada, 1963. 2 vols.

Por la parte islámica, y con carácter general, tenemos el estudio de 'Abd al-Ḥamid al-'Alwaḥī: *Rā'id al-Mūsīqā al-'Arabiyya*. Bagdad, 1964.

De Henri-Georges Farmer.: *The Sources of Arabian Music*. Leyde, 1965.

El volumen del R.I.S.M. (Répertoire International des sources musicales): *The theory of Music in Arabic writings*, de Ammon Shiloah, G. Henle Verlag, München, Alemania, 1979.

Carecemos por completo de una obra monográfica de fuentes de la Música de al-Andalus.

1.b) Fuentes diplomáticas

Las fuentes diplomáticas musulmanas del reino nazarí para nuestro tema son muy escasas; estas pocas referencias, precisamente por su reducido número y contenido presentan un valor muy secundario.

De todos es sabido que la música del reino nazarí emigró al Norte de Africa, y no nos cabe duda de que en este periodo magrebí de la música de al-Andalus existirán importantes fuentes diplomáticas, que en nuestro caso no hemos podido consultar. Carecemos por completo de una monografía o estudio general o de cualquier tipo, que trate esta temática. Por lo cual, y aún sabiendo que nuestra labor será incompleta mientras no podamos incluir estas fuentes diplomáticas magrebíes, trataremos en este apartado únicamente las del periodo morisco y las fuentes diplomáticas cristianas existentes referentes al tema.

Pese a todo, es éste un apartado importante y relativamente bien nutrido de referencias, siendo el cuerpo fundamental de información para historiar el cambio musical en el reino granadino.

Este material está formado por bulas, consuetas, cédulas, capitulaciones, pragmáticas, memoriales, requerimientos, documentos notariales de bienes particulares, de las chancillerías reales, etc.

La localización se centra fundamentalmente en: Archivo de la Catedral de Granada, Archivo Diocesano de Granada, Archivo General de Simancas (Registro General del Sello y Diversos de Castilla), Archivo del Ayuntamiento de Granada, Archivo de la Alhambra, Archivo de la Real Chancillería de Granada, Archivo del Ayuntamiento de Baza, Archivo del Ayuntamiento de Huescar, Archivo del Ayuntamiento de Málaga, Archivo de la Universidad de Granada, El Libro de Leyes (Código de Yūsuf), y en una serie de bibliografía que trata y recoge algunas de las fuentes diplomáticas.

Analizaremos brevemente parte de esta documentación:

El Archivo de la Catedral de Granada

Posee una gran importancia para nuestro objetivo. En él se ve regulada la música que se practicaba en dicha Catedral. De este tema trató la obra del musicólogo José López Calo: *La música en la Catedral de Granada en el si-*

glo XVI, 2 vols. Granada, 1963. En el vol. 1, contiene importantes noticias sobre lo acordado en la Consueta, los libros de cuentas, Mesa, Fábrica, Coro y Capilla, las reformas establecidas, etc.

Aunque para una amplia información es necesario recurrir a esta obra, por nuestra parte hemos realizado una selección de los documentos relativos a música del Inventario General de este Archivo:

- Legajo 95-7, núm. de orden 794. Fecha 1580. Diversos expedientes y otros documentos referentes al magisterio de música y cantores de la S. I. Catedral.

- Legajo 520-17, núm. de orden 3445. Sin fecha. Algunos documentos referentes a la Capilla de Música de la S. I. Catedral.

- Legajo pieza 17. Sin fecha. Algunos documentos referentes a los músicos de la S. I. Catedral.

- Legajo pieza 21. Fecha 1573 y ss. Expediente e informe de algunos músicos de la S. I. Catedral.

- Legajo pieza 299-25, núm. de orden 633. Fecha 1577. Real Cédula de Felipe II acerca de los cantores de la S. I. Catedral. Y notas sobre los músicos de la S. I. Catedral. Legajo pieza 550-21. Fecha 1573 y ss.

- Legajo pieza 628 (Cfr. núm. 3450). Músicos de la Capilla Real.

- Libro de Asuntos Varios núm. 11, f. 38v-39r. Fecha 1530. Real Cédula pidiendo informes acerca de las zambras. Y folio 61, Real Provisión para que las cuatro raciones que vacaren se apliquen a los músicos de la S. I. Catedral y Capilla Real. Fecha 1537.

- Reales Cédulas, lib. II, dup.º F. 30 vto. Fecha 20 Junio 1530. Cédula para que el Arzobispo de Granada informase de las razones que habían tenido para prohibir las zambras, etc.

Basten estas referencias para dar una idea del tipo de material que contiene a este respecto la S. I. Catedral.

- *Archivo Diocesano de Granada:*

Del Memorial de los Archivos Diocesanos de Granada, de Manuel Casares Hervás, sacamos las siguientes notas:

- Archivo de la S. I. Catedral. Núm. de orden B. Asistencia a Coro. Fechas extremas, 1544-1960. Libro 79.

- Archivo de la Capilla Real. Asistencia a Coro. Fechas extremas 1588-1964. Libro 100.

- Libros de Coro de los Conventos: San Bernardo, n.º 1. Sin fechar. Carmelitas Calzadas, n.º 4. Fecha 1522. Santa Catalina de Siena (Zafra) n.º 8. Fecha 1600. Madre de Dios, 3. Sin fechar. Varios.

- *Archivo General de Simancas*

- Registro General del Sello, 13 de Febrero de 1492, Granada. Folio 18. "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"¹.

- Diversos de Castilla, Legajo 8, fl. 114. Memorial, al parecer, de Fray Hernando de Talavera para los moradores del Albaicín (con alusiones musicales, como cuando dice: "Que enviéis a vuestros hijos a las Iglesias a aprender a leer y *cantar*, o a lo menos, las oraciones susodichas").

- *Archivo de la Alhambra.*

Consúltese el catálogo actualizado de la Dra. María Angustias Moreno Olmedo (Cuadernos de la Alhambra, 1977 y 1979-81).

- Legajo 150. Apuntes hechos en 1775 por el veedor y contador de la Alhambra, D. Lorenzo de Predo, de la Súplica que hizo Francisco Núñez Muley, para que se suspendiese la ejecución de la pragmática dada contra los moriscos en 1566. Con alusiones musicales a las zambras y los instrumentos que en ellas intervenían.

- Documentos diversos de inventarios de bienes muebles en los que aparecen algunos instrumentos musicales. "Unos atabales moriscos". Año 1559, Salobras. (L-34-51, fl. 9r.) Y "un laúd morisco". 1564, Pataura. (L-9-7, fl. 2r).

- *Archivo del Ayuntamiento de Granada.*

- Libro de Cabildos de 1516 hasta 1518. F. 101. Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado tarcón, que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios. (27-I-1517)

- Legajo 2003. Indiferentes. Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales el Fistelí, cesasen y consumiese el derecho que en tiempo de moros pagaban los juglares o zambreros. 11 de Marzo de 1518.

- Libro de Cabildos de 1518 hasta 1522. F. 42. Fecha de 4 de Enero de 1519. Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambras.

- Sobre las ordenanzas en contra de los moriscos véase Libro I de Cabildos de 1497 hasta 1502.

- *Archivo de la Real Chancillería de Granada.*

- Cabina 511. Legajo 2270. Pieza 2. Repartimiento de Santa Fe, Libro de apeos, 6 de Octubre de 1663, f. 84r. Cita a un organista de 1599, 12 de fe-

1. Dato facilitado por la Licda. María Dolores Quesada Gómez.

brero, llamado Melchor Torres "organista y vecino de esta ciudad y notario de la villa".²

- *Archivo del Ayuntamiento de Baza.*

- Registro de Cabildo, 13 de Diciembre de 1495. Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de las fiestas del Corpus Christi.

- Cabildos de los años 1523, 1524 y de 1525. 4 de Noviembre de 1524. Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zújar, Freila, Caniles y Benamaurel al recibimiento del jubileo, y que con los de Caniles fuesen los que tenían cargo de su zambra.

- *Archivo del Ayuntamiento de Huéscar*

Ordenanzas de la ciudad de Huéscar. Título 34. "Título de la doctrina de los cristianos nuevos". F. 81 v. 9 de Junio de 1514. Ordenanzas hechas por D. Fernando de Toledo para doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castelléjar. Donde se encuentra: "Item que las bodas se hagan entre los nuevamente convertidos conforme y en la manera de los cristianos viejos hacen las suyas; e que no hagan ritos de alfeña, ni cortar cabellos, ni de otras cosas que suelen hacer, salvo que pueden tañer zambras el día de la velación y un día antes..."

- *Archivo del Ayuntamiento de Málaga*

- Libro 90 de Cabildos. F. 186. 7 de Agosto de 1535. Particular de un acuerdo del Ayuntamiento de Málaga, para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya.

- *Archivo de la Universidad de Granada.*³

- Constitución de la Universidad de Granada, de fecha 28 de Abril de 1542, Cap. XXXV. Por el que se regula cómo han de examinarse los que se licenciaron en Artes. Trata de las Matemáticas (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música). Y ordena las preguntas y argumentaciones.

Como adición a las Constituciones, mencionáanse los derechos que había que pagar por los grados de doctores, licenciados, bachilleres y maestros por

2. Idem nota 1.

3. VALLADAR, Francisco de Paula.: *Apuntes para la Historia de la Música en Granada, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época.* Granada, 1922. (Este trabajo, muy interesante y simbólico para nosotros, consta de 86 páginas).

sus grados; y dice: "a los cantores, o a los que oficiasen misa, en cada fiesta, cuatro ducados".

- *Código de Yūsuf*

Abū l-Ḥayyāy Yūsuf I, padre de Muḥammad V. Contiene algunas referencias sobre música.⁴

Entre las obras que contienen referencia a las fuentes documentales aquí mencionadas, son de reseñar las obras de Antonio Gallego y Burín, y Alfonso Gámir Sandoval.: *Los moriscos del Reino de Granada, según el Sínodo de Guadix de 1554*. Edición preparada por Darío Cabanelas Rodríguez. Granada 1968.

Este interesantísimo trabajo, en todos los aspectos, presenta además 61 documentos en su apéndice documental (pp. 154-279), donde se contiene la inmensa mayoría del material relativo a las zambras de los moriscos y sus avatares, que aquí hemos utilizado; siendo esta obra un ejemplo del buen hacer histórico.

La obra de Martínez Ruiz: *Inventario de bienes moriscos del Reino de Granada. (siglo XVI). Lingüística y Civilización*. Madrid, 1972. Se recoge de este trabajo la información que posee referente a la música:

- Documento XXVII. Atabal, "Unos atabales moriscos". Año 1559, Salobras, bienes secuestrados. Archivo de la Alhambra. L-34-51. Papel fl. 9r. Línea 32.

- Documento LII. Laúd. "Un laúd morisco, viejo, quebrado". 26 de abril de 1564. Pataura. Archivo de la Alhambra. L-9-7. fl. 2r. Línea 18. "Un

4. LAFUENTE ALCANTARA, Emilio.: *Historia de Granada...* Granada, 1843-1846. 4 tomos. T. III; pp. 166-167.

SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio.: *La España musulmana*. II vols. 1.ª edición Madrid 1946. 3.ª edic. Madrid 1973. En el vol. II, pp. 510-512, recoge la traducción de Emilio Lafuente Alcántara. Yūsuf I (1333-1354). Código.

"Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra y de las Víctimas, han sido causa de alborotos y escándalos, y en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose agua de olor, y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, de canciones y gritos; se prohíben tales excesos, y se previene al exacto cumplimiento de las costumbres primitivas".

"En los regocijos de bodas, en los que se celebran para poner a los recién nacidos bajo el auspicio de las buenas hadas, y en reuniones familiares, sea lícito divertirse con zambras y convites espléndidos; pero obsérvese el mayor decoro, reine la discrección y no incurra convidado alguno en el abuso de la embriaguez".

laúd viejo y quebrado, se remató en Gerónimo García, vecino de Orgiva, en un real, que pagó luego". Id. fl. 5v. En los bienes que fueron secretados por Lope Caluca y su hermano Sebastián, vecinos de Pataura, que se pasaron allende, el 26 de abril de MDLXIII años. Los cuales fueron secretados por Juan González Castrejón, capitán de Motril. (Almoneda de los bienes muebles, Pataura).

Este Inventario está formado por sesenta y ocho documentos. No se encuentran más referencias musicales en él.

Las obras ya citadas de José López Calo.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, 1963. En el vol. I, contiene importantes noticias sobre la documentación de la música en la Catedral. Y el trabajo de Francisco de Paula Valladar.: *Apuntes para la Historia de la Música en Granada, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada, 1922. Obra breve pero que presenta un gran interés.

Para mayor información sobre bibliografía que contiene referencias de las fuentes documentales descritas consúltese el apartado de "Bibliografía", en donde se dedica especial atención a las obras generales que contienen referencias musicales al periodo estudiado y su entorno histórico.

1. c) Fuentes narrativas musulmanas y cristianas

1) Fuentes narrativas musulmanas

La historiografía hispanomusulmana, como la musulmana medieval, presentan la singularidad de ser obras que tratan un poco de todo; en un libro amoroso, o de flores, o de cualquier título, que en un principio, para quien desconozca esta manera de ser, no tiene nada que ver con el tema, podemos encontrar disertaciones filosóficas, narraciones históricas, alusiones a poetas, músicos instrumentos... Ello hace que el trabajo sea arduo, ingrato y lento, pues el dato que buscamos puede estar en cualquier parte. Sin embargo, estas referencias nos permiten reconstruir, en cierta medida, el aspecto externo, es decir, la historia, biografías, etc., de la música de al-Andalus. Al concentrarnos en el periodo de la música del reino nazarí de Granada todavía son más escasas estas fuentes, esperando que nuevos trabajos aporten mayor material.

Citaremos, en primer lugar, las tres grandes fuentes narrativas para este periodo: Ibn al-Jaṭīb, Ibn Jaldūn y Al-Maqqarī.

- Ibn al-Jaṭīb en su obra: *al-Lamḥa al-Badriyya fī l-Dawa al-Naṣriyya*, habla de la gran difusión que el canto popular había alcanzado en el reino granadino, incluso entre los niños, que acostumbraban a cantar cuando traba-

jaban en las tiendas⁵. O en su obra; *Lisān al-dīn Abū Allāh Muḥammad al-Ihāṭa fī ajbār Garnāṭa* nos informa sobre "la celebración de la pascua en otoño de los alaceres, o al-Asis (recolección de la uva), abandonando durante unos días las casas que habitaban el resto del año, trasladándose a otras residencias sembradas de viñas en la sierra. Y allí pasaban el tiempo en *bailes y zambras*, ataviándose con los más ricos aderezos que poseían..."⁶.

- *Ibn Jaldūn* en su *al-Muqadima* (Introducción a la Historia Universal)⁷, en el libro V, cap. 32, habla del arte del canto, mostrando la relación letrada-música, y en el libro VI, cap. 50, tiene un pasaje sobre las odas (*muwaššāḥas*) y las coplas (o baladas) "zējel", poesía propia de España. Aunque no da referencias concretas de la música del reino nazarí, es interesante la men-

5. IBN AL-JAṬĪB.: *Al-Lamḥa*... El Cairo, 1347 de la Hégira, p. 27. (Dato citado por MUJTĀR AL-'ABBĀDĪ, Aḥmad, en su obra *El Reino de Granada en la época de Muḥammad V*. Madrid, 1973. p. 148.

Consúltense fuentes y bibliografía del DR. TORRES DELGADO, Cristóbal, en su obra: *El antiguo Reino Nazarí de Granada (1232-1340)*. Granada, 1974, que contiene la siguiente información sobre esta obra de Ibn al-Jaṭīb: Códice Escorialense núm. 1776. Texto y traducción publicados por LAFUENTE ALCANTARA, Emilio, en su obra: *Inscripciones árabes de Granada*. Madrid, 1859, pp. 54-59.

Sobre esta misma obra de Ibn al-Jaṭīb véase ALLOUCHE I.S. en su obra: "La vie économique et sociale á Grenade au XIV siècle". Publicada en *Melanges d'Histoire et Archeologie. Hommage a Gabriel Marcais*. Argel, 1957, II, pp. 7-12, donde traduce algunos pasajes de "Al-Lamḥa".

6. IBN AL-JAṬĪB.: *Al-Ihāṭa*. Códice Escorialense núm. 1673.

Manuscritos de la Real Academia de la Historia:

El de Codera núm. 34, en tres partes. Y el de Gayangos núm. 142. Edición de El Cairo, 1319 de la Hégira. 2 tomos. Información de la obra antes citada de MUJTĀR AL-'ABBĀDĪ, Aḥmad, en su obra: *El Reino de Granada en la época de Muḥammad V*. Madrid, 1973, pp. 148-155.

Véanse fuentes y bibliografía del DR. TORRES DELGADO, Cristóbal, en su obra: *El antiguo Reino nazarí de Granada (1232-1340)*. Granada, 1974, que contiene la siguiente información sobre esta obra:

ABDULLA ENAN, Moḥammed.: *The History of Granada entitled Al-Ihāṭa fī Akhbar Gharnata by lisan-ud-Dīn Ibn ul-Khatib*. (Arab Treasures, 17). Dar al Ma'arif. El Cairo, 1955. Vol. I.

7. IBN JALDŪN.: *Introducción a la Historia Universal*. Título original: *Al-Muqaddima*. Traducción de Juan Feres. Estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías Trabulse. Primera edición en español, 1977. Impreso en México. Fondo de Cultura Económica.
Al-Ibar wa Dīwān al-Mubtadā wa-l-Jabar. 7 tomos, incluida la *al-Muqaddima*. El Cairo, 1284 de la Hégira.

ción a las muwaššahas y zéjeles, pues como sabemos no sólo eran formas poéticas sino también musicales, y forman un cuerpo poético-musical muy destacado en la composición de las nūbas granadinas, que ha conservado la tradición oral en los países del Magreb.⁸

- *Al-Maqqarī*. Es quizás la fuente narrativa por excelencia para la música de al-Andalus. En su monumental obra: *Nafḥ al-Ṭīb min guṣ al-Andalus al-raṭīb wa-Dīr wazīrhā Lisān al-dīn al-Jaṭīb*, nos habla de las fiestas que se hacían en Granada para conmemorar acontecimientos políticos, religiosos, militares, las fiestas de la circuncisión, las fiestas de los hijos del monarca en su nacimiento, las bodas y muchos datos más de gran interés.⁹

Aunque en este apartado de fuentes narrativas musulmanas podíamos incluir otras obras, preferimos hacerlo en otros lugares, bien por sus concretas alusiones técnicas, en cuyo caso las trataremos en el apartado de fuentes teóricas, bien por ser posteriores, mencionándolas en el apartado de bibliografía. No hemos querido tratar aquí de las fuentes narrativas generales de la música de al-Andalus anteriores a la fecha que estudiamos.

II) Fuentes narrativas cristianas

Más abundantes se presentan las fuentes narrativas cristianas. El Reino de Granada se convierte en algo mítico y simbólico, despertando simpatías incluso en sus enemigos castellanos, que sufren de "maurofilia" (como señala Menéndez Pidal) y componen cancioneros moriscos donde se resaltan la valía de sus adversarios con turbante, siguiendo la opinión de Dámaso Alonso.

Los cronistas de los Reyes Católicos y de este periodo, nos dan interesantes y curiosas referencias musicales; citemos algunas a modo de ejemplo: *Andrés Bernaldez*¹⁰, nos habla de las fiestas que se hicieron con motivo del nacimiento del príncipe don Juan, y la procesión que se organizó en la ciudad,

8. FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Algunas notas sobre el análisis musical de las muwaššahas". Artículo para el *homenaje al Profesor Dr. D. Alvaro Galmés de Fuentes* de la Universidad de Oviedo, Editorial Gredos, vol. I, pp. 472-493. Madrid, (en prensa).

9. AL-MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭīb*. 10 tomos. El Cairo, 1949. T. IX, p. 165. Y tomo X, pp. 13-16. (Sobre su descripción de las fiestas hace un extracto MUJTĀR AL-'ABBĀDĪ, Ahmad, en su obra citada).

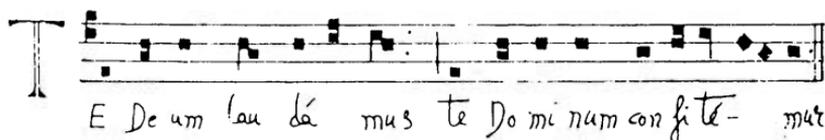
Al-Maqqarī nos da interesantes noticias sobre Ziryāb y la música de al-Andalus, que por no corresponder al periodo nazarí no incluimos en este trabajo.

10. BERNALDEZ, Andrés.: Edición y estudio de GOMEZ MORENO M. y MATA CARRIAZO, J. de la. Madrid, 1962. Real Academia de la Historia. 708 páginas. Citas en pp. 74 y 206.

con "infinitos instrumentos de música, de diversas maneras, de trompetas, e chirimías, e sacabuches...". Cuando nos narra "Cómo el Rey fue sobre la ciudad de Baza y la cercó y tomó de los moros". Al llegar la Reina desde Jaén el 5 de noviembre, se le dispensó un gran recibimiento, sorprendiendo grandemente a los moros el gran ruido de los instrumentos: "tantas bastardas e clarines, e trompetas italianas, e cheremías, e sacabuches, e dulzainas, e atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo", y muchos datos más.

No sólo nos hablan estos cronistas de la música de los Reyes Católicos, sino que también contienen referencias al arte de los sonidos de sus adversarios. Prueba de ello son las citas, entre otros, de *Ginés Pérez de Hita*, en su obra *Guerras Civiles de Granada*¹¹, relatándonos las fiestas musicales celebradas por los moriscos granadinos. En concreto, mencionaremos dos ejemplos: La música bélica que "el caballero llamado Abidbar del linaje de Gomeles hizo sonar antes de partir a combatir a los cristianos, y mandó tocar sus añafles y trompetas de guerra, al cual bélico sonido se juntó grande copia degente armada para saber de aquel rebato". O cuando recoge una cena cotidiana de fiestas y zambras, estampa musical que amenizaba la comida del rey Boabdil.

Otro capítulo importante del que las crónicas nos dan noticia, es el relativo a la toma de Granada, con la entonación habitual y solemne en las tomas, del *Te Deum Laudamus* (Pro gratiarum actione, tonus sollemnis).



Sabemos que existen, fundamentalmente, tres versiones de este himno, al tono solemne, al tono simple y al modo romano. Este "Te Deum" al modo solemne hunde sus raíces en la más genuina tradición hispánica. Lo encontramos ya en el ms. 35.4 de la Biblioteca Capitularda de Toledo "Offici et mis-sae" 177 fls. 34,5 × 28 cm. (folio 84) en notación visigótica. Tradición toledana. Siglo XII, Canto visigótico. (Es un libro mixto que contiene parte del "liber Commicus", del "Manuale" y del "Oracional". El formulario abarca

11. PEREZ DE HITA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. Publicada por BLANCHARD-DEMOUGE. 2 tomos. Madrid, 1913-1915. T. I, pp. 78, 113, 144; T. II, pp. 181 y ss. Relatos de las fiestas musicales celebradas por los moriscos de Granada. *Guerras civiles de Granada*. Selección. Colección Austral, n.º 1577. Madrid, 1975, pp. 14-15 y 27-28.

el tiempo pascual, salvo los veinte primeros días y veinte domingos cotidianos)¹².

Este dato está reflejado por la mayoría de los cronistas, entre ellos citemos al *Anónimo Francés: La Prise de Grénade* (En los últimos años del siglo XV y principios del XVI), *Bermúdez de Pedraza: Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*, Granada, 1638. 3.ª parte, cap. 51, f. 170. *P. de las Casas* en su obra *Historia de las Indias*, lb. I, cap. 78, ed. A. Millares, Méjico 1951, t. I, pp. 334. *Luis del Mármol Carvajal: Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, (Biblioteca de Autores Españoles, lb. I, cap. XX, Madrid 1852). *Ginés Pérez de Hita: Guerras Cíviles de Granada* (Vol. I, p. 289 de la edic. de Blanchard-Demouge. Madrid 1913-15). *Diego de Varela: Crónica de los Reyes Católicos* (Cap. 87, p. 269, edic. de Francisco de la Mata Carriazo. Madrid 1927.)

El *Arcipreste de Hita* en su *Libro del Buen Amor* nos da una detallada descripción de los instrumentos músicos, mientras que *Carlos Verardi*, camarero del Papa, en su *Historia Baética*, drama que sirvió para celebrar la conquista de Granada y que fue representado en Roma el día 21 de abril de 1492, al final del mismo se incluye "Viva el gran Re Don Fernando con la Reyna Don Isabella", a cuatro voces. Composición polifónica que recoge

-
12. FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *Manuscritos y fuentes musicales en España, Edad Media*. Madrid, 1980, pp. 171-302. (Información del Te Deum laudamus). Sobre este manuscrito, inserto en la obra, contiene la siguiente información bibliográfica:
- ROJO, C. y PRADO, G.: *El canto mozárabe*, p. 19. Barcelona, 1930.
 - FEROTIN, M.: *Liber Mozarabicus Sacramenturum*, pp. 691-720. 1176-1184. París, 1912.
 - SUÑOL, G.: *Introduction à la Paleographie Musicale Gregorienne*. p. 649. Paris-Tournai-Roma, 1935.
 - MILLARES CARLO, A.: *Manuscritos visigóticos*. Madrid, 1935, p. 173.
 - GAMBER, Kl.: *Codices liturgici latini antiquiores*. Friburgo, (Suiza); 1963. p. 308.
 - FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *El Breviarum Gothicum de Silos*. Madrid, 1964. p. 26.
 - PINELL, J.: *Los textos de la antigua liturgia hispánica*. Toledo, 1965. Págs. 28, 70, 96, 107.
 - RANDAL, M.: *An index to the Chant of Mozarabic Rite*. Princeton University Press, 1973. p. 20.
 - WARING BROCKETT, Clyde.: *Antiphons, Responsories and other Chants of the Mozarabic Rite*. p. 59. Columbia 1965.
 - GONZALVEZ, R y JANINI, J.: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Madrid-Toledo, 1977. p. 74.

Barbieri en su *Cancionero Musical*, pp. 611 y ss. (Buenos Aires 1945). Y así podíamos proseguir con una larga lista de citas en la línea de las anteriores.

Todo esto puede parecer a primera vista interesante y curioso, pero carente de auténtico valor para historiar el cambio musical en Granada, en torno al 1492; sin embargo, no es así. Estos datos que aislados dan esta impresión, toman su auténtico papel en el contexto de las otras fuentes que tenemos: teóricas, con grafía musical, orales, etc. Por ejemplo: por la tradición oral sabemos que la forma musical más popular en el reino nazarí eran las nūbas; es interesante saber cuándo se ejecutaban éstas, y las fuentes narrativas nos indican cuáles eran los momentos en que se interpretaba música, que como decíamos, sabemos que en su mayor parte eran nūbas. Conocemos que la música de los Reyes Católicos, por las fuentes teóricas y con grafía musical era de tres tipos: Litúrgica (canto llano y polifonía sagrada), polifonía profana y melodía acompañada. Así, el canto en las tomas de las ciudades del "Te Deum Laudamus", tiene un gran valor simbólico, siendo un canto litúrgico (canto llano) de la más pura tradición hispánica utilizado fuera de los recintos del templo: este dato nos lo suministran las fuentes narrativas. Ya hemos dicho del canto religioso y profano de estructura polifónica, como de la melodía acompañada armónicamente y de la música instrumental; las crónicas, nos dan en definitiva la localización, el momento y el ambiente en que la música entra en escena, dato que por otras fuentes podemos concretar y completar.

Asímismo, presenta un gran interés la utilización de la música fuera de su contexto litúrgico o social, como es el caso de los "sonidos bélicos" utilizados en el arte de la guerra por ambos bandos, bien para congregarse a los combatientes, bien para infundir terror o impresionar al enemigo, o bien para engañarlo y despistarlo.

Las diversas fuentes nos sirven así para ir construyendo pieza a pieza el complejo rompecabezas de la música en este periodo del Reino de Granada.

1. d) Fuentes de teoría musical, sus técnicas y las grafías musicales

La inmensa mayoría de este material se encuentra imbricado; así, junto a disertaciones a niveles teóricos, encontramos en una misma obra aspectos técnicos, que en ocasiones son verdaderos consejos prácticos para el músico. En otros, aunque su título o finalidad sea teórica o técnica, presenta un mayor valor el contenido con grafía musical, es decir, las composiciones que puede incluir; no faltando casos puros en los que sólo trata un aspecto. De aquí la inclusión en un mismo apartado de este material.

Al hablar de *fuentes con grafía musical* hemos de hacer una distinción fundamental: aquéllas que reflejan una composición musical y las que sólo sirven con fines teóricos y especulativos. En la música islámica medieval y en

la de al-Andalus, la grafía musical que aparece en determinadas fuentes teóricas, tiene sólo un valor explicativo y de apoyo a la especulación musical, pero no existe una grafía musical que contenga composiciones.

- La música cristiana, y en especial la que aquí tratamos de los Reyes Católicos, sí contiene grafía abundante de composiciones musicales, y en un nivel muy secundario, grafía musical únicamente utilizada con fines teóricos.

- Desde el punto de vista paleográfico podemos distinguir:

1.º. *Grafía musical islámica con fines puramente teóricos.*

Alfabética, y referida a las cuerdas del laúd (trastes, dedos que los pulsan, número del dedo que pulsa), para explicar el "nagamât" y los modos.

Ejemplo de grafía musical islámica con fines teóricos. Las notas según al-Kindî.¹³

آ - بَاء - جِيم - دَال - حَاء - وَاو - زَيْن - هَاء -

طَاء - يَاء - كَا - لَام -

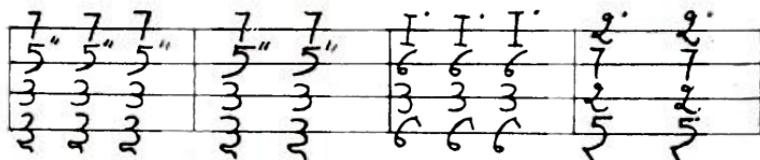
Transcripción: 'ā, bā', yīm, dāl, ḥā', wāw, zayn, hā', ṭā', yā', kā, lām. Que corresponden, aproximadamente, a: la, si bemol, si, do, do sostenido, re, mi bemol, mi, fa, fa sostenido, sol, la bemol, la; aunque como es lógico su afinación es diferente a la que estas notas tienen actualmente.

13. Edición *Risāla fī l-luhūn wa-l-nagām*. Ms. Biblioteca Manisa (Turquía) n. 1705, folios 110v-123r.

2.º · *Grafía musical cristiana:*a) *Tetragrama con notación cuadrada* (Canto llano o Canto gregoriano).Ejemplo:¹⁴

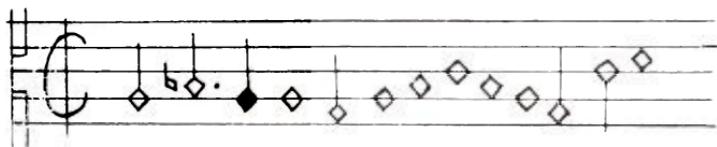
El Canto gregoriano desde su origen fue el motor del desarrollo de la escritura musical. En el siglo XV-XVI, que es el que nos ocupa, se utilizaba la notación cuadrada en tetragrama, cuyos orígenes son parejos a los de la letra gótica.

b) *Tablaturas*. Tetragrama con un sistema numeral o alfabético, (preferentemente para la música instrumental).

Ejemplo: Fragmento de la Pavana de Antonio de Cabezón.¹⁵

Este tipo de escritura musical tuvo un gran apogeo en el Renacimiento, existiendo diversos modelos.

c) *Notación mensural blanca*. Utilizada en la polifonía preferentemente.

Ejemplo de notación blanca de Juan Bermudo.¹⁶

14. Edición *Graduale Triplex*. Solesmes, 1979, p. 429.

15. VENEGAS DE HENESTROSA, Luis.: *Libro de Cifra Nueva*. Madrid. Biblioteca Nacional. Raros, 594, folio 67, que contiene la "Pavana" de CABEZÓN, Antonio de.

16. BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Edición facsímil. Arte Tripharia. Madrid, 1982. (El original es de Osuna, 1555) Libro V, f. CX-XXII.

Esta forma de escritura musical surge de la necesidad que el contrapunto y la polifonía tenían de una mayor concreción rítmica de las notas, siendo una evolución de la notación cuadrada en tetragrama.

- *La teoría musical islámica*, que durante toda la Edad Media, y gracias a las escuelas de traductores extranjeras, y especialmente hispánicas, había constituido una auténtica vanguardia; prueba de ello es la gran influencia que tuvo al-Fārābī en Juan Hispano, Gundisalvo Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosseteste, Kildwardby... presenta en el siglo XV y XVI un panorama bien distinto.

Estos grandes teóricos medievales islámicos, al-Kindī, al-Fārābī, Avicena, Ibn Bāya, son repetidos con escasas modificaciones en esta época. Podemos hablar así de un anclamiento en el glorioso pasado de la especulación musical.

Por el contrario, *los teóricos cristianos del Renacimiento* español forman un verdadero punto de referencia internacional. La formulación teórica se adapta al nuevo y complejo entramado polifónico. El teórico comienza a dirigirse más al músico práctico, y el compositor intérprete reivindica para su arte la categoría de ciencia, con referencias a los griegos y latinos al estilo humanista. Ha surgido una profunda transformación en toda Europa, y España en este aspecto ocupa un papel muy alto. Su influencia se extiende por Italia, Inglaterra y América. Con figuras de primer orden como Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo, Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón, Diego Ortiz, Narváez, Luis Milán, etc. Los teóricos españoles y sus obras han tenido además la suerte de estar presentes en la bibliografía de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX.

1) *Teoría musical islámica.*

Analizar aunque sea de una forma muy breve y superficial la teoría musical islámica, es tarea muy difícil. Como veíamos en líneas anteriores, la especulación del arte de los sonidos en los siglos XIV y XV hunde sus raíces en la tradición medieval, en el esplendor de los tiempos pasados. El Reino nazarí en muchos aspectos culturales presenta este panorama. Se hacen grandes compilaciones literarias, poéticas, científicas, en donde se intenta recoger el acervo del pasado; hay una mirada nostálgica hacia las glorias antiguas.

Supone un gran cambio para los teóricos cristianos renacentistas el redescubrimiento de Ptolomeo y sus teorías. Al-Fārābī ya las conocía. Sin embargo, en el mundo cristiano el desarrollo de la polifonía y las teorías del Humanismo, imprimen un sello nuevo que lo separan y diferencian del mundo teórico medieval. Esta transformación no se produce en el mundo islámico. Por lo que se hace necesario, para comprender mínimamente los postulados especulativos sobre música islámica, conocer la etapa de esplendor clásico.

Granada y el Reino nazarí son un foco internacional de cultura, manteniendo un alto prestigio. No obstante, hay una diferencia esencial: por ejemplo, con las ciudades italianas, éstas destacan por formular nuevos postulados; en el Reino nazarí, por ser una acumulación grandiosa de cultura, proliferan los grandes polígrafos, pero en el terreno musical (teórico) no hay innovación. Mientras algunas ciudades cristianas están gestando las teorías de la modernidad, el Reino nazarí se muestra como baluarte de una gloriosa y rancia civilización llena de refinamientos.

La teoría musical islámica ha tenido la suerte de ser el aspecto de la música islámica más tratado y estudiado.

Aparte de los estudios ya citados al final del apartado 1. a), de grandes colecciones y bibliografía de fuentes, de 'Abd al-Ḥamīd al-'Alwaḡī, de Farmer, y la obra monográfica del R.I.S.M.¹⁷ sobre este tema, aún podríamos citar otros muchos. Actualmente tenemos numerosos tratados de teoría musical islámica reeditados en lengua árabe, y algunas traducciones al francés, inglés, y con menor fortuna por el momento, al español... El problema fundamental no es así documental; se conservan los manuscritos de muchos tratados teóricos; como decíamos, tenemos numerosas reediciones totales y resumidas, además de traducciones. La dificultad se encuentra en su crítica. Es decir, no hay unanimidad entre los especialistas, ni siquiera una claridad en los temas fundamentales que todavía hoy son polémicos. Existen muchas preguntas no resueltas, aunque cada autor defiende a capa y espada su propia hipótesis.

Tradicionalmente se distinguen *tres escuelas*:

- *La escuela antigua* formada por Ishāq al-Mawṣilī (767-850).

La escuela de influencia griega, formada por al-Kindī (796-874), al-Fārābī (870-950), Ibn Sīna (980-1037), Ibn Ḳazlaḡ, (m. 1048) Ijwān al-Ṣafā (s. X), Naṣīs al-Dīn al-Tūsī (1201-1274)...

- Y *la tercera escuela*, la de los sistemáticos iniciada en el s. XIII con Ṣafīyyu al-Dīn al-Bagdādī (m. 1294).

El musicólogo Mahmoud Guettat en su obra: La Musique classique du Maghreb, Paris 1980, mantiene la teoría de que en realidad sólo existieron dos escuelas. *La escuela de laudistas* de Ishāq al-Mawṣilī y al-Kindī, y *la escuela de los tunburistas o de influencia griega*, desde al-Fārābī hasta Ṣafīyyu

17. SHILOAH, Amnon.: *The theory of Music in Arabic writings*. Volumen del Répertoire International des sources musicales, 1979. München, Alemania.

al-Dīn (haciendo referencia a dos instrumentos)¹⁸. Afirmando, además, que a estas dos escuelas, árabe y árabe-persa, se les vendrán a añadir con posterioridad, elementos turcos y mongoles¹⁹. Manteniendo el concepto de que en la música occidental islámica, (de al-Andalus y el Magreb), la única teoría que se practicó y desarrolló fue la de los laudistas, es decir, la tradicional de Ishāq al-Mawsilī, mantenida por Ziriyāb.

Hemos ofrecido esta clasificación tradicional y las modernas teorías de Mahmoud Guettat, por ser significativas del estado actual de la cuestión. Aunque personalmente discrepo fundamentalmente de estas dos teorías.

En primer lugar, no creo que exista una diferencia tan profunda entre al-Kindī y al-Fārābī. Por otra parte y aunque existiera, en al-Andalus no sólo se conoció y practicó la llamada escuela de los laudistas, pues en el Escorial se conserva una copia andaluza incompleta realizada por el ministro Abū-Hasan ibn Abī Kāmil, de Córdoba, del tratado *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* de al-Fārābī (que es claramente y nadie lo discute, de la escuela árabe-persa de influencia griega) y que consta de 182 folios (núm. 906). La escuela de traductores e intérpretes de Toledo, en plena Edad Media con Gundisalvo, traduce al latín este tratado teórico musical de al-Fārābī, sólo recordar a Avicenna...

Por no alargar excesivamente un aspecto que aunque muy importante no es monográficamente nuestro tema, y antes de pasar a la descripción de los principales tratadistas y sus obras, realizaremos un breve *bosquejo orientativo de las principales coordenadas en las que estas teorías musicales se desenvuelven*, según mi opinión.

1) Existen unas tentativas de teorización en los siglos VII-VIII.

2) Las aportaciones griegas y persas permiten una adaptación y formulación islámica muy elaborada que se inicia en el siglo VIII-IX con al-Kindī, y culmina con al-Fārābī, gran sistematizador que en sus líneas fundamentales es repetido en los siglos sucesivos.

3) Sólo a partir del siglo XVI, y especialmente el XVII, la teoría musical islámica toma otros rumbos, y se aparta de la gran concepción medieval de al-Fārābī, para incorporarse, en cierta medida, a las corrientes modernas.

18. Estos dos instrumentos son el 'ūd (laúd) y el tunbūr; este segundo instrumento de cuerdas pinzadas, igual que el laúd, no vendría a sustituirlo, pero añadiría una serie de trastes, y por consiguiente, ligaduras nuevas que ampliaron el campo de los teóricos islámicos de influencia griega, modificando así el viejo sistema basado en el laúd.

19. Según la teoría de Mahmoud Guettat.: *La musique classique du Magreb*. Paris, 1980, p. 64-65.

4) La concepción griega de la música, vinculada a las matemáticas, se mantiene desde al-Fārābī hasta los siglos XVI-XVII.

La especulación griega sobre pesos, medidas y longitudes, es adaptada por el Islam a un instrumento de cuerda con trastes, dándole una afinación diferente.

5) La teoría islámica dedica un capítulo importante a la composición musical.

6) La teoría musical es realizada por científicos o filósofos, raras veces por el músico profesional.

7) Según la concepción griega, que hereda toda la Edad Media, la teoría musical es una ciencia independiente de la práctica cotidiana, quehacer muy inferior al del especulador teórico. Por lo que en ningún momento trata de recoger la totalidad del fenómeno musical vivo. Aunque como es lógico, existen relaciones y tiene una gran utilidad, si se realiza un análisis crítico adecuado, para el estudio de la música práctica.

8) La música es enseñada en las universidades islámicas (Mezquitas y Madrazas), junto a las matemáticas.

9) Aunque la música instrumental está muy desarrollada, la música vocal es una pieza clave, por lo que no sólo ha de recurrirse a obras científicas, matemáticas o filosóficas. Los tratados de métrica poética nos suministran un importante material teórico en la relación letra-música y su desarrollo.

10) La teoría islámica sólo contiene grafía musical con fines pedagógicos o especulativos, pero en esta etapa (siglos VIII-XV), fundamentalmente no contiene grafía con composiciones musicales.

II) Principales tratadistas islámicos

AL-KINDĪ (796-874)

- *Risāla Fī ŷubr ŷinā'at al-mūsīqā*. Edic. Y. Shawqī. El Cairo, 1969.

- *Kitāb al-muṣawwītāt al-watariyya...* Ms. Bodl. Libr., Marsh, 663. pp. 248-265.

- *Risāla fī ajzā ŷabariyya fī l-mūsīqā*. Ms. Berlin Ahlwardt, 5503, fol. 31v-35v.

- *Muĵtaṣar al-mūsīqā fī ta'līf al-nagām wa ŷinā'at al-'ūd*. Ms. Berlin Ahlwardt, 5531, fol. 22r-24r.

- *Al-Risāla al-Kubra fī l-Ta'līf*. Ms. Berlin Ahlwardt, 5530, fol. 25r-31r.

- *Risāla fī l-luḥūn wal-nagām*. Ms. Bibl. Manisa (Turquía) n.º 1705, fol. 110v-123r.

Al-Kindī es el primer tratadista musical islámico. Reúne en sí la escuela clásica árabe y las nuevas aportaciones griegas; viene a ser el puente entre ambas. Tuvo una gran influencia en al-Fārābī.

AL-FĀRĀBĪ

Abū Naṣ Muḥammad Ibn Muḥammad Ibn Tarhān Ibn 'Uzlag al-Fārābī, nació en el 872 en Wasij. Viaja a Bagdad, conoce las teorías cristianas, aristotélicas y platónicas; muere en el 950.

Escribió su *Kitāb al-mūsīqā al-Kabīr*, del que poseemos cuatro copias diferentes.

1- En la Universidad de Leyde tenemos una reproducción del manuscrito. Consta de 123 folios, y data de 1537 (núm. 1427).

2- En la Biblioteca Ambrosiana de Milán se conserva otra copia del manuscrito, de 195 folios, y que data del 1347 (núm. 287).

3- En la Biblioteca de El Escorial, hay una copia andaluza incompleta, realizada por el ministro Abu al-Ḥasan ibn Abī Kāmil de Córdoba, que consta de 182 folios y sin datar (núm. 906).

4- Una reproducción del manuscrito de Beirut, copia incompleta y sin datar.

Del manuscrito de El Escorial se ocupó el bibliotecario de dicho centro, José Antonio Condé, y fue publicado por Soriano Fuertes en 1853. Aunque a al-Fārābī lo han estudiado numerosos autores nacionales y extranjeros, que duda cabe, el que de forma más completa y rigurosa lo ha hecho ha sido Barón Rodolphe D'Exlanger, quien en 1930 publicó en París su obra "La musique arabe", en la cual traduce el tratado completo de al-Fārābī al francés, en su volumen primero, y primera parte del volumen segundo.

La obra de al-Fārābī consta de:

"Libro de Introducción", dividido en dos discursos.

"Libro Primero" o "Elementos de la ciencia de la composición musical", igualmente dividido en dos discursos. En este primer libro define los intervalos geométrica y aritméticamente, expone una teoría del ritmo perfectamente articulada, las teorías tradicionales de la división de los intervalos, distinguiendo entre los grandes intervalos consonantes, los intervalos consonantes medios, y los pequeños intervalos consonantes o intervalos de modulación.

El Libro segundo está dedicado a los instrumentos. El discurso primero al laúd, y el discurso segundo al resto de los instrumentos que (según él mismo), estaban en boga en los países islámicos. Explica teóricamente su funcionamiento y uso. Realmente, al-Fārābī es exhaustivo, pues no sólo fundamenta teóricamente los instrumentos, apoyándose en la lógica expuesta en su Libro primero de los "Elementos", sino que también detalla las posibles combinaciones sonoras, maneras de tocar, etc. Es un auténtico tratado que puede ser también de utilidad al músico práctico.

Su Libro tercero lo dedica a la "Composición musical". En su discurso primero define la composición musical, la manera de componer melodías para los instrumentos, bien como solistas o como acompañantes. El discurso segundo estudia la composición para el canto.

Al-Fārābī tuvo una gran influencia sobre los tratadistas medievales europeos: en Juan Hispano, Gundisalvo, Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosseteste, Kildwardby...

Su figura y relevancia es tal que justifica el breve espacio a él dedicado en este trabajo.

AVICENA

Abū 'Alī al-Husayn ibn 'Abd-Allāh ibn Sīnā, apodado "al-Šayh al-Ra'īs" (el maestro) (980-1037); el cual trata de la música en el capítulo XII de su obra matemática *Al-Šifā'*, con clara influencia de al-Fārābī y Ptolomeo; también trata de la teoría musical en su libro *Al-Najāt*. Recientemente, Miguel Cruz Hernández ha tratado el tema en su artículo "La teoría musical de Ibn Sīnā en el 'Kitāb al-Šifā'" en "Cuadernos del Seminario de Estudios de Filosofía y Pensamiento Islámico", núm. 2, Instituto Hispano-Arabe de Cultura; milenario de Avicena, Madrid, 1981.

AL-TIFĀSĪ AL-GAFŠĪ

(1184-1253), de origen magrebí.

- *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*. Manuscrito de una biblioteca particular de Túnez. Consta de cuarenta y siete capítulos y contiene datos interesantes para la música del Islam Occidental.

ABŪ AL-ŠALA

(1067-1134), de origen magrebí.

- *Risāla fī al-mūsīqā*. B.N. de París, Fondos Hebreos, n.º 1037, fol. 1v-20v. Es una especie de resumen del libro de al-Fārābī.

ŠAFIYYU AL-DĪN

(m. 1293)

- *Kitāb al-Adwār*²⁰, y su obra *al-Risāla al-Šarafīyya*²¹, en la que refuerza las teorías del "Kitāb al-Adwār", (Tratado de los ciclos musicales). Sus teorías suponen un nuevo enfoque con relación a al-Fārābī y marcaron un rumbo nuevo en la teoría musical islámica.

20. Manuscrito núm. 9.428. Biblioteca del Museo de Iraq. Editado por MUHJŪZH. M. A. Bagdad, 1961.

21. Manuscrito núm. 1.095. Biblioteca del Museo de Iraq. Traducción francesa de D'ERLANGER, R. en su obra: *La musique arabe*. 3 vols. Paris, 1938.

AL-SALĀHĪ.

Vivió en torno a 1301; de origen magrebí.

- *Kitāb al-imtā wa al-intifā'*. Ms. único. Madrid, n.º 603. Escrito por el sultán Abū Ya'qūb (1286-1331). En su capítulo tercero describe los instrumentos al uso en la época.

ŠIHĀB AL-DĪN AL-A'YAMĪ

(m. 1492)

- *Risāla fī-ilm al-Anyām*. Tübingen Ms. or. Ptermann II 446.

AL-WANŠARĪŠĪ

(m. 1549). De origen magrebí.

- *Fī l-ṭabā'i' wa-l-ṭubū' wa-l-uṣūl'*²². Es un poema que contiene la teoría de los modos musicales.

III) Fuentes teóricas y con grafía musical cristianas

Una obra fundamental para el estudio de la teoría musical cristiana en la etapa que nos ocupa, es la de *Francisco José León Tello*²³. La primera parte de esta obra es una introducción a la segunda, y está formada por los principales tratadistas de la antigüedad, especialmente los teóricos de la Edad Media universal. La segunda parte de este trabajo, que es la que más nos interesa, está dedicada a la *Teoría Española de la Música en los siglos XV y XVI*.²⁴

Gran relieve contienen en este aspecto, los estudios ya citados *Música en la corte de los Reyes Católicos* de *Higinio Anglés*²⁵ y *Cancionero musical de Palacio, siglos XV y XVI* de *José Romeu Figueras*.²⁶ Ambos con gran aco-

22. Reproducido en el prefacio de la obra: *Ma'ymū'at al-Hā ik*. de AL-HĀYIK, ABŪ 'ABD ALLĀH MUHAMMAD. Edición Casablanca, 1972 y Rabat, 1977.

23. LEÓN TELLO, Francisco José.: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, 1962.

24. El autor divide esta segunda parte en: Introducción. I. Temas generales. II. Sistema musical. Cap. I. Teoría general. Cap. II. Teoría del Canto llano. Cap. III. Teoría del Canto Polifónico. III. La teoría de la música en Francisco Salinas. Conclusión. Bibliografía y edición de fuentes, notas bibliográficas y apéndice. Para cualquier consulta especializada es fundamental esta obra. (Véase nota 23).

25. ANGLÉS, Higinio.: *La Música en la corte de los Reyes Católicos*. Barcelona, 1960.

26. ROMEU FIGUERAS, José.: *Cancionero musical de Palacio, siglos XV-XVI*. Barcelona, 1965.

pio de bibliografía y descripción de fuentes que contienen composiciones musicales.

Las ediciones facsímiles que desde diversos centros se están realizando, presentan un gran interés. Por solo citar dos españolas, mencionemos la formada por la *Colección Joyas Bibliográficas*, o la *Colección Música facsímil* de la *Editorial Arte Tripharia*.

Podemos distinguir fundamentalmente los siguientes apartados:

1) *Tratados de Canto llano*

El Canto llano es el canto litúrgico por excelencia; se trata del Canto Gregoriano que la Iglesia y los monasterios han mantenido celosamente desde la Alta Edad Media hasta nuestros días. Esta continuidad en el espacio, motiva una abundancia de tratados teóricos sobre esta materia, por tres razones fundamentalmente:

a) Es necesario recordar y especular sobre la forma en que se ha de interpretar.

b) Al incorporarse nuevos santos, nuevas fiestas y cambios litúrgicos, es necesario crear nuevas composiciones y reestructuraciones que se encuadren perfectamente en la estética del Gregoriano.

c) Se intenta dar al Gregoriano una grafía que sin desvirtuarlo esté en conexión con la escritura musical de otros libros litúrgicos, polifónicos por ejemplo, utilizados por las mismas personas. Este punto es espinoso; el Gregoriano ha estado vinculado desde su creación a la formación y desenvolvimiento de la escritura musical, y tras algunos intentos de escribir el Gregoriano en notación blanca a imitación de la polifonía, se volverá a la notación cuadrada en tetragramas que se ha mantenido hasta nuestros días, por ser con la primitiva neumática, la más idónea para esta música. Como se comprueba en las actuales ediciones de *Gradual Neumado* y del *Gradual Triplex*.²⁷

Por todo esto es necesaria la figura del teórico, que asimismo puede tratar de otros aspectos relacionados con el tema, como la espiritualidad de esta música, su estética...

2) *Tratados generales y tratados de teoría polifónica*

Unimos estos dos aspectos porque muchos de los teóricos de la polifonía incluyen en la misma obra un apartado dedicado a la "Teoría General de la Música".

La gran innovación con relación a la teoría medieval, consiste en dar una

27. *Gradual Triplex*. Edición Solesmes, 1979.

afinación nueva, más acorde con el desarrollo polifónico y la construcción de los instrumentos de esta época.

La polifonía renacentista está muy desarrollada. Por existir excelentes trabajos en este sentido y de fácil acceso, no la vamos tratar en esta ocasión. Consúltese la obra de Francisco José León Tello ya citada²⁸, y las obras de Miguel Querol: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1975; y el trabajo del P. Samuel Rubio: *La Polifonía Clásica*. El Escorial, Madrid, 1956. Como los diversos volúmenes de la Sociedad Española de Musicología, en la que casi siempre aparece algún artículo dedicado a estos temas.²⁹

3) *Tratados de música instrumental*

Contienen, junto a propuestas de grafía, diversos tipos de tablatura, y notación blanca, descripción de instrumentos, consejos para su ejecución, construcción, digitación a utilizar, ornamentación, advertencias para el glósido, cómo acompañar al canto, cómo realizar variaciones sobre un tema.

4) *Fuentes con grafía correspondientes a composiciones musicales*

Junto a obras que son a la vez teóricas y compilativas de obras musicales, tenemos otras que sólo son colecciones de partituras musicales, instrumentales, polifónicas o de canto llano.

Para este apartado son fundamentales las obras citadas repetidamente de Higinio Anglés³⁰, de José Romeu Figueras.³¹

Diversos cancioneros, como el de Palacio, el de la Colombina, el de Vega-Aguilo, el Cancionero llamado de Pero Martínez, Cancionero de Pero de Andrade, Cancionero de Pero Guillén de Segovia, Libro de diversas trovas de Cristóbal de Castillejo, Cancionero de Lastanosa, etc., unos con notación musical y otros no, pero en su mayoría hechos para ser cantados. Los que continenen grafía musical en gran parte han sido reeditados y transcritos a notación moderna por diversos autores, como tendremos ocasión de ver en el apartado de bibliografía.

Realmente esta etapa es el Siglo de Oro de la Música española; la notación musical está muy desarrollada, siendo así la creación musical abundantísima; el tema, aunque quedan aspectos sin estudiar, por lo general está muy bien tratado por diversos autores, y la simple enumeración de parte de

28. LEÓN TELLO, Francisco José.: *Estudios de Historia de la Teorimusal*. Madrid, 1962.

29. *Revista de Musicología*. Fundada en 1978. Madrid. Publicación de la Sociedad Española de Musicología. Periodicidad semestral.

30. Véase nota 25.

31. Véase nota 26.

este material (Fuentes con grafía musical cristianas siglos XV-XVI), formarían en sí un estudio monográfico, que como es lógico, por su extensión se sale del marco de nuestro trabajo.

IV) Principales tratadistas cristianos

A continuación presento, por *índice alfabético*, algunos de los principales tratadistas de los apartados anteriores, de los siglos XV y XVI.³²

- AGUILAR, Gaspar. (siglos XV-XVI).³³

"*Arte de principios de cantollano*: nuevamente enmendado y corregido por Gaspar de Aguilar. Con otras muchas reglas necesarias para perfectamente cantar. Dirigido al muy illustre señor el Señor don Pedro Manrique, Obispo de Ciudad Rodrigo y Capellán Mayor de la Capilla de los Reyes Nuevos de Sancta Yglesia de Toledo".

- AZPILCUETA, Martín de. (1491-1586).³⁴

Commentarius de oratione horis canonicis atque aliis divinis officii, capítulos XVI-XVII.

Commentarius de silentio in divinis officiis, praesertim in choro.

¿De Musica et cantus figurato? (No es seguro que esta obra sea de este autor).

- BERMUDO, Fray Juan. (siglo XVI).³⁵

Libro Primero de la Declaración de Instrumentos. Dedicado al rey don Juan II de Portugal. 1548-49.

Declaración de Instrumentos. 5 Libros (Aunque promete un VI) Osuna, 1555.

Arte Tripharia 1550.

32. Para consultar ediciones, donde se conservan los originales, estudios realizados, etc., véase la obra ya citada de LEON TELLO, Francisco José.: *Estudios de Historia de la Teoría musical*. Instituto Español de Musicología. Madrid, 1962.

Y la obra de ROMERO DE LECEA, Carlos.: *Introducción a los viejos libros de música*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas.

33. AGUILAR, Gaspar de.: *Arte de principios de canto llano*. Ed. Facsímil. Madrid, 1977. Joyas Bibliográficas. (Col. Viejos Libros de Música).

34. Consúltese nota 32.

35. BERMUDO, Juan.: *Declaración de instrumentos musicales*. Edic. de Arte Tripharia. Música Facsímil. Madrid, 1982. (Edición de 210 ejemplares numerados).

- CABEZON, Antonio de. (1510-1566).³⁶

Obras de Música. Editadas por su hijo Hernando de Cabezón. Madrid, 1578.

- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé. (nace alrededor de 1540).³⁷

Templo militante, flos sanctorum y triumphos de sus virtudes. Obra en verso. Lisboa, 1613, 1614, 1615, 1628.

- CIRUELO, Pedro. (siglos XV-XVI).³⁸

Cursus quatuor Mathematicarum Artium liberalium: quas recollectit atque conoxit Magister Petrus Ciruelus Darocensis Theologus simul et Philosophus. Ediciones de 1516, 1526-28, y 1577.

- CISNEROS, Cardenal. (1436-1517).³⁹

"*Explicit compendium intonarium totius anni secundum consuetudinem sancte ecclesie Toletane studiosissime correctum et emendatum domini Jessu reverendissimi ac illustrissimi domini D. F. Francisci Ximenes de Cisneros Cardinalis Hispaniae: atque eiusdem ecclesie Toletane archipresubis. Impressum atque absolutum in preclarissima universitate Complutensi industria atque solertia Arnaldi Guillelmi Broccarii Anno domini MDXV die vero XVII Martii*".

- DAZA, Esteban.⁴⁰

El Parnaso, Valladolid 1576.

- ESCURIALENSE - Manuscrito. (Sevilla en torno a 1480).⁴¹

Tratado del origen e inventores de la Música. (Este es el título del primer capítulo, aunque generalmente se denomina a esta obra: *Ars Cantus mensurabilis et inmensurabilis*).

- ESTEVAN, Fernando.⁴²

Reglas de Canto plano e de contrapunto e de canto de órgano. (Principios del siglo XV)

36. CABEZON, Antonio de.: *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, Madrid, 1578*. 1.^a Edic. por PEDRELL, Felipe. Nueva edic. corregida por monseñor ANGLÉS, Higinio. Barcelona, 1966. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología.

37. Consúltese nota 32.

38. id. nota 32.

39. id. nota 32.

40. id. nota 32.

41. id. nota 32.

42. id. nota 32.

- FERRER, Pedro.⁴³
Intonario general para todas las Iglesias de España. Zaragoza, 1548.
- FOX MORCILLO, Sebastián.⁴⁴
In Platonis Timaeun commentarii. Basilea 1554.
In Platonis Dialogum, qui Phaedo, seu animarum inmortalitate inscribitur. Basilea 1556.
Commentarius in decem Platonis libros de República. Basilea, 1556.
- FUENLLANA, Miguel de.⁴⁵
Orphenica Lyra. Sevilla 1554
- FUENTIDUEÑA, Pedro de. (1513-1579).⁴⁶
Cypriani monachi cisterciensis... Commentarius in Psalmun XXXVIII. Alcalá 1555. (Interesantes los aspectos musicales contenidos en su Prólogo).
- GOMEZ, Herrera.⁴⁷
Advertencias sobre la canturia eclesiástica. (Posterior a 1570).
- LULIO, Antonio. (1510-1582).⁴⁸
De oratione libri septem. En el capítulo VI del libro V hace alusión a un tratado de música por él escrito, hoy perdido.
- MARCOS DURAN, Domingo. (nació en torno a 1460).⁴⁹
Lux bella (Tratado de Canto Llano)
Comento sobre lux bella (ampliación del anterior).
Súmula de canto de órgano.
- MARIANA, Juan de.⁵⁰
Tratado contra los juegos públicos. Colonia, 1609, publicado en el "Tractatus septem", cap. XI y XII.

43. id. nota 32.

44. id. nota 32.

45. id. nota 32.

46. id. nota 32.

47. id. nota 32.

48. id. nota 32.

49. MARCOS DURAN, Domingo.: *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal, práctica y especulativa*. Edición Facsímil. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Col. Viejos Libros de Música).

- *Lux Bella*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música). Edic. Facsímil.

- *Comento sobre "Lux Bella"*. Edic. Facsímil. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música).

- SUBIRA PUIG, José.: *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*. Madrid, 1977. Joyas Bibliográficas.

50. Consúltese nota 32.

De rege et regis institutione. Toledo 1599 (Véase cap. VII)

- MARTINEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo.⁵¹

"*Arte de Canto Llano e Contrapunto e Canto de Organo*, con proporciones y modos brevemente compuesta e nuevamente añadida e glosada por Gonçalo Martínez de Bizcargui: enderaçada al muy magnífico e reverendo señor don fray Pascual, Obispo de Burgos, mi Señor". 1511 (hay otras ediciones)

- MILAN, Luis de. (1500-1565).⁵²

Libro de Música de Vihuela de mano intitulado el Maestro. Valencia, 1536.

- MOLINA, Fray Bartolomé. (siglo XV-XVI).⁵³

Lux Videntio. Valladolid, 1504.

- MONTANO, Francisco de.⁵⁴

Arte de Música Theórica y Práctica. 6 vol. Valladolid, 1592.

- MUDARRA, Alonso de. (1508-1586).⁵⁵

Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela. Sevilla, 1546.

- NARVAEZ, Luys de. (Granadino del siglo XVI).⁵⁶

Los seys Libros del Delphin de Música. Valladolid, 1538.

- ORTIZ, Diego. (1510-?).⁵⁷

Trattado de Glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de Violones. Roma, 1553.

51. MARTINEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo.: *Intonaciones nuevamente corregidas, según uso de los modernos que hoy cantan y entonan en la Iglesia Romana*. Edic. Facsímil. Madrid, 1980. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música).

- *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música).

52. MILAN, Luis.: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, 1536. Edic. de SCHRADE, L.: "Luys Milán: Musikalische Werke", 1927. Vol. II de la serie Publikationen Älterer Musik... der Deutschen Musikgesellschaft.

53. MOLINA, Fray Bartolomé.: *Arte de canto llano llamado Lux Videntis*. Edic. Facsímil. Madrid, 1977. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música).

54. Véase nota 32.

55. MUDARRA, Alonso de.: *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, 1546. Edición moderna de PUJOL, E. de la serie "Monumentos de la Música Española". Vol. VII. 1949.

56. NARVAEZ, Luys de.: *Los Xeis libros del Delphin de música*. Valladolid, 1538. Edición moderna de PUJOL, E. de la serie "Monumentos de la Música Española". Vol. III. 1945.

57. ORTIZ, Diego.: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553. Edic. moderna 1936 by BÄRENREITER-VERLAG, KASSEL. Printed in Germany. (Übertragen von Max Schneider).

Libro llamado

Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla

como para Vihuela, y todo instrumēto, en que se pudiere
tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiempo, y
con poco trabajo, facilmete se podria tañer Fantasia. El qual
por mandado del muy alto consejo Real fue examina-
do, y aprouado por el eminēte musico de su
Mageslad Antonio de Cabeçon, y
por Iuan de Cabeçon,
su hermano.



Compuesto por el muy Reverendo padre Fray Thomas de Santa
Maria, de la Orden de los Predicadores. Nacido
en la villa de Madrid.

Dirigido al Illustrisimo Señor don Fray BERNARDO de Fresneda,
Obispo de Cuenca. Comisario general, y Confesor de su Magestad, &c.



Impreso en Valladolid, por Francisco Fernandez de
Cordova, Impresor de su Magestad. Con licencia,
y priuilegio Real, por diez años.

Eneste año, de 1565.

Traslado por los Señores del Consejo Real, a veynte y cinco de Mayo de cada cuerpo en papel.

Fray Tomás de Santa María.

Portadilla del libro:

"Arte de tañer fantasía".

Valladolid, 1565.



- PISADOR, Diego. (1500-1557).⁵⁸
Libro de Música de Vihuela. Salamanca, 1552.
- PODIO, Guillermo de. (siglo XV).⁵⁹
Commentariorum musices o Ars musicorum. Valencia, 1495. Dividido en 8 libros.
- PUERTO, Diego del. (siglos XV-XVI).⁶⁰
Porto musica correctus seu emendatus in quo nemo periditabitur. Salamanca, 1504.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. (1440?-1521?).⁶¹
Música Práctica. Bolonia, 1482.
- SALINAS, Francisco. (1513-1590).⁶²
De Música libris septem. 1577, 1592.
- SANCHEZ DE AREVALO. (1404-1470).⁶³
Vergel de los Príncipes. Dedicado al rey Enrique.
Speculum vitae humanae.
- SANTA MARIA, Tomás de. (1510-1570).⁶⁴
Libro llamado Arte de tañer Fantasía. Valladolid, 1565.
- ESPAÑON, Alfonso de. (siglos XV-XVI).⁶⁵
"Esta es una introducción muy útil y breve de canto llano dirigida al muy magnífico señor don Juan de Fonseca, Obispo de Córdoba, compuesta por el Bachiller Alonso Spañon." Tratado de canto llano que según José León Tello estaría compuesto entre 1499 y 1505, fechas en las que ocupó el cargo don Juan de Fonseca.

58. Véase nota 32.

59. PODIO, Guillermo de.: *Ars musicorum*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Colec. Viejos Libros de Música).

60. REY MARCOS, Juan José. *Portus musice de Diego Puerto*. Madrid, 1978. Joyas Bibliográficas. (Col. Viejos Libros de Música).

61. RAMOS DE PAREJA, Bartolomé.: *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*. Introducción: SANCHEZ PEDROTE, Enrique. Traducción del latín: MORALEJO, José Luis. Madrid, 1977. Ediciones Alpuerto.

62. Véase nota 32.

63. id. nota 32.

64. SANTA MARIA, Thomás de.: *Arte de tañer fantasía*. Madrid, 1980. Música Facsímil. Y Edición Arte Tripharia. Madrid, 1982. Col. Música Facsímil. (Edición de 210 ejemplares numerados).

65. ESPAÑON, Alfonso.: *Introducción de canto llano*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas (Col. Viejos Libros de Música).

- FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas.

- TAPIA NUMANTICO, Martín.⁶⁶
Vergel de Música especulativa y activa. Burgo de Osma, 1570. Según descubrió José León Tello, se trata de un plagio del "Libro Primero de la Declaración de Instrumentos" de Bermudo.
- TORRE, Alfonso de la. (En torno a 1460).⁶⁷
Visión delectable de la Filosofía y artes liberales. Metafísica y Filosofía Moral.
- TOVAR, Francisco. (en ocasiones le llaman Fernando).⁶⁸
"Libro de Música Práctica compuesto por mosen Francisco Tovar, dirigido al ilustríssimo y reverendíssimo Senyor don Enrique de Cardona, Obispo de Barcelona y a su insigne Capitulo." Barcelona, 1510.
- VALDERRABANO, Enrique de. (1500 ? - 1557 ?).⁶⁹
Libro de Música de Vihuela Silva de Sirenas. Valladolid, 1547.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis.⁷⁰
Libro de Cifra Nueva. Alcalá de Henares, 1557.
- VILLAFRANCA, Luis de.⁷¹
Breve introducción de Canto Llano. Sevilla, 1565.

2) FUENTES ORALES Y FUENTES DIVERSES

Nuevos campos, han ampliado considerablemente las fuentes tradicionales; así la etnología y antropología han incorporado las *fuentes de transmisión oral, costumbres, indumentaria, fiestas, etc.*, a los estudios históricos. *La iconografía musical, la arqueología musical, museos, fonotecas, estudios comparados entre estructura literaria y formas musicales...* vienen a ser un material nuevo a tener en cuenta.

Los métodos que nos proporcionan la etnomusicología y la antropología musical son fundamentales, especialmente para el estudio de la música islá-

66. TAPIA, Martín de.: *Vergel de Música*. Edic. Facsímil. Madrid, 1961. Joyas Bibliográficas.

67. Véase nota 32.

68. TOVAR, Francisco.: *Libro de Música práctica de Francisco Tovar*. Madrid, 1976. Joyas Bibliográficas. (Col. Viejos Libros de Música).

- RUBIO, Samuel.: *Libro de Música práctica de Francisco Tovar*. Madrid, 1978. Joyas Bibliográficas.

69. Véase nota 32.

70. ANGLES, Higinio.: *La Música en la corte de Carlos V*. Barcelona, 1944. 2 vols. (En el vol. II edita el libro de VENEGAS DE HENESTROSA, Luis.: *Libro de Cifra Nueva*).

71. Véase nota 32.

mica, dado que ésta, en la época que nos ocupa, no posee grafía musical que comprenda o contenga composiciones musicales.

Mientras, en Occidente el repertorio musical es custodiado por la Iglesia, con una preocupación en la difusión de repertorios, y por consiguiente, un desarrollo de la escritura musical, y una abundancia de fuentes; la música de al-Andalus y la islámica en general, utilizaron otros cauces.

Utilizando las palabras del musicólogo libanés Bernard Mussali, en su artículo "Una música para la corte de los califas" podemos decir:⁷²

"La música árabe tenía tres artífices, los cantantes, los instrumentistas y las esclavas cantoras y danzarinas. La obra de estos artistas se guardaba celosamente, transmitiéndose, bien hereditariamente, de padres a hijos, o bien por dinero. En este último caso, el cantante invitaba al alumno a que le escuchase hasta que fuera capaz de imitarlo. Tratándose de esclavas, el maestro corría con los gastos del aprendizaje". Es decir, que cualquier intento de plasmar la música mediante una notación generalizada, era algo impensable en aquella época, pues arruinaría el comercio de las esclavas cantoras y la exclusiva de los músicos profesionales.

Se ha especulado con la posibilidad o intento, por parte de Ziryāb de una notación musical, pero es evidente que por las razones socioculturales antes expuestas, nunca fue llevado a la práctica.

Esta situación cambia notablemente cuando el repertorio se transvasa al norte de Africa y a otros lugares con el paso del tiempo. Como obra más representativa del periodo magrebí, pues como decíamos del periodo de al-Andalus no existe grafía con composiciones musicales, es el *manuscrito de al-Husayn al-Hā'ik al andalusí*, del siglo XVIII, quien recogió el repertorio de las nūbas andalusíes, catalogándolas en once nūbas, hoy conocidas como Nubas Mayores. No entramos en la denominación, descripción y análisis de estas obras, ya que de ellas se encargó, en su forma literaria, Fernando Valderrama Martínez.⁷³ Y entre otras, en sus aspectos musicales, las del P. Patrocinio García Barriuso.⁷⁴

72. Editado en el *Correo de la UNESCO*. Diciembre, 1979. p. 24.

73. VALDERRAMA MARTINEZ, Fernando.: *El Cancionero de Al-Hā'ik*. Tetuán, 1954. Editorial Marroquí.

74. GARCIA BARRIUSO, P. Patrocinio.: *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Larache, 1941 (Publicaciones del Instituto Gral. Franco, serie VI. n. 4). - *La música hispano-musulmana en Marruecos*. (Conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios Africanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el 20 de abril de 1949). Editada en Madrid, 1950 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- O su obra anterior: *Ecos del Magrib*. Editorial Tángier, 1939.

- Alexis Chottin.⁷⁵

Transcribe, traduce, y estudia parte del repertorio de las nūbas de al-Andalus conservadas en el Magreb.

La reciente obra de *Mahmoud Guetta*⁷⁶ ya citada, trata con gran acierto, en las páginas 164-339, el análisis de las nūbas de origen andalusí y las que la tradición consigna como granadinas.

Sin embargo, la graffa musical de al-Ḥā'ik, se reduce a signos marginales en torno a las letras árabes de los poemas. Hay diversos intentos de graffa musical en la Edad Moderna, no obstante, todos ellos tienen una característica común: no se trata de un sistema completo, y en ningún caso sustituyen a la forma tradicional de transmisión oral de la música islámica. En este caso el poco desarrollo de la graffa musical, en la etapa magrebí, no se debe, como en la andalusí, a razones socioeconómicas, fundamentalmente, sino a un aspecto esencial de esta música, abierta siempre a la improvisación, al lucimiento del intérprete... La transmisión oral, aunque presenta factores tradicionales y culturales, está también justificada desde la propia esencia o estructura de esta música. Sólo la Musicología moderna ha intentado la magna labor de empezar a transcribir con notación europea estas composiciones, no sin grandes dificultades, polémicas y notas aclaratorias, que demuestran la problemática que presenta.

- *La música de Al-Andalus y la nazari, en el Oriente próximo y en el Magreb.*

Distinguimos claramente dos focos: El Oriente próximo y el Magreb. La música y la cultura de al-Andalus, mantuvieron constantes relaciones desde un principio con el próximo Oriente. No es de extrañar que sea el egipcio Ibn Sanā' al-Mulk, en el siglo XII, quien escribe un tratado preceptivo de las formas más típicamente andalusíes: las muwaššahas; o que Ziryāb pase de servir a al-Rašīd a 'Abd al-Raḥmān II; y que b. Sā'id (m. 1274), diga: "los zéjeles de b. Quzmān los he oído cantar más en Bagdad que en cualquier otra parte"; el propio b. Quzmān nos cuenta: "¡Mi hermoso zéjel se canta en el Iraq, qué hermoso es esto!", y tantísimos otros ejemplos.

Realmente los repertorios más antiguos son los conservados en el próximo Oriente, especialmente colecciones de muwaššahas en su forma original an-

75. CHOTTIN, Alexis.: *Corpus de Música Marocaine. Fascículo I. "Nuba ʿOch-chak"* (Preludio y primera frase, rítmica: Basīṭ). Transcripción, traducción y notas. París, 1931.

76. GETTAH, Mahmoud.: *La musique classique du Maghreb*. París, 1980, pp. 164-339.

andalusí, o en su adaptación oriental. En la actualidad está realizando una encomiable labor en este sentido, mi amigo el Dr. P. Louis Hage, en la universidad de Saint-Esprit de Kaslik, (en el Líbano), como la agrupación musical que dirige, incorporando muy acertadamente un repertorio de muwaššahas andalusíes de la tradición oral del Próximo Oriente.

- *El Magreb*

Es el que más ha conservado el repertorio andalusí y granadino. Su acervo musical está formado, fundamentalmente, por la etapa de destrucción de los reinos de taifas y las emigraciones andalusíes tras las fases de la Reconquista, por lo que podemos considerar que, predominantemente, su material es bajo medieval, con un papel importante granadino, tras la llegada al Magreb de los moriscos del Reino nazarí y las relaciones Granadino-magrebíes de los siglos XIII-XV.

La idea de que este repertorio incluye toda la música de al-Andalus o que muestra esta larga historia, está muy difundida, aunque mi opinión personal se inclina por ciertos límites cronológicos.

Durante toda la Edad Moderna y Contemporánea, este repertorio se ha mantenido por transmisión oral, en muchas ocasiones con el apoyo y ayuda estatales, y en la actualidad se perpetúa por las enseñanzas de los grandes intérpretes y por la labor docente de los Conservatorios del Magreb.

En la Península Ibérica, tal tradición se ha perdido por completo, influyendo de diversas formas en los distintos folklores españoles; (tema que trató el arabista Julián Ribera⁷⁷, aunque sus postulados fueron rebatidos por Higinio Anglés⁷⁸). Realmente, el tema aún está por estudiar.

Por lo que respecta a la *tradición oral de la música cristiana de este período*, se trata de un caso muy distinto al anterior, pues esta música posee una escritura musical muy desarrollada, por lo que el interés de la Musicología hacia estos temas de transmisión oral decrece, siendo restringido al campo

77. RIBERA, Julián.: *La música de las Cantigas*. Madrid, 1922.

- *La música andaluza medieval*. Madrid, 1923.

- *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesänger*. Madrid, 1923-25. Vol. 1-3.

- *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, 1927.

- *La música de la jota aragonesa*. Madrid, 1928.

- *Music in Ancient Arabia and Spain*. New York, 1970. (nueva edic.) Edición original, Londres, 1929.

78. ANGLÉS, Higinio.: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Barcelona, 1958. Diputación Provincial de Barcelona. Vol. III. Primera Parte, pp. 33-38.

de la etnomusicología y el folklore. No obstante, poseemos numerosos testimonios: los zéjeles, villancicos, romances, coplas, que se han mantenido en los diversos folklores regionales hasta la actualidad. La forma de melodía acompañada y las variaciones, son temas habituales que aún hoy podemos encontrar en cualquier parte.

- *Diversas fuentes*

La *iconografía musical* es un terreno nuevo que toma sus métodos de la iconografía e iconología de las artes plásticas. Precisamente se ha fundado en Madrid la Sociedad de Iconografía Musical Española, con una gran preocupación por el periodo renacentista.

La iconografía musical musulmana, qué duda cabe, tiene un papel muy secundario, dado que no son frecuentes las representaciones de figuras humanas en el arte islámico. Sin embargo, como datos aislados, tenemos los cofrecillos de marfil del Califato de Córdoba, con escenas musicales, y algunas miniaturas de periodos posteriores. Ciertas miniaturas cristianas, como las "Cantigas a Santa María" del Rey Alfonso X El Sabio, nos muestran a juglares moros y diverso instrumental islámico, etc.

- *Los Museos*

Reúnen, en ocasiones, un rico acervo de instrumental musical, a lo que se viene a unir la saludable moda en Europa de reconstruir y construir instrumental siguiendo los mismos cánones que los originales.

En el mundo islámico existe una tradición artesanal ininterrumpida de construcción instrumental con pocas variantes a como se dio en la Edad Media; no obstante, en la actualidad esta situación se está deteriorando, dado que la mayoría de los intérpretes prefieren en ocasiones, sustituir sus instrumentos tradicionales por otros europeos que creen similares y superiores, con lo que se está produciendo un grave perjuicio a este sector.

- *Las Fonotecas*

Son cada vez más necesarias y útiles; diversas universidades, conservatorios, sociedades de musicología e institutos etnomusicológicos, etc., están formando sus colecciones de grabaciones, material hoy indispensable para la investigación de la música de transmisión oral.

- *Los estudios comparados de estructuras lingüístico-musicales*, también son recientes. Tradicionalmente se habían estudiado los aspectos literarios de las obras musicales para ser cantadas, pero es la moderna musicología la que ha incluido el análisis estructural-lingüístico, y el análisis musical comparado; y cómo uno y otro influyen mutuamente, incluso en desarrollos independientes. Es decir, una estructura musical incide en una forma poética, aunque ésta no lleve ya música, y una estructura lingüística, fonética o mé-

trica, influye por contagio en una música puramente instrumental, por poner dos casos extremos.

Pero en este sentido el terreno está todavía muy virgen, especialmente en el caso de la música islámica.⁷⁹

En definitiva, *a las fuentes tradicionales vienen a unirse otras nuevas, procedentes de diversos campos de las ciencias, que complementan y dan una mayor y mejor visión del acaecer musical.*

B. BIBLIOGRAFIA

I. MUSICA HISPANO-MUSULMANA

'ABBĀS, Ihsān.: *Tārīj al-adab al-andalusī* (Historia de la Literatura de al-Andalus). Beirut, 1960-61. 2 vols.

ABDILHAMĪD, Muḥammad Muhyiddin.: *Šarḥ Maqāmāt Badī'az-Zamān al-Hamaḍanī*. El Cairo, 1962.

'ABD AL-KARĪM, Muḥammad.: *al-Muwaššahāt wa-l-zayāl*. El Cairo, 1965.

'ABD AL-WAHHĀB, H. H.: "Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie". *Revue tunisienne*, Túnez, 1918.

AD-DARWĪŠ, Nadim 'Alī, and RAYĀ' Ī, Fu'ād.: *Min Kunūzinā (al-Muwaššahāt al-Andalusīyya)*. Alepo, 1953.

AL-FĀSĪ, Muḥammad.: *al-Mūsīqā al-magribīyya al-musammāt andalusīyya* (La música de Marruecos llamada andalusí). Fez, 1969.

AL-GAWĪ, Abū 'Alī.: *Kašf al-qinā' 'an ālāt al-samā'*. (Libro sobre los instrumentos de música). Argel, 1904.

AL-ḤABĪB, Muḥammad.: *Tārīj al-mūsīqā al-'arabīyya* (Historia de la música árabe). Túnez, 1962.

- *Ālāt al-ṭarab 'inda al-'arab*. (Los instrumentos musicales de los árabes). Jandūba. Túnez, 1967.

AL-ḤĀYŪĪ, 'Abd al-Raḥmān.: *Tārīkh al-mūsīqā al-andalusīyya*. (Historia de la música andalusí). Beirut, 1969.

AL-ḤULW, Salīm.: *al-Mūsīqā al-naẓariyya*. (La teoría musical). Beirut, 1961.

- *al-Muwaššahāt al-andalusīyya: nash 'atu-ha wa-tatawwuru-hā*. (Las muwaššahas andaluzas: origen y desarrollo). Beirut, 1965.

79. Véase nota 8.

AL-IJTIYĀR, Nasīb.: *al-Fann al-ginā'i 'inda l-'Arab*. (El arte del canto entre los árabes). Beirut, 1955.

AL-ŶARRĀRĪ, 'Abbās.: *al-Qaṣida: al-za'yāl fī l-Maghrib*. Rabat, 1970.
- *Muwaššahāt magribiyya*. Casablanca, 1973.

AL-JULĀ'I, Kāmil.: *Kitāb al-mūsīqā al-šarq*. (Libro de la música oriental). El Cairo, 1904.

AL-MAHDĪ, Šālah.: *La musique arabe*. París, 1972.

AL-MANNŪBĪ, Muḥammad.: Tārīj al-mūsīqā al-andalusiyya bil-Magrib (Historia de la música andaluza en Marruecos) en *Rev. al-Baht al-'ilmī*, janv.-févr., 1969.

AL-SABBĀG, Tawfīq.: *al-Dalīl al-mūsīqī al'āmm*. (Guía general de la Música). Alepo, 1950.

AL-ŠARQĪ, Šālih.: *al-Mustadraf fī qawā'id al-fann wa-l-mūsīqā* (Reglas del arte de la música). Rabat, 1972.

- *Aḍwā' 'alā al-mūsīqā al-magribiyya*. (Luz sobre la música de Marruecos). Casablanca, 1977.

'ALWAYĪ, 'Abd al-Ḥamīd.: *Rā'id al-mūsīqā al-'arabiyya*. (Guía de la música árabe). Bagdad, 1964.

AL-WAZZĀNĪ, al-'Arabī.: *Mā'lumāt rāqiya 'ani l-ṭarab al-andalusi wa-l-'alāmāt al-mūsīqiyya*. Rabat, 1966.

'ALLĀF, 'Abd al-Karīm.: *al-Ṭarab 'inda al-'Arab*. (El canto de los árabes). 2.ª edic. Bagdad, 1963.

ANĪS, Ibrāhīm.: *Mūsīqā al-šī'r*. (La música de la poesía). El Cairo, 1972.
4.ª edic.

BARTOK, Béla.: "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, II, 1919/20.

BARTOK, Béla y BARBĒS, L. L.: "La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs". En *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, d'Alger, XVIII/XIX. Alger, 1960-1961.

BEICHERT, Eugen Alfred.: *Die Wissenschaft der Musik bei Al-Farabi*. Ratisbonne, 1931.

CAUSSIN DE PERCEVAL, A. P.: "Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme". En *Journal asiatique*. París, 1873.

CASIRI, Michaelis.: *Bibliotheca Arabico-Hispana Escuarialensis*. 2 vol. Madrid, 1760-1777.

CHOTTIN, Alexis y RICARD, Prosper.: *Corpus de musique marocaine*. 2 fasc. París, 1931-1933.

CHOTTIN, Alexis.: "La pratique du chant chez le musiciens marocains". En *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, I (1933), III. (1935).

- "Chants et Danses berbères". *Revue de Musicologie*, t. XVIII, 1936. pp. 65-69.

- *Tableau de la musique marocaine*. París, 1938.

- *Chants arabes d'Andalousie*. París, 1939.

CHRISTIANOVITCH, Alexandre.: *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante mélodies notées et armonisées par Alexandre Christianovitch*. Colonia, 1863.

COLLANGETTES, M.: "Etudes sur la Musique Arabe". En *Journal asiatique*. París, 1904-1906.

CORRIENTE, F.: *Gramática, métrica y texto del Cancionero Hispano-Arabe de Aban Quzmán*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1980.

DELPHIN, G. y GUIN, A.: *Notes sur la poésie et la musique arabe dans le Maghreb algérien*. París, 1886.

DIAZ GARCIA, Amador.: *El dialecto árabe-hispánico y el "Kitāb fī lahn al-āmma" de Ibn Hisām al-Lajmī*. (Resumen de Tesis Doctoral). Universidad de Granada, 1973.

- "Carta de cautivo en árabe dialectal del Archivo de la Alhambra". *Miscelánea de Estudios Arabes y Hebráicos*. Universidad de Granada, 1977. Vol. XXVI. Fasc. 1.º.

- *Devocionario morisco en árabe dialectal hispánico*. Universidad de Granada. Departamento de Lengua Arabe. 1981.

ERLANGER, Rodolphe d'.: *La Musique arabe*. París, 1930-1959. Vol. I-VI.

FARMER, Henri-Georges.: *The Arabian influence on musical theory*. Londres, 1925.

- *A History of Arabian music to the XIII-th century*. Londres, 1929. Traducción árabe por H. Naccar. El Cairo, 1956. Y por J. Fathallah. Beirut, 1972.

- *Historical facts for the Arabian musical influence*. Londres, 1930.

- *Studies in oriental musical instruments*. Londres, 1931; Glasgow, 1939. 1931; Glasgow, 1939.

- *An old Moorish late tutor*. Glasgow, 1933.

- *Sa'adyah Gaon on the influence on music*. Londres. 1943.

- *Oriental Studies, mainly musical*. Londres, 1953.

- "The music of Islam". En *The New Oxford History of Music*. I, Londres, 1957.

- *The song captions in the kitab al-aghani al-kabir*. Londres, 1959. Trad. árabe por J. Fathallah. Beirut, 1972.

- *Islam: Musikgeschichte in Bildern*. III/2, Leipzig, 1966.

FELINE, P.: *Arts maghrébins, musique arabesque, in l'Islam et l'Occident*. Marsella, 1947.

FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Pinceladas sobre la Historia de la Música de al-Andalus en los siglos VIII-XIV". *Rev. "Ritmo"*, núm. 503, Madrid, julio-agosto, 1980. pp. 17-22.

- "La música de al-Andalus en su marco interdisciplinar: aspectos metodológicos". *Gaceta de Antropología*, núm. 1. Granada, 1982. pp. 48-56.

- "La música de al-Andalus: Problemática, fuentes, aspectos más sobresalientes". *Revista de la Asociación de Cooperación Cultural y Económica España-Arabia Saudí*. Núm. 1. Madrid, junio, 1983. pp. 9-12.

- "Algunas notas sobre el análisis musical de las muwassahas". *Homenaje al Dr. Alvaro Gamés de Fuentes*. Universidad de Oviedo. Editorial Gredos. vol. I. pp. 472-493 (en prensa).

GARCIA BARRIUSO, P. Patrocinio.: *Ecos del Magrib*. Tánger, 1939.

- "La música clásica de Al-Andalus: Las nubes". En *Rev. Africa*, n. 26. Madrid, 1944.

- *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Madrid, 1950.

GARCIA GOMEZ, Emilio.: *Poemas arábigo-andaluces*, 1.^a edic. Madrid, 1940, 5.^a edic. 1971.

- *Cinco poetas musulmanes*. Madrid, 1944.

- *Poesía arábigo-andaluza. Breve síntesis histórica*. Madrid, 1952.

- *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*. Buenos Aires, 1954.

- *Todo Ben Quzmán*. 3 vols. Madrid, 1972.

GUETTAT, Mahmoud.: *La musique classique du Maghreb*. París, 1980.

HOST.: *Nachrichten von Marokos und Fès*. Copenhagen, 1787.

HUSMANN, Heinrich.: *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlín, 1961.

IBN YALLÜN, al-Ḥāyḡ Idrīs.: *al-Durūs al mūsīqīyya min nūbāt al-āla al-magrebiyya*. Casablanca, 1960.

IDELSONHN, A. Z.: *Die Maqamen der arabischen Musik, in Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, 1913.

JARGY, Simon.: *La Musique arabe*. París, 1971.

JENKINS, J. y OLSES, P. R.: *Music and musical instruments in the world of Islam*. Londres, 1976.

KIESEWETTER, R. G.: *Die Musik der Araber, nach Originalquellen largestellt*. Leipzig, 1842.

LACHMANN, Robert.: *Musik des Orients*. Breslau, 1929.

LAND, J. P. N.: *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*. Leyde, 1884.

LARREA PALACIN, Arcadio.: *Cancionero judío del norte de Marruecos*. 2 vols. Madrid, 1952-53.

- *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán, 1952.

- *Canciones rituales hispano-judías*. Madrid, 1954.

- *Cancionero del Africa Occidental Española*. Madrid, 1957.

- *La canción andaluza. Ensayo de etnología musical*. Jerez de la Frontera, 1961.

LOPEZ CALO, José.: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, 1963.

MAHFŪZ, Husayn 'Alī.: *Qāmūs al-mūsīqā al-'arabiyya*. (Diccionario de la música árabe). Bagdad, 1975.

MARTIN MORENO, Antonio.: "La música en Andalucía hasta el siglo XIX". En *Historia de Andalucía*. Edit. Planeta. Madrid-Barcelona, 1981. Vol. V, pp. 357-468.

MENENDEZ PIDAL, Ramón.: *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1941.

- *España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, 1956.

MINISTERE EGYPTIEN DE L'EDUCATION PUBLIQUE.: *Kitāb mu'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya*. (Recueil des procès-verbaux et communications du congrès de musique arabe réuni au Caire en 1932). El Cairo, 1933.

MINISTERE MAROCAIN DES AFFAIRES CULTURELLES ET DE L'ENSEIGNEMENT TRADITIONNEL.: *Kitāb al-mu'tamar al-tānī li-l-mūsīqā al-'arabiyya*. (Livre du 2.º Congrès de la musique arabe: Fès, 9-18 avril, 1969). Rabat, 1971.

MITJANA, R.: "L'Orientalisme musical et la Musique arabe". En *Le Monde oriental*, I, Uppsala, 1906.

'ŪF, Šafīq Abū.: *Turāṭu-na al-mūsīqī*. El Cairo, 1963.

PURGSTALL, von Hammer.: *Literatur, der arabische und persische music*. Viena, 1893.

RAJĀ I. F. y DARWĪS, N.: *Al-Muwaššahāt al-andalūsīyya*. Alepo, 1955.

RIBERA, Julián.: *La música de las Cantigas*. Madrid, 1922.

- *La música andaluza medieval*. Madrid, 1923.

- *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, 1927.

- *La música de la jota aragonesa*. Madrid, 1928.

RIZQĪ, Šādiq.: *al-Agānī al-tūnisīyya*. (Los cantos de Túnez). Túnez, 1968.

ROUANET, Jules y YAFIL, E. N.: *Repertoire de musique arabe et maure*. (Argel, 1904).

SABBĀG, Tawfīq.: *Kitāb ad-Dalīl al-Mūsīqī al-'Amm*. Alepo, 1950.

SALAH EL MAHDI.: *La nawbah dans le Maghreb arabe*. Túnez, 1966.

ŠAWQI, Yūsuf.: *Qiyās al-sullam al-mūsīqī al-'arabi*. (Las escalas musicales árabes). El Cairo, 1969.

SONNECK.: *Chants arabes du Maghreb*. 2 vols. Paris, 1902.

SORIANO-FUERTES, M. A.: *Música árabe-española*. Barcelona, 1853.

- *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid, 1855-1859.

STEIGER, Arnald.: *Contribución a la fonética hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*. Madrid, 1932.

STERN, S. M.: "Andalusian Muwashahahs in the musical repertoire of North Africa". En el *Primer Congreso de estudios árabes e islámicos*. (Córdoba, 1962). Madrid, 1964.

TOUMA, Habib Hassan.: *La musique arabe*. Paris, 1977. Traduc. del alemán.

UZDILIK, S. M.: *İllim ve Musiki*. Estambul, 1944.

VALDERRAMA MARTINEZ, Fernando.: *El cancionero de Al-Haik*. Tetuán, 1954.

VALLADAR, Francisco de Paula.: *Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada, 1922.

YAFĪL, N. E.: *Ma'ymū'at al-agānī wa-l-alḥān min kalām al-Andalus*. (Conjunto de cantos y melodías de al-Andalus). Argel, 1904.

ZERRŪQĪ, Muḥammad.: *La musique arabe*. En *Revue Internationale de Musique*. Paris, 1952.

II) Bibliografía

MUSICA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XV Y XVI Y SUS ANTECEDENTES

ALONSO CORTES, Narciso.: *Villancicos y representaciones populares de Castilla, con un estudio preliminar de Pedro AISPURUA: el villancico polifónico*. Valladolid, 1982.

ALVAR, Carlos.: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Barcelona, 1977.

ANGLES, Higinio.: *El Codex musical de Las Huelgas, música a veus dels segles XIII-XIV*. 3 vols. Barcelona, 1931.

- *la Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, 1935.

- *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días*. "Catálogo de la Exposición Histórica del Primer Centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell." Barcelona, 1941.

- *La Música en la corte de los Reyes Católicos*. Madrid-Barcelona, 1941-1951.

- *La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio*, Fac-símil, Transcripción y Estudio crítico. 3 vols. Barcelona-Madrid, 1943-1958.

- *La Música en la corte de Carlos V*. Barcelona, 1944.

- *Juan Vazquez. Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco voces (Sevilla, 1560)*. Transcripción y estudio. Barcelona, 1946.

ANGLES, H. y SUBIRA, J.: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona, 1946.

ANGLES, Higinio.: *Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole*. (Kongress-Berich de Utrech, 1952/ Amsterdam, 1953).

- *Diccionario de la Música*. Dirigido en colaboración con PENA, Joaquín. Barcelona, 1954.

- *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*. Barcelona-Roma, 1956-64.

- "Antonio de Cabezón, organista de Carlos V y de Felipe II". En el IV Centenario de su muerte, 1510-1566. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 203. Noviembre, 1966.

- *Historia de la Música Medieval en Navarra*. Pamplona, 1970.

- *ANUARIO de la Prensa musical española*. 1980-1981. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1982.

APEL, W.: *The notation of polyphonic music, 900-1600*. Cambridge, 1942.

ARAIZ, Andrés.: *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona, 1942.

ARRIZABALAGA, José María.: "En torno al concepto sonoro del órgano hispano en los siglos XV y XVII". En el *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981; pp. 249-265.

ASENSIO, Eugenio.: *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, 1958.

AUBRY, P.: *Iter Hispanicum, notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne*. Paris, 1908.

AUBRUN, Herberay.: *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV siècle)*. Edition précédée d'une étude historique, par CHARLES V. AUBRUN. (Burdeos, 1951).

BARBIERI, Francisco Asenjo.: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1890. Buenos Aires, 1945.

BATLLORI, Miguel.: "El Cancionero Español de Turín". *Rev. Razón y Fé*. Año XLVII, vol. CXXXVI, n. 594-595 (jul.-agos. 1947), pp. 117-119.

BECQUART, Paul.: *Musiciens néerlandais á la cour de Madrid*. Bruselas, 1967.

BRIDGMAN, Nanie.: *La vie musicale au quattrocento*. Ediciones Gallimard, 1966. Paris.

BONET CORREA, Antonio.: "La caja del órgano en España". *Rev. Música en España*, n. 9, (dicbre. 1981), pp. 14-20.

CABEZON, Antonio de.: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Nueva edic. corregida por ANGLES, Higinio. Barcelona, 1966.

CALAHORRA, Pedro.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. 2 tomos. Zaragoza, 1977 y 1978.

- *Historia de la música de Aragón (siglos I-XVIII)*. Zaragoza, 1977.

CARDENAS, Inmaculada.: *Tres músicos en Osuna*. Osuna, 1977.

CARRERAS I BULBENA, J.: *Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils en terres de parla provençal i catalana*. Barcelona, 1908.

CARRIL, Angel.: "Castilla y León: sucinto ambular por su folklore". En *Papeles de Música*, n. 6. (Enero.-Feb. 1981) pp. 23-26.

CASAGRANDE, Carla y VECHIO, Silvana.: "Cleres et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles)". *Annales*. XXXIV, 1979; pp. 913-929.

CASARES, Emilio.: *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo, 1980.

CASIMIRI, Rafaele.: "*Il Vittoria*", *nuovi documenti per una biografia sincera da T. L. de Victoria*. Roma, 1934.

CASTRO MATIA, Santiago de.: "Los archivos de los provisoratos: una fuente desconocida de documentación para la historia de la música española". *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981; pp. 277-280.

CERCOS, Josep; CABRE, Josep.: *Tomás Luis de Victoria*. Madrid, 1981.

CIVIL, F.: "El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI". *Anuario Musical*. IX, 1954.

COLLET, Henri.: *Le mysticisme musical espagnol au XV^e siècle*. Paris, 1913.

COROLEU, J.: *Documents historichs catalans del sigle XIV*. Barcelona, 1889.

COTARELO, C.: *Cancionero de Juan del Encina*. 1.^a edic. 1496. Publicado en facsímile por la Real Academia Española. Madrid, 1928.

COUSSEMAKER, Ch. E. H.: *De Scriptorum de musica medii aevi nova series*. 4 vols. Paris, 1864-1876. Nueva edic. Hildesheim, 1963.

CRIVILLE I BARGALLO, Josep.: "Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española. (Notas para un estudio)". *Rev. de Folklore*; n. 6. Valladolid (jun. 1981); pp. 3-10.

CHAILLEY, J.: *Traité historique d'analyse musicale*. Paris, 1946.

- *Histoire musicale du Moyen-Age*. Paris, 1950. 2.^a edic. Paris, 1969.

- *L'imbroglia des modes*. Paris, 1960.

CHEVALIER, U.: *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des Chants, Hymnes, Proses, Séquences, Tropes en usage dans l'Eglise latine*. Bruselas, 1892-1921.

CHIESE, Ruggero.: *Luys Milán. El Maestro*. Milán, 1974.

DANIEL, H.: *Thesaurus hymnologicus sive hymnorum, canticorum, sequentiarum circa annus MD usitatorum collectio amplissima*. Halle y Leipzig, 1841-56, 1863.

DEVOTO, Daniel.: "Humanisme musicologie et histoire littéraire: Nebrija (1492) et Salinas (1577)". *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. *XIX Coloquio Internacional de Estudios Humanísticos*. Tours, julio, 1976. Paris, 1979; pp. 177-191.

DICTIONARY.: *The new grove dictionary of Music and Musician*. 20 vols. 1.ª edic. 1878, 1880, 1883, 1890, 1900. 2.ª edic. 1904-10; 3.ª edic. 1927; 4.ª edic. 1940; 5.ª edic. 1961; Londres, 1920-1980.

DURAN, Agustín.: *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor. Letras, letrillas, romances y glosas anteriores al siglo XVIII*. Madrid, 1829.

ECHEVARRIA BRAVO, Pedro.: *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Madrid, 1967.

EGUREN, J. M.: *Memoria descriptiva de los códices más notables de los archivos eclesiásticos de España*. Madrid, 1859.

ELUSTIZA, J. B. de; CASTRILLO, J.: *Antología musical, Siglo de Oro de la Música Litúrgica de España*. Barcelona, 1933.

ENCICLOPEDIA SALVAT de la Música.: Barcelona, 1967.

ENCICLOPÉDIE DE LA PLEIADE.: *Historia de la Música*. Vol. I. "Desde los orígenes hasta Juan Sebastián Bach". París, 1960.

ERVIN, V.: *Imitation et canon dans l'Ars Nova et l'Ars Subtilior*. Bruselas, 1976.

ESLAVA, Hilarión.: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, 1860.

ESPERABE ARTEAGA.: *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1914.

ESPINOSA MAESO, R.: "El abad Francisco Salinas organista de la catedral de León". *Boletín de la Real Academia Española*; n. 13, 1926; pp. 186-193.

ESTER SALA, María A.: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid, 1980.

ESTEVE BARBA, F.: *Catálogo de la Colección de Manuscritos Borbón-Lorenzana (Biblioteca Pública de Toledo)*. Madrid, 1942.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *Música medieval hispana*. Pamplona, 1973.

- "El canto gregoriano, la polifonía y la música antigua". *V Decena de Música de Toledo*, 1973. Madrid, 1975.

- *Las cançons dels trobadors*. Tolosa, 1980.

- *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*. Madrid, 1980.

- *Historia de la Música. 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid, 1983.

FERNANDEZ NUÑEZ, Manuel.: "Las canciones populares y la tonalidad medieval". *La Ciudad de Dios*; año XLIV, vol. CXXXVII, n. 1230 (agosto, 1924) p. 273-283; n. 1231 (sep. 1924), p. 343-352; n. 1233 (oct. 1924) pp. 30-38; n. 1234 (oct. 1924) pp. 97-110; n. 1237 (9 dic. 1924) pp. 353-360; n. 1240 (enero 1925) pp. 422-434; n. 1258 (oct. 1925) pp. 134-145.

GASPAR, V y QUEROL, M.: *Francisco Guerrero en Opera Omnia. I: Canciones y villanescas espirituales*. Barcelona, 1955-1957.

GARCIA VILLADA, Z.: *Paleografía Española*. Madrid, 1923. Barcelona, 1974.

GOMEZ MUNTANE, María del Carmen.: *La Música en la Casa Real catalano-aragonesa, 1336-1442*. 2 vols. Barcelona, 1979.

GONZALEZ, E.: *Libros de tesorería de la Casa Real de Aragón*. Barcelona, 1911.

GUERRERO, Francisco.: *Opera Omnia*. Barcelona, 1955.

HERIANDEZ, Ferrerol.: *Tomás Luis de Victoria, El Abulense*. Avila, 1960.

HOURLIER, J.: *La notation musicale des chants liturgiques latins*. Solesmes, 1963.

HUGHES, A.: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*. Londres, 1906-1909.

INDICE HISTORICO ESPAÑOL. Publicación cuatrimestral del Centro de Estudios Históricos Internacionales; Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Fundado en 1953 por Jaime Vicens Vives. (Este repertorio bibliográfico continúa editándose en la actualidad).

INSTITUTO DE BIBLIOGRAFIA MUSICAL.: *Artículos sobre Música en Revistas Españolas de Humanidades*. Madrid, 1982.

- *Anuario de la Prensa musical española*. Año 1980-1981. Madrid, 1982.

INVENTARIO GENERAL de los manuscritos de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1953.

JACOBS, Charles.: *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*. Madrid, 1959.

JAMBOU, Louis.: *Les origines du Tiento*. Paris, 1982.

KASTNER, Macario Santiago.: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941.

- *Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla*. Barcelona, 1976.

- *Antonio und Hernando de Cabezón*. Tutzing, 1977.

- "Problemas de semitonía en la música ibérica para el teclado de los siglos XVI-XVII". (En *Juan Bautista Cabanilles, músico valenciano universal*). Valencia, 1981; pp. 119-152.

LAMA, Angel de la.: "Organos portátiles, realejos y positivos". En *Revista de Folklore*. Valladolid, n.9. (sep. 1981) pp. 21-26; n. 10 (oct. 1981) pp. 14-18; n. 11 (nov. 1981) pp. 21-26.

LEON TELLO, Francisco José.: "La justificación estética del origen de la polifonía en las doctrinas musicales de la época". *Revista de Ideas Estéticas*. Vol. XVII, n. 66. (abril-junio, 1959).

- "Caracteres de la aportación española a la teoría musical en el Renacimiento". *Revista de Ideas Estéticas*. Vol. XX, n. 78. (abril-junio, 1972).

- *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, 1962.

LOPEZ CALO, José.: *La Música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada, 1963.

- *Catálogo del archivo de música de la catedral de Avila*. Santiago de Compostela, 1978.

- *La música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982.

LLORENS, José María.: *Francisco Guerrero, en Opera Omnia: Motetes, I-22*. Barcelona, 1978.

- *Cuatro villancicos de Cáceres (siglo XVI)*. Madrid, 1980.

MACHABEY, A.: *La notation musicale*. París, 1952.

- *La musicologie*. París, 1962.

MADURELL, José María.: "La imprenta musical en España. Documentos para su estudio". *Anuario Musical*, VIII, 1953; pp. 230-236.

MARTIN MORENO, Antonio.: "Diego Ortiz y la música instrumental europea del siglo XVI". En *Ciclo de Música Española del Renacimiento*. Madrid, 1981; pp. 74-80.

MAY, Hans von.: *Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias*. Bern y Leipzig, 1943.

MENENDEZ PIDAL, Ramón.: "Caracteres de la poesía juglaresca". *Revista de Occidente*. Año I, vol. II, n. 5 (nov. 1923); pp. 171-200.

- *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1924.

- *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1941.

- *España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, 1956.

- *Los Reyes Católicos y otros estudios*. Buenos Aires, 1962.

MILLARES CARLO, A.: *Tratado de Paleografía Española*. Madrid, 1932.

MIGNE.: *Patrologiae cursus completus, series latina*. Paris, 1844-1864.

MITJANA, R.: *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI*. Upsala, 1909.

- *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala*. Uppsala, 1911.

- *D. Fernando de las Infantas, teólogo y músico*. Madrid, 1918.

- *Estudio sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid, 1918.

- "La musique en Espagne". En la *Encyclopédie de la musique*. T. 4.º. Paris, 1920.

- *Francisco Guerrero, estudio crítico-biográfico*. Madrid, 1922.

MONJES DE SOLESMES.: *Paléographie musicale, les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similé phototypiques*. I serie; 18 vols. Solesmes, 1889-91; Berna, 1969. II serie; II vols.

- *Le Graduel Romain*. Edition critique. Aparecidos 2 vols.: II Sources, Solesmes-Roma, 1957; IV Le texte neumatique: 1. Le groupement des manuscrits, Solesmes-Roma, 1960; 2. Les relations généalogiques des manuscrits, Solesmes-Roma, 1962.

MOLL ROQUETA, Jaime.: "Músicos de la corte del cardenal Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa". *Anuario Musical* VI, 1951; pp. 155-78.

MONJAS BLASCO, Javier.: "I Congreso de Organo Ibérico en Madrid, La organología en conflicto". En *Revista "Ritmo"*, n. 517 (dic. 1981). Madrid, pp. 27-32.

MURPHY, G.: *Les luthistes espagnoles du XVI^e siècle*. 2 vols. Leipzig, 1902.

MUJAL ELIAS, Juan.: *Lérida: Historia de la Música*. Lérida, 1975.

PARRISH, C.: *The notation of Mediaeval Music*. Londres, 1958.

PEDRELL, Felipe.: *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música*. Barcelona, 1888. (Sólo se publicó el primer cuaderno).

- "Nuestra música en los siglos XV y XVI". En *Estado de la Cultura Española y particularmente Catalana en el siglo XV*. Barcelona, 1893, pp. 41-78.

- *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Magna Antología Polifónica del siglo XVI, con obras de Morales, Guerrero, Ginés Pérez, Anónimos, y parte de la obra de Cabezón para tecla. Leipzig, 1894.

- *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles*. Barcelona, 1894-1897.

- *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción*. Barcelona, 1895. (Hace un estudio sobre Antonio de Cabezón).

- *Organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901.

- *Thomae Ludovici de Victoria Abulensis, Opera Omnia*. 8 tomos. Leipzig, 1902-1913.

- "Folklore musical castillan du XVI^e siècle". En *Sammelbände der internationale Musik Gesellschaft*. Leipzig, (Oct-dic. 1903). pp. 46-90.

- *El organista litúrgico español*. Barcelona, 1905.

- Antología de organistas clásicos españoles. 2 tomos. Madrid, 1908.

- *Catàloch de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, 1908-1909.

- *Jean I d'Aragón, compositeur de musique*. Leipzig, 1909.

- "Folklore musical hispano". En *Arxiu d'Etnografia i folklore de Catalunya*. I. 1916, pp. 23-48.

- "La canción popular en los vihuelistas españoles seiscientistas". En *Arxiu d'Etnografia i folklore de Catalunya*. II, 1918; pp. 61-88.

- *Tomás Luis de Victoria*. Palencia, 1918.

PEDRELL, Felipe y ANGLES, Higinio.: *Els Madrigals i la Misa pro Defunctis de Juan Brudieu*. Barcelona, 1921.

PERALES DE LA CAL, Ramón.: *Del ars antiqua al Renacimiento en España*. Madrid, 1977.

PRECIADO, Dionisio.: *Alonso de Tejada, polifonista español. Obras completas*. 2 vols. I. Madrid, 1974, II. Madrid, 1977.

PUJOL, Emilio.: *Luis de Narváez: Los Seis Libros del Delfín de Música de cifra para tañer vihuela*. Barcelona, 1945.

- *Alonso Mudarra: Tres libros de Música en cifra para vihuela*. Barcelona, 1949.

- *Enrique de Valderrábano: Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Barcelona, 1965.

QUEROL GAVALDA, Miguel.: *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*. 2 vols. Barcelona, 1949-1950.

- "Morales visto por los teóricos españoles". En *Anuario Musical*. n. VIII; 1953; pp. 170-176.

- *Francisco Guerrero, Opera Omnia*. Barcelona, 1955.

- *Villancicos y romances a tres y cuatro voces, de los siglos XV, XVI y XVII*. Barcelona, 1964.

- *Cancionero musical de la Colombina*. Barcelona, 1971.

- *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1975.

- *I: Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II: Cancionero de la Casanatesense*. Barcelona, 1981.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé.: *Música Práctica*. Traducción española de MORELEJO, José Luis. Madrid, 1977.

RAPP, F.: *L'église et la vie religieuse en Occident à la fin de Moyen Age*. Paris, 1971.

REANEY, G; GÜNTHER, U.: *Die Rolle Englands, Spaniens, Deuschlands und Polens in der Musik des 14. Jahrhunderts*. Salzburgo, 1964.

REESE, G.: *Music in the Middle Ages*. Nueva York, 1940.

REPertoire INTERNATIONALE DES SOURCES MUSICALES. R.I.S.M. Publicado por la Sociedad Internacional de Bibliotecas Musicales. Serie A y B, desde 1964. Diversos volúmenes.

REVISTA DE MUSICOLOGIA. Sociedad Española de Musicología. Madrid, desde 1978. Periodicidad semestral.

REVISTA *Recerca musicològica*. Instituto Universitario de Documentación e Investigación Musicológica Josep Ricart i Matas. Barcelona, desde 1981. Periodicidad anual.

REY MARCOS, Juan José.: *Ramillete de flores, música española del siglo XVI, para vihuela, laúd o guitarra*. Madrid, 1975.

- *Danzas cantadas del Renacimiento Español*. Madrid, 1978.

- "La vihuela". En *Ciclo de Música Española del Renacimiento*. Madrid, 1981; pp. 90-96.

RIANO, J. F.: *Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music*. Londres, 1887.

RIQUER, M. de: *Los trovadores, historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona, 1975.

ROMERO DE LECEA, Carlos.: *Introducción a los viejos libros de música*. Madrid, 1976.

ROMEU FIGUERAS, José.: *La Música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona, 1965.

RUBIO CALZON, Samuel.: "Una obra inédita desconocida de Tomás Luis de Victoria. El Motete "O Doctor optime... beate Augustine", a cuatro voces mistas". En *La Ciudad de Dios*, Año LXV, vol. CLXI (1949) n. 3; pp. 524-559.

- "Historia de las reediciones de los motetes de Tomás Luis de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas". *La Ciudad de Dios*. Año LXVI, vol. CLXII, 1950; n. 2; pp. 313-351.

- *Antología polifónica sacra*. 2 vols. Madrid, 1954-1956.

- *Polifonía Española: Canciones espirituales polifónicas*. Vol. I: Canciones de Navidad. Canciones a la Virgen. Vol. II: Canciones al Señor. Canciones al Santísimo. Madrid, 1955.

- *La Polifonía Clásica: I. Paleografía. II. Formas Musicales*. El Escorial, Madrid, 1956.

- *Cristóbal de Morales, estudio crítico de su Polifonía*. El Escorial, 1969.

- "Las melodías de los libros corales de El Escorial". *La Ciudad de Dios*. Vol. CLXXXII, 1969; n. 3; pp. 343-372.

- *Juan Vázquez, Agenda Defunctorum*. Madrid, 1975.

- *Tomás Luis de Victoria, Officium Hebdomadae Sanctae*. Cuenca, 1977.

- *Juan Navarro, Psalmi, Hymni ac Magnificat*. El Escorial, 1978.

- *Forma musical del villancico polifónico desde el siglo XVI al XVIII*. Cuenca, 1979.

- *Anchieta, Opera Omnia*. San Sebastián, 1980.

- "La consonancia (acordes) en el "Arte de tañer fantasías" de Fray Tomás de Santa María". *Revista de Musicología*; vol. IV; n. 1. Madrid, 1981; pp. 5-40.

- ¿"Es de Hernando de Cabezón "el premio al lector" de las "Obras de Música" de su padre Antonio de Cabezón"?". *Hilo Musical*; n. 118; mayo-junio, 1981; pp. 6-9.

- *El Magnificat en la Música, con especial acento en los de C. de Morales*. Cuenca, 1982.

- *Historia de la Música Española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid, 1983.

SAINZ DE LA MAZA, R.: *La guitarra y su historia*. Madrid, 1955.

- *La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco*. Madrid, 1958.

SALAS VIU, Vicente.: "Misticismo y Manierismo en Tomás Luis de Victoria". *Revista de Occidente*. Año III, vol. VI, n. 18; septiembre, 1964; pp. 255-265.

SALAZAR, Adolfo.: *La Música de España*. Buenos Aires, 1953.

SANCHIS, J.: *Organeros Medievales en Valencia*. Madrid, 1925.

SCHNEIDER, M.: *Diego Ortiz; Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones, Roma, 1553*. Kassel, 1936.

- "Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina". *Anuario Musical* X, 1955; pp. 79-83.

SCHRADE, Leo.: *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro, compuesto por Luys de Milán*. Leipzig, 1927.

SERRANO, A; SAUCO, M.^a P.; MARTIN, J. D.; ABAD, C.: *Estudio sobre los teóricos españoles de Canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Madrid, 1980.

SNOW, Robert, J.: *The extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*. Detroit, 1980.

SOPEÑA, Federico.: "La Música Española del siglo XVI". *Cuadernos Hispano-Americanos*; n. 173 (mayo 1964) pp. 313-319.

- "En el centenario de Antonio de Cabezón". *Cuadernos Hispano-Americanos*; n. 203; (nov. 1966) p. 273.

SORIANO FUERTES, N.: *Historia de la Música Española*. Madrid, 1855.

STEVENSON, R.: *Juan Bermudo*. The Hague, 1964.

SUBIRA, José.: *La música en la Casa de Alba*. Madrid, 1927.

SUBIRA, José y ANGLES, Higinio.: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols. Barcelona, 1946, 1949, 1951.

SUBIRA, José.: *Historia de la Música*. Barcelona, 1947.

- *La Música, etapas y aspectos*. Barcelona, 1949.

- *Luz Bella de Domingo Marcos Durán*. Madrid, 1951.

- "Algunos rasgos estéticos en la Historia musical de España". *Revista de Ideas Estéticas*; vol. X, n. 38 (abril-junio 1952) pp. 141-165.

- *Historia de la Música Española e Hispano-Americana*. Barcelona, 1953.

- "Un tratadista musical: El Bachiller numantino Martín de Tapia". *Celtiberia*, 5, 1953.

- *Vergel de Música de Martín Tapia*. Madrid, 1954.

- *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca municipal de Madrid*. Madrid, 1964.

- "La Estética en la música religiosa medieval". *Revista "Ideas Estéticas"*, vol. 21, n. 82 (abril-junio 1964), pp. 89-108.

- "La Estética en la música profana medieval". *Rev. "Ideas Estéticas"*, vol. 22, n. 88 (oct-dic. 1964), pp. 277-296.

SUNYOL, Gregorio María.: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Paris-Tournai-Roma, 1935.

TERNI, Clemente.: *Juan del Enzina, l'opera musicale*. Messina-Firenze, 1975.

TORNER, Eduardo M.ª.: *Vihuelistas españoles del siglo XVI: Narváez*. Madrid, 1923.

TORRES MULAS, Jacinto.: "La recopilación bibliográfica de la literatura musical española". *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981; pp. 167-177.

- "La Prensa musical madrileña, bases para un estudio". *II Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*. Madrid, 1981; pp. 385-389.

- "La Polifonía Española del Renacimiento". *Ciclo de Música Española del Renacimiento*. Madrid, 1981; pp. 50-56.

TREND, J. B.: *Luis Milán and the Vihuelistas*. Oxford, 1925.

VALDERRABANO, Enríquez de.: *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Transcripción y estudio de PUJOL, Emilio. Barcelona, 1956.

VICTORIA, Tomás Luis de.: *Opera Omnia*. Nueva Edición, corregida y aumentada por ANGLÉS, Higinio. Barcelona, 1965-1966.

VILLALBA-RUBIO.: *Antología de organistas clásicos españoles, siglos XVI-XVII*. Madrid, 1971.

ZAYAS, Rodrigo de.: *Luys de Narváez*. Madrid, 1981.

III. Bibliografía: Instrumentos musicales.

III, a). INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS Y DEL REINO NAZARI DE GRANADA

AL-HAFNĪ, M. A.: *ʿIlm al-ālāt al-mūsīqīyya*. (Ciencia de los instrumentos musicales). El Cairo, 1971.

BACHMANN, W.: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig, 1966.

DANIEL, F. Salvador.: *The music and musical instruments of the Arab* (Edited with notes, memoir, bibliography and thirty examples and illustrations by H. G. Farmer). Londres, 1915.

DUSSAUT, R.: "Notice explicative sur les commas dans les divers systèmes acoustiques". En *Théorie complète de la musique*, de CHAILLEY, J. y CHALLAN, I. Paris, 1951.

ERLANGER, R. d'.: *La musique arabe*. 6 vols. Paris, 1930-1959.

FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus". *Cuadernos de Estudios Medievales*. Universidad de Granada. Departamento de Historia Medieval. vol. n.º XIII, (en prensa).

HICKMAN, Hans.: *Terminologie arabe des instruments de Musique*. El Cairo, 1947.

- "La daraboukkah". En *Bulletin de l'Institut d'Egypte*. T. XXX, III, 1952.

HORNBOSTEL, E. M. von: "Classification of musical instruments". En *Galpin Society journal*; XIV, 1961.

JENKINS, J.: *Music and musical instruments in the world of Islam*. Londres, 1976.

LAFFAGE.: *La musique arabe: ses instruments, ses chants*. Fasc. I, II, III. Túnez, 1905.

LENS, M. T. de.: "Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique au Maroc". En *Bulletin de l'Institute des Hautes Etudes Marocaines*. Rabat, 1920.

LIBYE.: *La musique arabe, ses instruments et ses chantes*. Misión en Trípoli, 1906.

MAHILLON, V. Ch.: *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique du Bruxelles*. Bruselas, 1893-1922.

MAŠ'AL, Al-Ḥamīd.: *Dirāsāt al-nāy*. (Estudio de la flauta) I. El Cairo, 1967.

MINISTERIO LIBIO DE INFORMACION Y CULTURA.: *Al-Ālāt al-mūsīqīyya al-ša'biyya...* (Los instrumentos de la música popular). Trípoli, 1975.

NICOLE, David.: "Early Medieval Islamic Arms and Armour". Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato Menéndez Pelayo. Tomo especial de la *Revista "Gladius"*; "Etudes sur les armes anciennes, l'armement, l'art militaire et la vie culturelle en Orient et en Occident". Cáceres, 1976; pp. 153-160.

SACHS, Curt.: *The history of musical instruments*. Nueva York, 1840.

SHAEFFNER, André.: *Origines des instruments de musique*; 3.^a edic. París, 1968.

TRAVERS, Emile de.: *Les instruments de musique au XIV^e siècle*. París, 1882.

III, b). INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.

ALVAREZ, M. R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, el día 29 de Junio de 1981.

- "Aportación para un estudio organográfico en la plena Edad Media. Los instrumentos musicales de los Beatos". *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Tenerife, 1982; pp. 49 y ss.

DEVOTO, D.: "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana". En *Homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, 1958-61. Vol. I; pp. 211-222.

DONINGTON, Robert.: *Los instrumentos de música*. Madrid, 1967.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael.: *Historia de la Música Española, I. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*. Madrid, 1983. Cap. XVI; pp. 337-349.

GOMEZ MUNTANE, M. C.: *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*. Barcelona, 1979. Vol. I, pp. 77-82.

HICKMANN, E.: *Musica instrumentalis. Studien zur Klassifikation des Musikinstrumenten im Mittelalter*. Baden-Baden, 1971.

LAMAÑA, José María.: "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Ensayo musicológico sobre el techo de una capilla". En *Miscellanea Barcinonensia*. Barcelona, 1969; pp. 21-22.

- "Los instrumentos musicales en la España medieval". En *Miscellanea Barcinonensia*. Barcelona, 1974-75; pp. 33-34.

- *Los instrumentos musicales en la España renacentista*. Barcelona, 1975.

LOPEZ CALO, José.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1963. Vol. I; pp. 177-232.

- "El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales". En el *IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1976; pp. 163-206.

- *La música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982; pp. 77-127.

MUNRROW, David.: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University, 1976.

PEDRELL, Felipe.: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901.

PEREZ ARROYO, Rafael.: "El arpa de dos órdenes". *Revista de Musicología*. Vol. II, 1979. N.º 1. Madrid, 1979.

- "Una vihuela de arco y un bajón del Convento de la Encarnación de Avila". *Revista de Musicología*. Vol. III, 1980. Núms. 1-2, Madrid 1982.

- "Los instrumentos musicales durante el periodo 1450-1600". En Apéndice de la obra de RUBIO, Samuel: *Historia de la Música Española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid, 1983; pp. 279-290.

TORRES, J.: "Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María". En *Bellas Artes* (1975). N.º 48; pp. 25-29.

- "El mirlitón, instrumento de música alta". *Rev. de Musicología*. Vol. III, 1980. N.º 1-2. Madrid, 1982.

VARIOS.: *Instrumentos musicales en las miniaturas de los códices españoles*. Madrid, 1901.

IV. BIBLIOGRAFIA GENERAL QUE CONTIENE REFERENCIAS MUSICALES AL PERIODO ESTUDIADO O A SU ENTORNO HISTORICO

ALTAMIRA Y CREVEA, R.: *Historia de España y de la Civilización Española*. 4.ª edición. Barcelona, 1929.

ALVAR, Manuel.: *Los romances de la "bella en Misa" y de "virgilio"* en Marruecos. Oviedo, 1954.

- *Granada y el Romancero*. Granada, 1956.

- *Romancero judeo-español en Marruecos*. Las Palmas, 1966.

- *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona, 1970.

ARCIPRESTE DE HITA, Juan Ruiz. (Ver Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita).

ARCOS Y MOLINERO, Angel.: *Romancero de la conquista de Granada*. Granada, 1889.

ARIE, Rachel.: *L'Espagne musulmane au temps des nasrides (1232-1492)*. Paris, 1973.

BENEITEZ CANTERO, Valentín.: *Sociología marroquí*. Ceuta, 1952.

BERMUDEZ DE PEDRAZA, F.: *Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1638.

BERNALDEZ, Andrés.: *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel*. Edición y estudio de GOMEZ MORENO, M. y MATA CARRIAZO, J. de; Madrid, 1962.

BRANDAO, Théo.: "Mouros e cristãos nas Alagoas (Brasil)". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. Tomo XVI, 1960. IV Cuaderno; pp. 443-476.

CARO BAROJA, Julio.: *Los moriscos del reino de Granada (Ensayo de historia social)*. Madrid, 1957.

CARRASCO URGOITI, M.ª Soledad.: "La cultura popular de Ginés Pérez de Hita". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. Tomo XXXIII, 1977; pp. 1-21.

CASARES HERVAS, Manuel.: *Inventario del Archivo de la Catedral de Granada*. Granada, 1965.

CASAS, B. de las.: *Historia de las Indias*. Edición de MILLARES, A. México, 1951.

CASTILLO, Hernando del.: *Cancionero general de Hernando del Castillo*. Edición y prólogo de VALENCHANA, Juan A. Madrid, 1882. Sociedad de Bibliófilos Españoles.

CORTINA, Augusto.: *Jorge Manrique, Cancionero*. Madrid, 1929.

CRIVILLE i BARGALLO, Josep.: "L'Etnomusicología: un tarreny d'amplies horizons". En *Guía Musical*, Barcelona, año 1981-82; n. 12, pp. 4-6.

CHALMETA GENDRON, Pedro.: "Historiografía medieval hispano-árabica". *Revista Al-Andalus*, 37:2, 1972; pp. 353-404.

DERENBOURG, Hartwig.: *Les manuscrites arabes de l'Escorial*. 3 vols. Paris, 1884-1903.

DE SLANE, Mac.Guckin.: *Catalogue des manuscrites arabes de la bibliothèque nationale*. Paris, 1883-1895.

DOZY, R.: *Historia de los musulmanes de España*. 1.ª edición en francés: Leyden 1861. Edición actualizada: Madrid, 1982. (4 vols.)

DURAN, Agustín.: *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. 2 vols. Madrid, 1849-1851.

ENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco.: *Anales de Granada, descripción del reino y ciudad de Granada; crónica de la Reconquista*. Edición revisada por MARIN OCETE, Antonio. 2 vols. Granada 1934.

FERNANDEZ, Fidel.: *Fichero bibliográfico de Granada*. Granada, 1937.
- *Boabdil*. Editorial Tángier, 1939.

FOULCHE DELBOSC, R.: *Cancionero castellano del siglo XV*. 2 vols. Madrid, 1912, 1915.

GALLEGO Y BURIN, Antonio.: *Dotación de los Reyes Católicos a las iglesias erigidas en Granada*. Granada, 1937.

GALLEGO Y BURIN, Antonio y GAMIR SANDOVAL, Alfonso.: *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*. Edición preparada por CABANUELAS RODRIGUEZ, Darío. Granada, 1968.

GARZON PAREJA, Manuel.: *Historia de Granada*. Vol. 1. Granada, 1980.

GARRIDO ATIENZA.: *Las fiestas de la Toma de Granada*. Granada, 1891.

- *Las Capitulaciones para la entrega de Granada*. Granada, 1910.

GASPAR REMIRO, M.: "Entrada de los Reyes Católicos en Granada al tiempo de su rendición". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*. N. 1, 1911; pp. 7-24.

GIL GARCIA, Bonifacio.: "La canción histórica en el folklore español. Desde los primeros tiempos del Cristianismo hasta la muerte de los Reyes Católicos". *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Tomo XVII. 1961. Cuaderno IV; pp. 452-469.

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio.: *Los juegos del Sacromonte*. Madrid, 1975.

HOYOS SAINZ, Luis de.: "La Etnografía y el Folklore en el último decenio". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*; tomo II. 1946. Cuaderno I; pp. 33-41.

- "Cómo se estudian las fiestas populares y tradiciones". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*; tomo II. 1946. Cuaderno IV; pp. 543-567.

HOYOS SANCHO, Nieves de.: "Algunas teorías sobre el folklore musical". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*; tomo I. 1944. Cuadernos I y II; pp. 409-411.

HUNTINGTON, A. M.: *Romances nuevamente sacados de las historias antiguas de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda; Amberes, 1551*. Edición Facsímil de Huntington. Nueva York, 1903.

- *Cancionero llamado danza de galanes, en el cual se contienen innumerables canciones para cantar y bailar, con sus respuestas, y para desposorios y otros placeres. Recopiladas por Diego de Vera, Barcelona, 1625*. Edición Facsímil de Huntington. Nueva York, 1903.

- *Cancionero general nuevamente añadido. Otra vez impreso con adición de muchas y muy escogidas obras. Toledo, Juan de Villaquirán, 1520*. Edición Facsímil de Huntington. Nueva York, 1904.

- *Cancionero general de García de Resende. Almeiryym-Lixbõa, 1516*. Edición Facsímil de Huntington. Nueva York, 1904.

JANER, Florencio.: *Condición social de los moriscos de España*. Madrid, 1857.

JUSTEL CALABOZO, B.: *La Real Biblioteca de El Escorial y sus manuscritos árabes. Sinopsis histórico-descriptiva*. Madrid, 1978.

LADERO QUESADA, Miguel.: *Granada (Historia de un país islámico) 1232-1571*. Madrid, 1969.

LAFUENTE ALCANTARA, Miguel.: *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*. 4 vols. Granada, 1843-1846.

LARREA PALACIN, Arcadio de.: "La Conferencia Internacional de La Música Árabe". *Revista "Arbor"*, tomo LXI, n. 235 (jul. 1965) pp. 73-76 y 333-336.

LONGAS, Pedro.: *Vida religiosa de los moriscos*. Madrid, 1915.

LYNCH, John.: *España bajo los Austrias*, 2 vols. Barcelona, 1.ª edición 1970; 3.ª edic. 1975. (Título original: "Spain under the Habsburgs"). Oxford, 1965.

MARMOL CARVAJAL, Luis del.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*. Málaga, 1600 ?. Madrid, 1795. Madrid, 1852. Biblioteca de Autores Españoles.

MARIN OCETE, Antonio.: *El arzobispo Pedro Guerrero y la política conciliar española en el siglo XVI*. Granada, 1971.

MARTINEZ RUIZ, J.: *Inventario de los bienes moriscos del reino de Granada, (siglo XVI). Lingüística y Civilización*. Madrid, 1972.

MATEOS, Juan.: "Felipe II y la cultura española en el siglo XVI" *La Ciudad de Dios*, año XVIII, vol. XLVII, n. 613 (1981); pp. 86-137.

MATEU IBARS, Josefina.: *Bibliografía de fuentes históricas e instrumentales de las Bibliotecas de Granada*. Granada, 1972.

MONTESINOS, José.: *Primavera y flor de los mejores romances, recogidos por el Licenciado Arias Pérez*. Madrid, 1621. Valencia, 1954.

MORENO CASADO, J.: *Las ordenanzas gremiales de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1948.

MUJTĀR AL-'ABBĀDĪ, Aḥmad.: *El reino de Granada en la época de Muḥammad V*. Madrid, 1973.

PEREZ DE HITA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. Edición BLANCHARD-DEMOUGE; Madrid, 1913-1915. Selección Colección Austral; Madrid, 1975.

PESCADOR DEL HOYO, M.^a del Carmen.: "Cómo fue de verdad la toma de Granada a la luz de un documento inédito". *Revista Al-Andalus*; n. 20, 1955; pp. 283-344.

RIAÑO, Julián.: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid, 1927.

RUBIERA MATA, María Jesús.: *Ibn al-Ŷayyāb el otro poeta de la Alhambra*. Granada, 1982.

RUIZ AZNAR, Valentín.: *Canciones Españolas*. Granada, 1967.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro del Buen Amor*. Edic. crítico-artística de CRIADO DEL VAL, M. y NAILOR, Eric W. Madrid, 1976. Antología. Buenos Aires, 1952.

SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio.: *La España musulmana según los autores islamitas y cristianos medievales*. 2 tomos. Buenos Aires, 1946.

SANCHEZ ROMERALO, Antonio.: *El villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1969.

SECO DE LUCENA, Luis.: *La Granada nazarí del siglo XV*. Granada, 1975.

SIMONET, F. J.: *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los nazaritas, sacada de los autores árabes y seguida del tesoro inédito de Mohammed ebn Aljathib*. Madrid, 1860.

- *La música entre los árabes andaluces*. Granada, 1875.

- *Cuadros históricos y descriptivos de Granada*. Madrid, 1896.

STEFANO, Giuseppe di.: "La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI". *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*; tomo XXXIII (1977), pp. 373-411.

TORRE, A. de la.: *La Casa de Isabel la Católica*. Madrid, 1954.

TORRES DELGADO, Cristóbal.: "Formación del ejército nazarí". *Cuadernos de Estudios Medievales*, I, Granada, 1973; pp. 3-7.

- *El antiguo reino nazarí de Granada (1232-1340)* Granada, 1974.

- "Noticias económicas y geo-históricas del antiguo reino nazarí de Granada". *Cuadernos de Estudios Medievales*, II-III. Granada 1974-75; pp. 321-324.

- *Introducción al estudio de la Historia Medieval*. Granada 1977.

- "El Mediterráneo nazarí. Diplomacia y piratería. Siglos XIII-XIV". *Anuario de estudios medievales*, n.º 10. Barcelona 1980; pp. 227-235.

- "El reino nazarí de Granada (1232-1492). Aspectos socio-económicos y fiscales". *Actas del II Coloquio de Historia Medieval Andaluza*. Sevilla, 1982; pp. 297-334.

VALERA, Diego de.: *Crónica de los Reyes Católicos*. Edición MATA CARRIAZO, Juan de la. Madrid, 1927.

VALLADAR, Francisco de Paula.: *Las ordenanzas de Granada y las artes industriales granadinas*. Granada, 1915.

- *Apuntes para la Historia de la Música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada, 1922.

WOLF, Fernando José y HOFMAN, Conrado.: *Primavera y flor de romances*. Colección de los más viejos y más populares romances castellanos. Berlín, 1856.

Discografía

C. 1). *Discografía de Música Hispano-Musulmana*.

- *Chefs d'oeuvres de la musique andalouse*.

Colec. Koutoubiaphone (SMEDIP. Casablanca). KTP 33.009. 33 t. 30 cm. Orquestas de A. al-Wakīlī.

- *I Festival de la Musique Andalouse (Alger 1967)*

Musique classique arabe: Siria, Egipto, Libia, Túnez y Argelia. Produc. R.T.A. Colección de 6 discos. 33 t. 30 cm.

- *II Festival de la Musique Andalouse (Alger 1969)*.

Musique classique arabe: Marruecos, Libia, Egipto, Túnez, Turquía y Argelia. Producción R.T.A. Dos colecciones de 6 discos cada una. 33 t. 30 cm.

- *III Festival de la Musique Andalouse (Alger 1972)*.

Musique classique arabe: Marruecos, Libia, Túnez, Egipto, Turquía, Iran y Argelia. Produc. R.T.A. Colección de 10 discos. 33 t. 30 cm.

- *La musique andalou-marocaine*.

Polydor (Siemens-Maroc. Casablanca). 2944002. Mono-Stéreo. 33 t. 30 cm. Orquesta de A. al-Rāyīs.

- *La musique andalou-marocaine*.

Polydor (Siemens-Maroc. Casablanca). 2944003. Mono-Stéreo. 33 t. 30 cm. Orquesta de A. al-Rāyīs.

- *La musique classique algérienne: nūba*.

Pathé (EMI) STX 204. 33 t. 30 cm. Intérprete Dahmān b. Ashūr.

- *Le Ma'louf tunisien*.

Ennaghām STD 002. 33 t. 30 cm.

- *Morocco folk music (Andalusian classical music and jiblia mountain music)*.

Lyricord. Vol. I. 7229. Stéreo. 33 t. 30 cm.

- *Monodia cortesana Medieval (s. XII-XIII). Música Árábigo-Andaluza. (s. XIII)*

Hispavox. Stéreo. HH 6. Coro de voces blancas-Atrium Musicae, artistas colaboradores. Director Ochoa de Olza. Colec. Música Antigua Española II. 33 t. 30 cm.

- *Música Árabe Andaluza*.

Edigsa EHM 389. Barcelona, 1979. Atrium Musicae. Director Gregorio Paniagua. 33 t. 30 cm.

- *Musique Classique Algérienne*.

Noubas. Farid Oujdi. Pathé EMI PTX 40909. 33 t. 30 cm. Nuba Maya y Nuba Mazmoum.

- *Musique Classique Algérienne*.

Noubas, Khaznadji. Pathé EMI PTX 40911. Nuba Rast y Nuba Sikah. 33 t. 30 cm.

- *Tunisia. Classical Arab-Andalusian Music of Tunis*.

Folkways Record FW 8861. 33 t. 30 cm.

- *Musique Classique Arabe*.

Ministerio de Cultura de El Cairo. GST 135. Muwassahas. Samai y Bachraf. 33 t. 30 cm.

- *Nubas Arabo-andalouses*.

Coproducción Hispavox-ERATO. 4 STU. 70697 GU. Orquesta de Teatín. Director A. Shqāra. 33 t. 30 cm.

C, II). *Discografía de la España Cristiana*.

- *Antología del Folklore musical de España*.

Hispavox, HH 10. 107-110. Recopilación de Manuel García Matos, interpretada por el pueblo español. 1960. Bajos los auspicios de la UNESCO. 33 t. 30 cm. (1.ª selección).

- *Antología del Folklore musical de España*.

Hispavox, HH 10-356/359. Recopilación de Manuel García Matos, interpretada por el pueblo español. 1971. Bajo los auspicios de la UNESCO. (2.ª selección). 33 t. 30 cm.

- *Antología Magna (Magna Antología) del Folklore musical de España*.

Hispavox S 66171. 17 Lps. Realizador: Profesor Manuel García Matos, interpreta el pueblo español. 33 t. 30 cm.

- *Antonio de Cabezón. Música en los órganos de Covarrubias y Daroca*.

Hispavox HH 3. Organo: P. Paulino Cortés. 33 t. 30 cm.

- *Cancionero de Upsala del Duque de Calabria. (S. XVI)*.

Hispavox HHS 11. Cuarteto de Madrigalistas de Madrid. Directora Lola Rodríguez de Aragón. 33 t. 30 cm.

- *Cancionero musical de la Colombina. Siglo XV*.

Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1011. Cuarteto Renacimiento y Grupo de Instrumentos Antiguos del Renacimiento. Director: R. Perales de la Cal. 33 t. 30 cm.

- *Códice Calixtino (siglo XII-XIII). Antifonario Mozárabe. (Siglo IX).*
Hispavox. Estéreo HH 4. Coro de monjes de la Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos. Director: Ismael Fernández Cuesta. 33 t. 30 cm.
- *Códice de las Huelgas (Siglos XII-XIV).*
Hispavox. Estéreo HH 8. Coro de monjas del Monasterio Cistercense de Santa María la Real de las Huelgas. Atrium Musicae. 33 t. 30 cm.
- *Diego Ortiz. "Recercadas del Tratado de Glosas".*
Hispavox, HH S 7. Viola de gamba: J. Savall. Viola de gamba tenor: S. Cassademunt. Clave y órgano positivo: G. Gálvez. 33 t. 30 cm.
- *El canto de los trovadores.*
Arion S 60369. Madrid, 1980. Conjunto "Guillaume de Machaut de Paris". 33 t. 30 cm.
- *El siglo de Oro del clave Español. Cabezón, Palero, Mudarra, Soto.*
EDIGSA EHM- 10010. Francia 1978. Clave: P. Cano. 33 t. 30 cm.
- *Juan Vázquez: Canciones y villancicos.*
Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1005. Madrid, 1975. Coro "Alleluia". Director: E. Gispert. 33 t. 30 cm.
- *La música de la Corte Española de Carlos V.*
Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1004. Conjunto "Ars Musicae" y Coro "Alleluia". Director: E. Gispert. 33 t. 30 cm.
- *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero del Palacio.*
Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1001. Conjunto "Ars Musicae" y Coro "Alleluia". Director: E. Gispert. 33 t. 30 cm.
- *Las Cantigas de Hita de Alfonso X El Sabio. Siglo XIV.*
Hispavox. S 60040. Madrid, 1978. Conjunto Atrium Musicae. Director Gregorio Paniagua. 33 t. 30 cm.
- *Las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X El Sabio.*
Hispavox. Estéreo HH 1. Capilla Musical y Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos. Atrium Musicae y artistas colaboradores. Director: Ochoa de Olza. 33 t. 30 cm.
- *Luis Venegas de Henestrosa. Siglo XVI. "Libro de Cifra Nueva".*
Hispavox. Estéreo HH 19. Madrid, 1973. Intérprete de clavicímalo y clavicordio Genoveva Gálvez. 33 t. 30 cm.
- *Música Española para tecla. Siglos XVI y XVII.*
Ministerio de Educación y Ciencia. Mono. 1007. Barcelona, 1972. Intérprete de clavecín Santiago Kastner. 33 t. 30 cm.
- *Música Iucunda (S. XII al XVII).*
Hispavox. Estéreo HH 10-459 (LS) Madrid, 1976. Conjunto Atrium Musicae. Director: Gregorio Paniagua. 33 t. 30 cm.
- *Música Orgánica Española. Siglos XVI y XVII.*
Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1003. Intérprete de Organo: Monserrat Torrent. 33 t. 30 cm.
- *Páginas inéditas del Folklore Español.*

Interpretadas por el Pueblo. Grabación patrocinada por el Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Subdirección General de Ediciones Sonoras, 1983. Dial Discos, S.A. 54. 9160/61. 33 t. 30 cm.

- *Pablo Bruna*. "Organistas españoles s. XVI".

Ministerio de Educación y Ciencia. Estéreo 1014. Organo: Julián Sagasta. 33 t. 30 cm.

- *Recital de Cémbalo. Música Antigua Española. Música Antigua Italiana y Francesa*.

Discophon 4217. Intérpretes V. Jan Sýkora y Zuzana Ruzickova. 33 t. 30 cm.

- *Romances, canciones y leyendas de España*.

(Cancionero tradicional Vol. 1) MOVIE PLAY 21.257.

Canta: J. Díaz. 33 t. 30 cm.

- *Tomás Luis de Victoria*. "Cuatro Motetes, Misa de 4º tono".

a b c. Westminster Gold 130806/8. Estéreo, Madrid 1977. Escuela de la Gran Escolástica de los P. del Saint-Esprit de Chevilly. Coral: S. Jordi (Barcelona). Director: O. Martorell. 33 t. 30 cm.

- *Vihuelistas Españoles. Siglo XVI*.

Hispavox. Estéreo. HH 515. Música Vocal-Instrumental. Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Daza. Intérpretes: Canto: Anne Perret. Vihuela: Rodrigo de Zayas. 33 t. 30 cm.





TERCERA PARTE: APENDICE DOCUMENTAL

La realización de este apéndice documental tiene un objetivo primordial: *servir de ilustración a los distintos puntos estudiados.*

No pretende ser en modo alguno una presentación completa de los textos que tratan sobre nuestro tema. Tampoco nos ha guiado el criterio de originalidad de los documentos seleccionados, pues junto a algunos inéditos se presentan otros ya editados con anterioridad; en este caso, y dado que su inserción en diferentes obras no era con propósitos musicales, hemos seleccionado aquellos fragmentos alusivos al arte de los sonidos, pensando en la utilidad de reunir el material que nos concierne, tendiendo a que las referencias sean lo más breves posibles. En determinadas ocasiones, y para que la cita no estuviera fuera de contexto, hemos incluido las partes del documento que de alguna manera lo pudieran enmarcar.

Abre esta selección *Ibn Jaldūn*, elegido *para representar al grupo de teoría musical islámica*. El gran historiador y filósofo mantiene una prodigiosa memoria de los acontecimientos musicales an al-Andalus y sus raíces islámicas; como una sintética visión de la especulación teórica de la música, producción del sonido etc., y una presentación muy sugerente de los instrumentos musicales.

Seguidamente *se presenta una muestra de la teoría musical de la España cristiana*, en sus diversas vertientes. Un fragmento de *Bartolomé Ramos de*

Pareja de su obra "Música práctica", Bolonia, 1482; es este autor quien abre el camino de la nueva teoría renacentista de la música.

La especulación musical en la España cristiana, junto a las iglesias y la corte, tiene otro marco: *las universidades*, donde entre otras disciplinas no podía faltar el aprendizaje teórico y práctico de la música; *Diego del Puerto* nos ilustra esta situación en la dedicatoria que hace de su obra "Portus musicæ" a la Universidad de Salamanca.

Siguen dos fragmentos, uno de *Diego Ortiz el Toledano* de su obra "Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos de la música de violones", Roma, 1553; y de *Juan de Bermudo* "Declaración de instrumentos musicales", Osuna, 1555. La teoría musical del Renacimiento tiene diversos objetivos; junto a las disertaciones teóricas, hay un sector interesado en otros temas: *el músico profesional; a su formación contribuyen diversos autores*, entre ellos los dos mencionados.

El hijo de Antonio de Cabezón, *Hernando de Cabezón*, en el prólogo a la edición de las obras de su padre, nos ilustra otra faceta: *el músico reclama para sí la categoría intelectual y el status, por ejemplo, de los gramáticos*, también su quehacer está anclado en la más pura tradición clásica, reivindicando un puesto de honor para su arte, y así lo podemos comprobar en este fragmento.

De los teóricos nos centramos ahora en *diversas relaciones de instrumentos musicales*, la primera de *Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, en su famoso poema del recibimiento al amor. Donde sale gritando la guitarra morisca, siguiendo el cortejo de los atambores, del corpudo laúd, de la rota, etc. Y *dos Inventarios*: uno de *la reina Isabel la Católica*, de los instrumentos, no siempre bien conservados, que en el año 1503 estaban en el Alcázar de Segovia; y otro, el magnífico *Inventario de la reina María de Hungría, de 1559*: "Cargo de vihuelas, e sacabuches, e pífanos, e cornetas, e otras cosas de esta calidad".

A continuación viene una *selección de fragmentos extraídos de las fuentes narrativas*.

Andrés Bernáldez, en sus coloristas y musicales referencias, como la entrada del príncipe D. Juan, niño, a la iglesia, entre procesiones, trompetas, chirimías y sacabuches; o de cómo el cortejo de la reina Isabel la Católica maravilló mucho a los moros sitiados en Baza, cuando ante sus oídos se alzaba el estruendo de tantas bastardas, e clarines, e trompetas italianas, e chermías, e sacabuches, e dulzainas, e atabales.

Un recuerdo nostálgico y ritual en las conquistas, el canto del "*Te Deum Laudamus*" *solemne*, se entonará también el día de la toma de Granada.

Así, entre otros, hemos recogido este dato de *Bermudez de Pedraza*, *Luis del Mármol Carvajal*, *Rodríguez de Ardila*, *Diego de Varela*, y *Ginés Pérez*

de Hita. Este mismo autor, en su novela "Guerras Civiles de Granada" bebiendo en el romancero y con pluma "romántica", nos relata diversas reuniones musicales; entre otras, la llamada sonora al combate del caballero Abidbar, del linaje de Gomeles, o la comida que Boabdil ofrece a los más ilustres personajes, donde no podían faltar dulzainas, arpas y laúdes. De sus amplias referencias al arte de los sonidos, hemos seleccionado como muestra estos dos fragmentos.

Los cristianos en estos momentos, como dice D. Ramón Menéndez Pidal, "sufren de maurofilia", o en opinión de Dámaso Alonso "ensalzan a sus adversarios con turbante", en una serie de *romances moriscos*, *romances fronterizos*, etc., como ha estudiado el profesor Manuel Alvar, entre otros. Hay toda una época de apogeo del tema morisco. Romances que en la mayoría de las ocasiones eran cantados, y que también ellos en sus descripciones líricas, recogen músicas e instrumentos. En este sentido incluimos el famoso y conocido *romance del rey moro que perdió Alhama*, con sus trompetas y sus añafiles de plata.

Mientras tanto, *Carlos Verardi*, camarero del Papa, estrena el 21 de abril de 1492, su drama "Historia Baética", que concluye con el "Viva el gran Rey don Fernando con la Reyna don Isabella", a cuatro voces.

Sigue una *selección de fragmentos propiamente documentales*, que nos ilustran la transición de un periodo de tolerancia, en donde los moriscos, con sus zambras e instrumentos, participaban acompañando incluso a la procesión del Corpus Christi, y la celebración de la santa misa, o el nombramiento por parte de los Reyes Católicos en el año 1492 de Ayaya Fisteli, o Hernando Morales el Fisteli como aparece en otros documentos, como alcaide de juglaras y juglares, según la usanza de los monarcas moros. Pero la situación cambia, y recelos y prohibiciones comienzan hasta consumarse éstas tras la rebelión de los moriscos.

Los documentos escogidos son los siguientes:

- Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra, fuesen a la dicha ciudad para la celebración de la fiesta del Corpus Christi. (31 de diciembre de 1495).
- Memorial, al parecer de Fray Hernando de Talavera, para los moradores del Albaicín. (En donde se recomienda aprender a leer y cantar las oraciones cristianas).
- Ordenanzas hechas por don Fernando de Toledo para doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castelléjar. (En donde se les permite tañer zambras). (9 de junio de 1514)
- Merced de 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. (Este documento es de vital importancia para el estudio de las

- instituciones musicales en el reino nazarí de Granada). (13 de febrero de 1492).
- Requerimiento hecho por los jurados del ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado tarcón, que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios. (27 de enero de 1517).
 - Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales el Fisteli, cesase e consumiese el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos. (11 de marzo de 1518).
 - Acuerdo del ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambras. (4 de enero de 1519).
 - Acuerdo del ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zújar, Freila, Caniles y Benamaurel, al recibimiento del Jubileo, y que con los de Caniles fuesen los que tenían cargo de su zambra. (4 de noviembre de 1524).
 - Cédula para que el arzobispo de Granada informase de las razones que había tenido para prohibir las zambras. (20 de junio de 1530).
 - Cédula sobre las músicas, cantos y bailes de los nuevamente convertidos. (La Reina). (10 de marzo de 1532).
 - Particular del ayuntamiento de Málaga de un acuerdo para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya. (7 de agosto de 1535).
 - Bienes secuestrados de Sobras y Nechite. (Se mencionan unos atabales moriscos). (Año 1559).
 - Bienes secuestrados o secretados a Lope Caluca y Sebastián Caluca. (La venta de un láud morisco viejo y quebrado a Jerónimo García en un real). (Año 1563).
 - Capítulo acordado en la Junta de la villa de Madrid sobre la reforma de las costumbres de los moriscos de Granada. (En donde se prohíben las zambras, leilas, y en definitiva, la música de los moriscos). (Año 1566).
 - Memorial de Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la pragmática dada contra los moriscos en 1566. (Hace una defensa, entre otras cosas, de la tradición musical de los moriscos y su licitud).
 - Pleito entre el Concejo de Cenes y la ciudad de Granada. (Donde recoge la cita de dos músicos: el Maestre Juan Tamborilero y Francisco Cobo, el Laudero Real). (16 de mayo de 1526).
 - Repartimiento de Santa Fe. Libro de Apeos. (En donde se menciona a Melchor de Torres como organista). (Año 1599).

Frente a esta situación un nuevo foco de difusión musical comenzaba a actuar en Granada: *la santa iglesia Catedral*. En este sentido recogemos tres referencias a modo de ilustración:

- Instrucciones del rey D. Fernando el Católico a D. Jerónimo Vich, su embajador en Roma. (En este documento se regula la dotación provisional,

hasta que se hicieran fondos propios, entre otros, a los doce mozos de coro y otros músicos de la santa Iglesia Catedral de Granada). (Burgos 5 de diciembre 1507).

- Consuetud de la Catedral de Granada. (En donde se regulan las obligaciones de los cantores y músicos de esta santa Iglesia Catedral). (Año de 1520).

- Por último, la nómina y repartimiento del tercio primero del año 1589 de la santa Iglesia Catedral de Granada. (Se recoge el salario relativo a músicos, incluida la dotación por maitines).

Nº. I.

IBN JALDŪN: Introducción a la Historia Universal.

Título original: *Al-Muqaddima*¹

1. EVOLUCION DEL SENTIMIENTO MUSICAL.

"Antes de la promulgación del islamismo, el arte del canto estaba muy propagado en las ciudades y metrópolis de los reinos extranjeros. Sus propios soberanos le daban acogida y mostraban por él una gran afición. Eso fue llevado a tal punto que los reyes persas testimoniaban una consideración particular a las personas que cultivaban dicho arte y las recibían en su corte. Les permitían asistir a sus asambleas y reuniones, y cantar en ellas. Tal es el caso todavía al presente entre los pueblos extranjeros de todos los países y todos los reinos.

Los árabes no tenían al principio (en materia de música) más que el arte de la versificación. Componían alocuciones de partes iguales, estableciendo entre ellas una concordancia mutua que se advertía por el número de letras cambiantes y letras quiescentes que allí se hallaban. Procediendo así forma-

1. *IBN JALDŪN.: Introducción a la Historia Universal.*

Título original: *Al-Muqaddima*.

Traducción de Juan Feres.

Estudio preliminar, revisión y apéndice de Elias Trabulse.

Primera edición en español, 1977.

Fondo de Cultura Económica. Impreso en México.

Capítulo XXXII, p.p. 749 y ss.

El lector podrá observar una cierta confusión en la descripción que hace Ibn Jaldūn de los instrumentos musicales de viento, consúltese a este respecto FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus". *Cuadernos de Estudios Medievales*. Universidad de Granada. Departamento de Historia Medieval, vol. n. XIII (en prensa).

ban una alocución consistente en varios trozos, de los cuales cada uno tenía un concepto cabal, independiente de conjunciones. Dichos trozos (que se denominan "bayt" o verso), armonizan perfectamente con la naturaleza (del espíritu humano), en primer lugar, porque cada uno de ellos constituye una parte distinta, luego a causa de sus concordancias mutuas en lo que respecta a sus términos y sus comienzos, y en seguida, por la nitidez con que transmiten los pensamientos que se quieren comunicar y que se encuentran encerrados en la composición misma de la frase. De tal suerte la poesía fue su afición más predilecta, que mereció entre ellos la distinción más honrosa sobre cuanta otra expresión; señaláronle el más alto grado de la nobleza, por su singularidad en esas armonías recíprocas. Hicieron de ella el código de su historia, de sus máximas, sus hazañas y sus títulos al lustre; de ella se servían para aguzar su ingenio habituándolo a bien asir las ideas y a emplear los mejores giros de la frase. Desde entonces han continuado por esa vía. La concordancia ofrecida por las diversas partes (o versos) de un poema y por las letras cambiantes y quiescentes no forma sin embargo apenas una gota de un océano de las concordancias de sonidos, según nos hacen ver los libros de música. Empero aquéllos árabes no se percataban de la existencia de otra armonía que la manifestada por su poesía porque, en esa época, no habían cultivado ninguna ciencia ni conocido ningún arte; no tenían más que una sóla ocupación: la práctica de los usos de la vida nómada.

2. EL CANTO

Luego los camelleros se pusieron a cantar para excitar a sus camellos; los jóvenes cantaban también para pasar el rato. Trinaban las voces sobre las notas y formaban modulaciones. Los árabes empleaban el vocablo "ginā" (canto) para indicar el acto de hacer modulaciones cantando versos; para designar la recitación cadenciosa del "Tahlīl" (la profesión de la unicidad de Dios) y la manera de salmodiar los versículos del Corán, se servían del término "tagbīr". A veces también, cuando cantaban, establecían una concordancia entre los diferentes sonidos. Este dato ha sido proporcionado por varios autores, uno de ellos, Ibn Rašiq, quien lo inserta en los finales de su "Omda". Llamábase a esta concordancia "sinad". La mayor parte (de sus aires) eran del ritmo denominado "jafif" del cual se sirve en la danza y para marcar el paso cuando se marcha al son del "daff" (pandereta) y del "mizmār" (flauta). Este ritmo excita el ánimo a la alegría y hace despejar los espíritus más serios. Entre los árabes se llamaba "hazaÿ". De todas las melodías simples esta es la primera (y la más fácil); por eso la mente experimenta poca dificultad para aprenderla, sin haberla aprendido; igual como aprende todo lo simple en las demás artes. Los árabes han conservado siempre (esos usos del canto); los habían practicado en los tiempos del paganismo, y a ellos se entregan en su beduinismo.

Al ser promulgado el Islam, se apoderaron de (los más grandes reinos) del mundo y arrebataron la autoridad a las naciones extranjeras por la fuerza de las armas. En aquel entonces eran completamente nómadas y habituados a las privaciones, pero ya poseían los sentimientos de la religión en toda su lozanía, y esa adversión que ella inspira por las cosas frívolas e inútiles tanto para hacer triunfar la causa de Dios como para proporcionar la subsistencia; por eso abandonaron el canto hasta cierto punto, manteniendo el deleite relativo únicamente en la salmodia del Corán y esa manera de modular los versos, de la cual habían hecho un rito y una tradición. Al sobrevenir el lujo que proviene de las comodidades de la vida y las riquezas del despojo de los pueblos, los árabes se dejaron arrastrar por los placeres del mundo, el goce del bienestar y la dulzura del reposo.

Los cantantes persas y griegos diseminados entonces en diversas comarcas (varios conjuntos de ellos) aparecieron en el Hidjāz y se colocaron bajo el patrocinio de los aġābes. Todos sabían ejecutar el laúd, el tambor, los "ma'azīf" (el arpa) y el "mizmār" (la flauta). Por consiguiente hicieron oír a los árabes nuevas melodías que éstos adoptaron en el canto de sus poesías.

El arte del canto continuó progresando y, bajo la dinastía de los Abbāsidas, fue llevado a la perfección por Ibrāhīm ibn-el-Mahdí (que fue proclamado califa en Bagdad, el año 202 de la hġjira, 817-818 de J.C.). Ibrāhīm-el-Mawšilī, su hijo Išhāq y su nieto Ḥammad se distinguieron como músicos. La excelencia de la música bajo esta dinastía y los bellos conciertos que se efectuaban en Bagdad han dejado recuerdos que persisten aún.

3. LA DANZA

Fue puesto en esa época tanto esmero en las ejecuciones musicales y las diversiones que se creó todo un conjunto de danza, equipado de vestuario, varas y canciones expresamente compuestas para reglar los movimientos de los danzarines. Aquello formó incluso una profesión aparte. Se usaron asimismo otras cosas llamadas "kardj o karradj". Son figuras de madera representando caballos enjaezados, que las danzarinas suspenden de sus hombros. Las colocaban de tal modo para simbolizar a jinetes que corrían al ataque, que batían en retirada y combatían en conjunto. Había todavía otros juegos que practicaban en las bodas, las fiestas, los regocijos públicos y las reuniones de esparcimiento. Todas esas cosas eran muy comunes en Bagdad y en las demás ciudades de Iraq, y de allí se extendieron a otros países.

4. MUSICA DE AL-ANDALUS.

Alī ibn Nāfi', apodado Ziriyāb, había servido de mozo a los Maušilī (es decir, a Ibrāhīm-el-Maušilī y su hijo). Habiendo aprendido de ellos el canto y la música, destacóse bien pronto, razón que excitó la envidia de aquéllos, al

grado que le obligaron a pasar al Magreb. La España de entonces tenía por soberano al emir 'Abd Al-Raḥmān II, hijo de Al-Ḥakam, hijo de Hiṣān, hijo de 'Abd Al-Raḥmān, el primero de los Omeyas que entró en este país. Dicho príncipe recibió a Ziryāb con honores extraordinarios: montó su caballo para irlo a encontrar, colmóle de honores, concesiones, dones y pensiones, admitiéndole en el número de su círculo privado y le asignó un sitio honroso en la corte. El conocimiento de la música legado por Ziryāb como una herencia a España, transmitióse allí de generación en generación, hasta la época de los régulos de Taifas. Una gran oleada de la propia herencia había invadido a Sevilla y, tras la declinación de esta ciudad, trascendió algo de ella a Ifrikiya y el Magreb, para difundirse en las ciudades de estas comarcas. Un cierto vestigio de ella persiste todavía en estos ámbitos, a pesar de la decadencia de su civilización y la debilidad de sus reinos.

La música es el último arte que se produce en las ciudades civilizadas, y nace cuando el imperio ha llegado a un alto grado de prosperidad, porque es superflua. No requiere más que una sola condición: el ocio unido al amor a las diversiones. Es asimismo el primer arte en desaparecer cuando la civilización inicia su ocaso. Dios es omnisciente."

5. ESTRUCTURA MUSICAL

"El arte del canto consiste en una modulación que se da a los versos rítmicos, entrecortando los sonidos conforme a armonías regulares y conocidas (de las gentes del arte) (modulación) que cae exactamente sobre cada sonido en el momento en que se le desprende (de los otros). Eso forma una nota musical. Las notas se combinan enseguida unas con otras dentro de las armonías determinadas, y producen deleite al oído por efecto de esa armonía mutua y de la naturaleza misma de dichos sonidos. En efecto, la ciencia musical nos muestra que las notas tienen entre sí armonías determinadas: la una puede ser la mitad, o la cuarta o la quinta o la undécima de la otra. Cuando esas armonías llegan al oído, su variedad les hace pasar (de la categoría) de lo simple a la de lo compuesto, pues las armonías compuestas, no todas son agradables a la sensación auditiva sino un cierto número de ellas, que los hombres versados en la ciencia musical han señalado, y de lo que han hablado (en sus escritos).

6. INSTRUMENTOS MUSICALES

Esa modulación de las notas cantadas es a veces acompañada de sonidos entrecortados que se sacan de objetos inanimados, sea mediante la percusión, o soplando en unos instrumentos hechos expresamente para ese fin. El acompañamiento en cuestión hace las notas más agradables todavía al oído. De esos instrumentos, hay, al presente en el Magreb, varias especies. Tal es

la especie del "mizmār" (o "zmr"), que se llama también "šabbāba". Es una caña hueca cuyos lados estan taladrados en un número fijo de agujeros y en la cual se sopla para hacerla producir sonidos. Emite entonces directamente de su interior un sonido que sale por esos agujeros y al cual se modifica poniendo sobre esas aberturas los dedos de las dos manos. Esto se hace de cierto modo conocido de las gentes del arte, y tiene por objeto establecer las armonías mutuas entre las notas. Se continúa de esa manera en producir una serie de armonías. El placer que el oído experimenta proviene de la percepción de las armonías de que hemos hablado.

Otro instrumento de la misma especie es el "zolamí" o "zilamí". Es un tubo cuyos lados están formados de dos piezas de madera ahuecadas a mano; no se le perfora por medio del torno, porque hay que ajustar exactamente las dos piezas de que se compone. Está provisto de varios agujeros. Se sopla el "zolamí" mediante una pequeña boquilla de caña que se agrega allí y sirve para conducir el viento. El sonido de este instrumento es penetrante; ahí se forman las notas apoyando los dedos sobre los agujeros, tal como se procede con el "šabbāba".

Uno de los más bellos instrumentos de la especie llamada "zmr" que se usa en nuestros días es el denominado "būq". Consiste en un tubo de cobre, de una vara de largo, y que se ensancha gradualmente de modo que el extremo por donde sale el aire está bastante abocardado para admitir la mano ligeramente cerrada, rematándose en una figura parecida al corte de un cálcamo. Se sopla dentro de él por medio de una boquilla de canuto que le transmite el aire de la boca. Entonces produce un sonido grave, retumbante. Posee también cierto número de agujeros mediante los cuales se produce, por la aplicación de los dedos, varias notas que mantienen entre sí las armonías determinadas; se le escucha con deleite.

Existen igualmente los instrumentos de cuerda. Son huecos todos: unos, tales como el "mirbat" y el "rabāb", tienen la forma de un segmento de la esfera; otros, como el "qānūn", tienen la figura cuadrilátera. Las cuerdas se colocan sobre el plano del instrumento y se sujetan cada una, en su extremo superior, a una clavija giratoria, que permite aflojarlas cuando hace falta. Las cuerdas se pulsan con un pedacito de madera, o bien se hace pasar sobre ellas otra cuerda atada a las dos puntas de un arco y cubierta de cera y resina. Las notas se forman al ir aligerando el roce del arco con las cuerdas o bien al pasarlo de una cuerda a otra. Al ejecutar los instrumentos de cuerda, sea pulsándolos, sea rozando las cuerdas, la mano izquierda registra con las puntas de los dedos las vibraciones de las mismas cuerdas a efecto de producir notas armoniosas y agradables.

A veces se percute con palillos sobre instrumentos en forma de platillos; se percute también varitas de madera unas contra otras, observando medidas cadenciosas, que producen sonidos deleitosos al oído".

7. SENTIDO DE LA ESTETICA MUSICAL

“... Todo individuo es llevado por su propia índole a buscar la belleza en lo visible y en lo oíble. La percepción de la belleza en los contornos de una bella persona y en los sonidos de su voz es pues una de las sensaciones más conformes a la naturaleza humana. El placer es la percepción de lo conveniente (al espíritu) y que puede ser captado por los sentidos. Lo que se percibe es una modalidad (objeto de los sentidos). Cuando la modalidad está en relación compatible y conveniente con la facultad perceptiva le es agradable; cuando le es incompatible y antipática, le causa una sensación molesta. Ahora los sonidos, para ser bellos, debe haber entre ellos una justa armonía que les libera de toda incompatibilidad. Expliquémonos: los sonidos tienen varias modalidades; los hay bajos, altos, suaves, fuertes, vibrantes, sofocados, etc. La justa armonía que reina entre el conjunto es la que mantiene su belleza. Así, en primer lugar, no se debe pasar directamente de un sonido a su opuesto, sino hacerlo gradualmente y retornar de la misma manera. Igual debe procederse con dos sonidos semejantes: es indispensable interponer entre ambos un sonido disímil. Véase el caso de los filólogos: desaprubaban las combinaciones en las que se encuentran juntas letras incompatibles, o que se articulan por órganos demasiado próximos. Ello se incluye de hecho en la categoría que acabamos de designar. En segundo lugar, los sonidos (que se siguen inmediatamente) deben tener entre sí una de esas concordancias de proporción que hemos señalado al principio de este capítulo. De tal suerte puede pasarse de un sonido a su mitad, o a su tercio, o a alguna otra fracción con tal que esta transición produjera una de esas concordancias de las que los hombres versados en el arte de la música han establecido y limitado el número. Si — para emplear su expresión — los sonidos tienen una armonía mutua en su modalidad, resultan afines al oído y le causan placer.

De esas armonías, algunas son tan sencillas que muchas personas las perciben naturalmente, sin tener menester de enseñanza o de prácticas. Igualmente hallamos a individuos captar en el acto la medida de los versos que se recitan, la de las danzas, etc. Este tipo de talento se denomina vulgarmente “midmār” (manejo). Cosa análoga existe entre numerosos lectores del Corán: recitando el texto de este libro, dan a sus voces entonaciones agradables que asemejan a los sonidos de instrumentos de viento. Su elocución es tan bella y las diversas modulaciones de sus voces tan cabales que inspiran a escucharles con éxtasis. Entre esas concordancias, existe el efecto de la composición, que no es dable a todo el mundo ni todos los individuos están dotados naturalmente para servirse de ella, aunque supieran el modo de producirla. Eso es el secreto de la melodía, materia que la ciencia musical se encarga de tratar.”.

Nº. II.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé.

Música Práctica. Impresa en Bolonia por obra, industria y a expensas del maestro Baltasar de Hiriberia, 1482.².

FILOSOFIA MUSICAL

“Muchos creen que música y armonía son una misma cosa, pero muy otra es nuestra opinión. En efecto, de la larga reflexión sobre los pareceres de ciertos músicos hemos concluido que la armonía es la unión de voces concordantes, en cambio, la música es la razón de esa concordancia, o bien su estudio cuidadoso y razonado en detalle. Hay tres tipos de música: una se llama mundana, otra humana, otra instrumental. La mundana y la humana, puesto que son especulativas y teóricas, las trataremos en los libros segundo y tercero; la tercera clase, que se refiere totalmente a instrumentos, reclama para sí el primer lugar.

Hay dos clases de instrumentos: Unos existen por naturaleza, otros por arteificio. Instrumento natural es la voz humana, puesto que de modo natural podemos elevar o bajar la voz. Al instrumento artificial se le llama así porque existe por gracia del arte, no por naturaleza, como el monocordio y la cítara, y los demás que están al servicio del canto. Con referencia a la adecuada consideración de su práctica, se nos presentan tres puntos fundamentales a examinar: la voz, el sonido y el número o medida. El término voz suele tomarse de intento en sentido amplio para referirse tanto al sonido del hombre como al de los instrumentos. Según la opinión de Aristóteles en el libro “De ánima”, es voz solamente el sonido del ser animado. Ahora bien, también es voz el de los inanimados, como el de los instrumentos musicales, si bien sólo por similitud, dado que suenan de modo discrecional. Por otra parte, el término sonido no se entiende de modo simple, sino por refe-

2. RAMOS DE PAREJA, Bartolomé.: *Música práctica*. Impreso en Bolonia, por obra, industria y a expensas del maestro Baltasar de Hiriberis, 1482.

Traducción del latín de José Luis Moralejo.

Introducción: Enrique Sánchez Pedrote.

Revisión: Rodrigo de Zayas.

Edición actual, Madrid, 1977. Editorial Alpuerto. p. 19.

rencia al de dos o más cuerdas pulsadas a un tiempo, o al de dos o más hombres que cantan simultáneamente.

De modo similar, el número no se considera de modo simple, sino con referencia a sus accidentes. Y la primera consideración es llamada por los modernos canto firme, por otros canto llano, la segunda contrapunto, de la que se sabe que los antiguos la llamaron organización; la tercera canto figurado, que es llamada por muchos canto de órgano. En consecuencia, dividiremos este nuestro compendio según esa triple consideración.

En la primera consideración nos propondremos tres objetivos fundamentales. En primer lugar, dispuesto según arte de instrumento, mostraremos a los principiantes sus correctas divisiones según el sentido, y les enseñaremos el sonido de las cuerdas pulsadas según las divisiones para que lo guarden en la memoria. En segundo lugar les enseñaremos a tañer el *órgano natural* *por arsis* y *tesis*, es decir, por elevación y deposición o intensión y remisión, de modo concordado con un instrumento de arte, hasta que aprende a tañer correctamente sin su ayuda. En tercer lugar, en fin, expondremos llanamente las odas o notas por las que pueden reconocerse, cantarse y componerse todo canto.

Ahora bien, como los géneros de los instrumentos artificiales son diversos, a fin de que por tal variedad no se haga más oscuro el aprendizaje, expondremos el modo y la regla de dividir una sola cuerda, de donde tomaron los griegos el nombre del monocordo. Y luego tras pasar por otros puntos llegaremos al fin propuesto."

(Capítulo Primero).

Nº. III.

PUERTO, Diego de: *Portus Musice*, Salamanca, 1504.³

MUSICA Y UNIVERSIDAD.

Síguese el arte de canto llano y de canto de órgano con las proporciones, y de contrapunto con las doce gamas, y de composición a tres y cuatro voces, con la entonación de los salmos, oficios y responsorios y el arte manual con

3. PUERTO, Diego de.: *Portus Musice*. Salamanca, 1504.

Original en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Edición Facsímil.

Traducción y estudio crítico: Juan José Rey Marcos.

Editorial Joyas Bibliográficas. Madrid, 1978. (Folio a j.v.p. 48).

las doce figuras circulares, y el arte de la luna y los meses, que deben empezar con las cuatro tribus, nonas, idus, y kalendas, y con las fechas en que pueden celebrarse las bodas que se llaman velaciones, titulado: "PUERTO DE LA MUSICA", compuesto por Diego de Puerto, cantor y capellán del colegio nuevo de San Bartolomé, que está en la noble ciudad de Salamanca, beneficiado de la iglesia de Santa María de Laredo, en la diócesis de Burgos, corregido y enmendado por el revdmo. señor don Alfonso de Castilla, del siguiente modo:

"Meditando conmigo muchas veces de que modo podría hacer a nuestra madre *la Universidad* un regalo en agradecimiento a todos los beneficios que me ha concedido sin merecerlo, decidí consagrar el debido esfuerzo a escribir un arte de Música que abarcase todas las especies, no sólo canto llano o canto de órgano, con las difíciles proporciones, o la forma de composición a tres y cuatro voces, o las entonaciones regulares de los salmos, oficios y responsorios, o con un arte manual explicada por el modo largo y breve, y resumida en las dos figuras circulares, o con el arte de la luna y los meses explicada con las cuatro tribus, o con los días en que se pueden celebrar las bodas, sino también el contrapunto con las doce gamas, desechando lo superfluo de los antiguos y adoptando el orden preciso *para la común utilidad de los estudiantes*, los cuales en brevísimo tiempo, con la ayuda del Señor, aprenderán aquí grandes y escondidas cosas. Por tanto ofrezco mi obra entera a Dios Omnipotente con su Hijo y el Espíritu Santo Paráclito, que, infundido en mis entrañas, me impulsa a manifestar estas cosas, y a su Madre la Virgen María..."

Nº. IV.

ORTIZ DIEGO, "El Toledano": *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.⁴

TECNICA MUSICAL.

Declarationi de las maneras que ay de tañer el Violon y el Címbalo.

"Este segundo libro trata de la manera que se ha de tañer el violón con el címbalo y hay tres maneras de tañer, la primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura. La fantasía on la puedo yo

4. ORTIZ, Diego "El Toledano": *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.
(Edición actual, 1936, Bärenreiter-Ausgabe 684). Alemania, p. 51.

mostrar por que cadauno la tañe de su manera, mas diré lo que se requiere para tañerla, la fantasía que tañere el címbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y que cuando se pusiere en algunos puntos llanos le responda el címbalo a propósito y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contra punto concertado y desta manera sebiran conociendo y con el exercicio describiran secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer de las otras dos en su lugar se hará mençión”.

Nº. V.

BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.⁵

CATHALOGO DE LOS LIBROS CONTENIDOS EN EL PRESENTE VOLUMEN, Y DE QUE TRATA CADA UNO DELLOS.

“En el libro primero se tratan con gran artificio, y profundidad las alabanzas de la música, y contiene veynte capítulos y son provechosos también para la voluntad.

En el libro segundo puse introducciones, y primeros principios de música para los que comienzan a cantar y tañer, y contiene treynta y seys capítulos.

En el libro tercero trato de grandes profundidades y secretos así en canto llano, como en canto de órgano, en lo que toca a entender y cantar la música, y de tal manera hablo en la theórica: que no me olvidó de la práctica y contiene cinquenta capítulos.

Contiene el libro quarto la verdadera inteligencia del órgano, de todo género de vihuela, y de la harpa y el modo de cifrar, y tañer en estos instrumentos, con grandes apuntamientos, antiguallas, y novedades, y tiene noventa y tres capítulos.

Hallareys en el libro quinto arte profundísimo, y muy copioso de componer canto llano, de hechar contrapunto, y componer canto de órgano, y practicados los primores que los cantores han hecho, y puestas las causas dellos, y declarado el artificio por sus exemplos: para que cada uno que usar los quisiere: sepa contrahacerlos con gran certidumbre, y contiene treinta y tres capítulos.

En el sexto libro copilé algunos errores de música, delos que en esta facultad escribieron en nuestro materno lenguaje, y sufficientemente los confuté,

5. BERMUDO, Juan.: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. Edición Facsímil: Arte Tripharia, Madrid, 1982.

y enseñé la verdad y lo divido por tratados, y contiene quatro: en fin delos quales hago otros dos, en el V no hablo delos géneros de música y en otro pongo el modo de tañer mis instrumentos, y ay cosas nuevas en todos seys tratados: especialmente de afinación delos instrumentos”.

N.º VI

CABEZON, Antonio: *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo*. Madrid, 1578.⁶

ALABANZAS Y PRESTIGIO DE LA MUSICA.

“Otras muchas alabanças de la Música se pudieran dezir, de cuyas excellencias están los libros llenos, y por ellas ha sido y es con gran razón tenida en mucho, de todas suertes de hombres, y de ninguno que della se aya puesto a hablar, tan agraviada como de mí, que con tanta cortedad y pobreza de razones y estilo, he querido resumir aquí sus alabanças, las cuales no sólo le competen en sí sola (y) mirada y considerada, sino aun en comparación y competencia de las demás artes liberales. Porque se tiene en mucho la antiqüedad de cada una dellas, por tenerse entendido que en tanto es un arte de más utilidad a los hombres quanto más antiguo origen tuvo, y aver sido las primeras artes inventadas por la necesidad y las que despues vinieron por el regalo y vicio, hallarse ser la Música la más antigua de todas. Lo qual no prueba solamente por las antiqüedades de gentiles que hazen su inventor al dios Apollo, ni por la theología de Homero que lo da a Mercurio en sus hymnos, porque, aunque se estiman estos testimonios, se pueden rehazer por falsos, sino con la misma Escripura divina que, en el capítulo quarto del Génesis, atribuye la invención della a Jubal, hijo de Lamech, en la séptima generación desde Adán. Y parsece que con suma providencia la divina sabiduría ordenó que desde principio del mundo se exercitasse este arte porque la rudeza y el rigor de los hombres, que aun no estavan labrados con policia y humanidad, se mitigasse y ablandasse con la suavidad y el regalo de la Música. Y no començó la Música tempreno para quedar olvidada con otras mejores invenciones, como de ordinario suele acaescer desprivando las cosas

6. CABEZON, Antonio de.: *“Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo.”* Madrid, 1578. (1.^a edic. por Felipe Pedrell). Nueva edición corregida por monseñor Higinio Anglés, Barcelona, 1966. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol. I, p. 19.

nuevas a las antiguas, antes se puede esta divina arte llamar primera y postrera; pues siempre se ha no solamente conservado, pero ydo en augmento y en todas edades y siglos, por todas naciones y géneros de gentes, sin aver ninguna tan bárbara que tanto quanto no participasse de su suavidad. Lo qual no han alcançado ninguna de sus compañeras las artes liberales, cuyas privanças y favores han sido limitados y padescido sus alteraciones y mudanças de tiempos. Y si en algunas naciones o provincias han sido válidas, en otras no han sido aún conocidas, quanto más estimadas, como se vee en la retórica, poesía, astrología, y las demás ciencias que sus profesores se quejan de haber sido otro tiempo tan estimadas y estar agora muy desfavorecidas y casi puestas en olvido. No se puede quejar desto la Música, pues no sólo por todas naciones y en todos tiempos, casi desde el origen del mundo, pero aún a toda suerte de gentes sin excepción ninguna, es agradable, como Aristóteles dize, y todo el mundo ve, sin que se hable ninguno que la deseche de su compañía. El alegre, rico y próspero lo tiene por dulce compañera de su contento; el miserable y triste, por consuelo y alivio de su trabajo; con ella se crián los niños en sus cunas; recreáanse los viejos en sus pesadumbres; en los templos, en los lugares públicos, en las calles, en las casas y en los campos, y en todo lugar tiene su cabida. De día parece bien, de noche mejor. Alegra los conbites, acompaña y honrra los mortuorios. No ay officio ni dignidad tan subida y autorizada que desdeñe su conversación.

¿Quién más grave y riguroso filósofo que Sócrates? Y en su vejez, dice Platón, que depredía a tañer. Los athenienses tenían por costumbre en sus banquetes, en alçando los manteles, tomar un instrumento y tañer por su tanda cada uno, y assí no había hombre principal que no fuesse músico. Y aviendo en un conbite llegando a Themístocles la vez, y mostrando no saber tañer, fue por ello tenido por ygnorante y rústico, sin escusarle su mucha gravedad y ser el más principal hombre de Athenas, ni su profesión de soldado en que avía siempre vivido, governando los exércitos de los athenienses, cuyo capitán general fue. Porque si gente ay a quien menos parezca convenir la Música son los soldados. Y si estos se preciaran della, véase por Achilles, quando estuvo retirado en sus tiendas por aquel enojo que tuvo con los reyes, dice Homero que se entretenía tañendo en un instrumento de plata, y cantando hazañas de varones principales, que son nuestros romances viejos. Y no es menester citar uno a uno los testigos, pues los exércitos, de los lacedemonios, escribe Plutarcho que con música se animavan en la batalla. Y si la que agora se usa, por no ser tan formada, no la queremos llamar Música, no podemos negar que del todo lo dexé de ser, y falte su parte de armonía en las caxas que llaman de atambores y trompetas y otros instrumentos que en la guerra se traen, con los cuales no sólo los hombres pero aún los cavallos se animan y esfuerzan. En conclusión no ay género de gente a quien la Música no agrada, y como dize Píndaro los aborrescidos de Dios, éstos son los que no huelgan con ella..."



JUAN BERMUDO. Portadilla del libro: "Declaración de instrumentos" Osuna 1555.



N.º VII.

JUAN RUIZ (Arcipreste de Hita): *Libro del Buen Amor*.⁷

INSTRUMENTOS MUSICALES

- 1225 Día era muy santo / de la Pascua mayor,
el sol salía muy claro / e de noble color,
los omnes e las aves / e toda noble flor,
todos van resçebir / cantando al Amor.
- 1226 Resçibenle las aves, / gayos e rui señores,
calandrias, papagayos, / mayores e menores,
dan cantos plazenteros / e de dulçes sabores,
más alegría fazen / los que son más menores.
- 1227 Reçibenle los árboles / con ramos e con flores,
de diversas maneras, / de fermosas colores,
reçibenle los omnes / e dueñas con amores,
con muchos instrumentos / sales los atambores.
- 1228 Allí sale gritando / la guitarra morisca,
de las voces aguda / e de los puntos arisca,
el corpudo alaúd / que tiene punto a la trisca,
la guitarra ladina / con éstos se aprisca.
- 1229 El rabé gritador, / con la su alta nota,
cab' él orabín / taniendo la su rota
el salterio con ellos / más alto que la Mota,
la viyuela de péñola / con estos aí sota.
- 1230 Medio caño e harpa / con el rabé morisco,
entre ellos alegrança / el galipe françisco,
la flauta diz con ellos, / más alta que un risco,
con ella el taborete / sin él non vale un prisco.
- 1231 La vihuela de arco / faz dulçes devailadas,
adormiendo a las vezes, / muy alto a las vegadas,
bozes dulçes, sabrosas, / claras e bien puntadas,
a las gentes alegre, / todas las tiene pagadas.

7. RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): *Libro del Buen Amor*. Edic. crítico-artística de M. Criado de Val y Eric W. Nailor. Madrid, Aguilar, 1976. Estrofas 1225-1234.

- 1232 Dulçe caño entero / sal con el panderete,
 con sonajas de açófar / fazen dulçe sonete,
 los órganos y dizen / chançones e motete,
 la hadadura albardana / entre ellos se entremete.
- 1233 Gaita e exabeba, / e el finchado albogón,
 çinfonía e baldosa / en esta fiesta son,
 el françes odreçillo / con estos se compón,
 la neçiacha banduria / aqui pone su son.
- 1234 Trompas e añafiles / salen con atabales;
 non fueron tiempo ha / plazenterías tales,
 tan grandes alegrías / ni atan comunales,
 de juglares van llenas / cuestas e eriales.

N.º VIII.

INVENTARIO que la reina Isabel la Católica mandó hacer de todos los objetos guardados en el Real Alcázar de Segovia, en noviembre de 1503, un año antes de su muerte.⁸

INSTRUMENTOS MUSICALES

En el capítulo de Laúdes e cosas de música, dice lo siguiente:

“Un ducemel para tañer, metido en una caja de madera.

Una harpa de madera barnizada de amarillo, el vientre e lo otro fecho de maçonería muy labrado con unas imágenes de bulto metidas en unos encañamentos e las clavijas son de hueso blanco e con unas armas de castillos e leones.

Tres chirimías e una flauta de boj con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas.

Un laud de costillas grandes sin cuerdas de cinco órdenes.

Otro laud de costillas con un lazo labrado de maçonería barnizada de amarillo.

Otro laud viejo con unas ataraceas en una caja de cuero.

Dos vigüelas de arco viejas, fechas pedazos.

8. ANGLES, Higinio.: *“La música en la corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa”*. Barcelona, 1960. 2.ª edic. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (De donde se toma la información de dicho Inventario). pp. 71-72.

Otro laud de costillas grande con un lazo blanco.

Otro laud de costillas, tiene las espaldas e el cuero negro.

Dos clavicímbanos viejos.

Un laud por las espaldas negro, de costillas, de unas clavijas de hueso blanco e en el cuello labrado de ataraceas, metido en una caja de madera.

Unos órganos de hoja de Flandes, viejos, con sus fuelles.

Una flauta de boj con una guarnición de latón.

Una flauta de boj”.

N.º IX.

INVENTARIO de los bienes de la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, la cual se retiró a España en 1556, donde falleció el 28 de Octubre de 1558. El Inventario se realizó el 9 de marzo de 1559 por Real Cédula. El original se conserva en Simancas, Contaduría Mayor legajo 1.017, folios 162 y ss.⁹

Siguiendo las cláusulas del testamento de la reina María, la rica colección de instrumentos descrita en el inventario, pasó a Portugal para usufructo de la princesa Doña Juana, hermana de Felipe II. Muerta Doña Juana, debían quedar tales instrumentos en propiedad del rey Felipe II, como heredero universal que era de su tía Doña María.

INSTRUMENTOS MUSICALES

El inventario en cuestión es como sigue:

CARGO DE VIHUELAS, E SACABUCHES, E PIFANOS, E CORNETAS, E OTRAS COSAS DESTA CALIDAD.

Cinco violones de harco. - Házese cargo al dicho Rogier Patie de cinco violones de arco, que llaman de braço, con sus arquillos que estavan dentro de un cofre herrado grande, que tenía dos llaves, que se hallaron en poder de madama de Hernan, camarera mayor de la dicha reina, según parece por el dicho ynbentario, fecho por el alcalde Morillas.

9. La parte correspondiente al catálogo de instrumentos la editó VANDER STRAETEN en su obra.: *La musique aux Pays-Bas*. VII, (1885), p. 439 y ss. Asimismo lo insertó ANGLÉS, Higinio, en su obra *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, 1944. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, cap. I, pp. 11-12.

Siete vihuelas de harco. - Cárgansele más siete vihuelas de harco grandes y pequeñas, con sus arquillos, que estaban en otro cofre de madera blanca, aforrado por de dentro de paño colorado, con su cerradura, el qual e el sudicho se cargaron en el gen.º de cofres, que se hallaron en poder de la dicha madama de Hernan, según parece por el dicho ynventario.

Seis sacabuches de latón en sus caxas. - Cárgansele más seis sacabuches de latón, que estaban cada una dellas dentro de una caxa larga e quadrada, que todas heran seis caxas cerradas con llaves, e cubiertos los quatro dellos con sus malentoçillos de cuero, según parece por el dicho ynventario.

Seis pífanos de box. - Cárgansele más seis pífanos de box en doze piezas, las seis dellas guarneçidas en la junta que vienen a hacer, con las otras de unas argollas de plata, que estaban dentro de una caxuela con su llave, según parece por el dicho ynventario.

Quatro cornetas. - Cárgansele más quatro cornetas, las dos grandes e las dos pequeñas, las quales diz que se sacaron de un cofre que estava en Guadaluajara, donde avía más cornetas, según parece por el dicho ynventario.

Una corneta de latón morisco. - Cárgansele más una corneta de latón morisco, dorado, con dos asillas de los mismo, metida en una funda de cuero colorado, según parece por el dicho ynventario.

Una corneta de marfil. - Cárgansele más otra corneta de marfil, con los extremos de plata dorada, según parece por el dicho ynventario.

Un pedaço de cuerno de onicornio. - Cárgansele más un pedaço de cuerno de onicornio, a peso de quatro ochavas e m.^a cargando el género de algunas cosas de menudencias.

Siete vihuelas con siete arquillos. - Cárgansele más siete vihuelas de arco, con siete arquillos grandes, hechas en Alemania, según parece por el ynventario.

Seis vihuelas de arco con doze arquillos. - Cárgansele más seis vihuelas de arco, hechas en Alemania, con doze arquillos, los seis dellos con los caños de plata, según parece por el ynventario.

Quatro flautas metidas cada una en su caxa. - Cárgansele más quatro flautas, la una muy grande, de tres baras poco más o menos de largo, e las otras cada una disminuyéndose e haziendo de más pequeña, cada una dellas metida en su caxa e su funda de lienço, según parece por el ynventario.

Quinze flautas e quatro pífanos en su caxa. - Cárgansele más una caxa grande de flautas de Alemania, en que avía quinza flautas grandes e pequeñas e quatro pífanos, según parece por el ynventario.

Una chirimía metida en su caxa. - Cárgansele más una chirimía grande metida en su caxa con su cerradura, e la dicha caxa metida en un malentoçillo, según parece por el dicho ynventario.

Dos chirimías metidas en sus caxas. - Cárgansele más otras dos chirimías algo más pequeñas, metidas en su caxas redondas, con sus fundas de cuero, según parece por el dicho ynventario.

Tres chirimías metidas en sus caxas. - Cárgansele más otras tres chirimías más pequeñas, metidas en sus caxas de cuero, con sus fundas de fuera de cuero negro, según parece por el dicho ynventario.

Dos chirimías metidas en sus caxas. - Cárgansele más al dicho Rogier Patie otras dos chirimías tiples, metidas en otras dos caxas de cuero negro, e las dichas caxas metidas en sus fundas de cuero negro, según parece por el dicho ynventario.

Onze ynstrumentos hechos a manera de cornetas. - Cárgansele más onze ynstrumentos que dizen orlos de Alemania, hechos a manera de cornetas, metidos en una caxa, con llave en su funda de cuero, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa y en ella quatro regalos como chirimías. - Cárgasele más una caxa de ynstrumentos de música, en que avía quatro regalos a manera de chirimías, e la dicha caxa metida en su funda de cuero negro, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa con seis pífanos de marfil. - Cárgasele más una caxa con seis pífanos de marfil, los dos dellos guarnecidos de plata blanca, con su funda de cuero negro, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa en que avía quinze pífanos. - Cárgasele más otra caxa grande en que avía quinze pífanos de Alemania, grandes y pequeños, con la cubierta o funda de cuero negro, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa con siete flautas de Alemania. - Cárgasele más otra caxa de siete flautas de Alemania, con las dichas siete flautas dentro, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa en que avía ocho pífanos. - Cárgasele más otra caxa de flautas o pífanos en que avía otros dichos pífanos, que dizen son hechas en Brusele (borrado y escrito de nuevo: "que dizen... hechas en Alemania"), según parece por el dicho ynventario.

Una caxa y en ella ocho cornetas negras. - Cárgasele más otra caxa que era dentro aforrada de paño amarillo, e dentro della otras dichas cornetas negras, con su funda de cuero, e cada una de las dichas cornetas metida en su funda de lienço, que se halló en poder de Stevan de Notere, portero de cámara de la dicha reyna, según parece por el dicho ynventario.

Una caxa pequeña con seis cornetas. - Cárgasele más otra caxa pequeña, que tenía dentro seis cornetas negras, que se halló en poder del dicho Stevan de Notere, según parece por el dicho ynventario.

Una caja que tenía dentro ocho cornetas. - Cárgasele más otra caja, que tenía dentro ocho cornetas de Alemania, de madera de box, con su funda de cuero negro, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Una caja con seis cornetas de madera. - Cárgasele más otra caja de cornetas de Alemania, en que avía seis cornetas de madera de box, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Un sacabuche engastado de plata. - Cárgasele más un sacabuche, engastado de plata, con todos sus adreços, que estavan en una caja negra pequeña, metida en su funda de cuero negro, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Una caja de cuero negro y dentro della otro sacabuche. - Cárgasele más otra caja de cuero negro, metida en otra funda de cuero negro, e dentro de la dicha caja otro sacabuche de latón, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Una caja e dentro della siete bordones de música. - Cárgasele más otra caja pequeña, que tenía dentro siete bordones de música, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Una caja que tenía dentro seys cornetas. - Cárgasele más otra caja mediana, que tenía dentro seis cornetas negras que diz que estevan concertadas con los sacabuches de plata, que la dicha reyna María dió al rey nuestro señor, que se halló en poder del susodicho, según parece por el ynbentario.

Una caja de ocho cornetas. - Cárgasele más otra caja de ocho cornetas, que se halló en poder del susodicho según parece por el dicho ynbentario.

EL DICHO CARGO DE VIHUELAS, E SACABUCHES, E PIFANOS, E OTRAS COSAS DE ESTA CALIDAD.

Dos ynstrumentos de música en sus cajas. - Cárgansele más al dicho Rogier Patie, dos ynstrumentos de música contravajos, que dize fagotes, que estevan en dos cajas redondas, que se halló en poder del dicho Estevan de Notere, según parece por el dicho ynbentario.

Un contrabajo grande de chirimía que hera en dos pieças, metido en su custodia grande, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Un fagot contra alto. - Cárgansele más un fagot contra alto, metido en otra caja, que se halló en poder del susodicho, según parece por dicho ynbentario.

Un contrabajo de chirimías. - Cárgasele más otro contrabajo de chirimías de dos pieças, metido en una caja grande, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

Dos chirimías pequeñas. - Cárgansele más dos chirimías pequeñas, metidas en dos caxas hechas de pieças, que se hallaron en poder del susodicho, según parece por el dicho ynventario.

Una caja de flautas. - Cárgasele más una caja de flautas, la qual diz que tenía Camargo, por mandato de su Alteza, según parece por el dicho ynventario.

Tres clavicordios. - Cárgansele más tres clavicordios o monicordios, metidos en sus caxas, según parece por el dicho ynventario.

Un clavicordio. - Cárgansele más un clavicordio muy bueno de évano, medido en su caja de madera, según parece por dicho ynventario.

Una caja y dentro della un sacabuche de latón. - Más otro sacabuche de latón, según parece por el ynventario.

Una caja y dentro una dulçayna. - Y otra caja, y dentro de ella una dulçayna de madera, según parece por dicho ynventario.

Un sacabuche de latón. - Cárgasele más otro sacabuche de latón, metido en un caja colorada con flores doradas, según parece por el dicho ynventario.

Una caja de cornetas de Alemania. - Más otra caja de cornetas de Alemania, en que obo ocho pieças, que son cornetas mudas, según parece por el dicho ynventario.

Quatro laúdes. - Y más quatro laúdes, con sus caxas y cerraduras en las caxas, según parece por el dicho ynventario.

N.º X.

BERNALDEZ, Andrés.: *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel.* ¹⁰

1. MUSICA FESTIVA.

Del nacimiento y bautismo del príncipe D. Juan; p. 74:

"Fue fecha en la çibdad y en la Iglesia este día una gran fiesta, e fue traído el príncipe a la Iglesia con una gran procesión, con todas las cruces de la

10. BERNALDEZ, Andrés.: *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D.ª Isabel.* (Edic. y estudio M. Gómez Moreno y J. M. Carriazo. Real Academia de la Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1962).

Del nacimiento y bautizo del príncipe D. Juan, p. 74.

De cómo el rey fue sobre la çibdad de Baça y la cercó y tomó de los moros. pp. 206-209.

collaciones de la çibdad, e con infinitos instrumentos de música de diversas maneras, de trompetas, e chirimías e sacabuches...”

2. MUSICA MILITAR

De cómo el rey fue sobre la çibdad de Baça y la cercó y la tomó de los moros; p. 206-209.

“Partió la reina de Jahén, e llegó al real a cinco días de noviembre, donde le fue fecho solepne recibimiento, como solía en los otros reales. Con su venida todas los del real fueron muy alegres y esforçados, porque en pos de sí llevaría siempre muchos mantenimientos e gentes; e creían que por su venida se haría más aína el partido de los moros. *Los moros fueron mucho maravillados* de su venida en invierno e se assomaron de todas las torres e alturas de la çibdad ellos y ellas; a ver la gente del recebimiento e *oir la música de tantas bastardas, e clarines e trompetas italianas e cheremías e sacabuches e dulçaynas e atabales, que parecían que el sonido llegava al cielo...*”

N.º XI

BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco.: *Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1638. Tercera parte, cap. LI, f. 170.¹¹

MUSICA CON UTILIZACION HERALDICA

Refiriéndose a la *entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada*, 2 de enero de 1492, dice:

“La real capilla entonó el himno del *Te Deum laudamus*, que apenas se oía entre el ruido de las caxas y clarines, salva de acabuces y mosquetes”.

11. BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco.: *Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1638. Tercera parte, cap. LI, f. 170.

(Dato recogido en *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, de

LOPEZ CALO, José, vol. I, cap. I, p. 5. Granada, 1963. Edición Fundación Rodríguez Acosta).

N.º XII

MARMOL CARVAJAL, Luis del.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Libro I, cap. 20.¹²
Entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada

CEREMONIAL MUSICAL

"... y los de su capilla (de la reina) comenzaron a cantar el himno *Te Deum laudamus...*"

Algunos cronistas dicen que este "Te Deum laudamus" se cantó mientras los reyes y su corte subían en procesión a la Alhambra; esta sería, si así fuera verdad, la primera procesión de acción de gracias que se celebraría en Granada el día de su conquista por los Reyes Católicos, 2 de enero de 1492.

N.º XIII

RODRIGUEZ DE ARDILA, G.: *Historia de los Condes de Tendilla, copiada de la historia de la Casa de Mondéjar*. Libro III. Cap. 27. Folios 214 y ss.¹³

CEREMONIAL MUSICAL

Madrid, Biblioteca Nacional. Manuscrito 3315.

"... cantando la capilla (real) *Te Deum laudamus...*"

Alusivo a la entrada de los Reyes Católicos en Granada, 2 de enero de 1492.

12. MARMOL CARVAJAL, Luis del.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*. Libro I, cap. 20.

Ediciones:

Málaga, (1600 ?).

Archivo de la Alhambra. Signatura 2-347. 4 hojas + 245 folio + 3 hojas.
 Madrid, 1797, 2 vols.

Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1852.

(Dato musical recogido por LOPEZ CALO, José, en su obra "La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI". Vol. I, p. 4. Granada, 1963. Fundación Rodríguez Acosta).

13. LOPEZ CALO, José.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Vol. I, cap. I, p. 4. Granada, 1963. Fundación Rodríguez Acosta. 2 vols.

Nº. XIV.

VALERA, Diego de.: *Crónica de los Reyes Católicos*.
Edición moderna J. de M. Carriazo. Madrid, 1927. Cap. 87;
p. 269. ¹⁴

MUSICA CON UTILIZACION HERALDICA

"... e a las trompetas hicieron muy grande sonido, e los atabales e tamborinos, de tal manera que parecía todo el mundo estar allí. E los perlados e clérigos e religiosos que allí se hallaron cantaron en alto voz *Te Deum laudamus...*"

Se refiere a la entrada de los Reyes Católicos en Granada, el día 2 de enero de 1492.

Nº. XV.

PEREZ DE HITTA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*.
Parte Primera. Cap. XVII. ¹⁵

MUSICA CON UTILIZACION HERALDICA

"La música real de la capilla del rey luego, a canto de órgano, cantó *Te Deum laudamus*. Fue tan grande el placer, que todos lloraban. Luego, del Alhambra, sonaron mil instrumentos de música de bélicas trompetas. Los moros amigos del rey que querían ser cristianos, cuya cabeza era el valeroso Muza, tomaron mil dulzainas y añafles, sonando grande ruido de atambores por toda la ciudad".

Nº. XVI.

PEREZ DE HITTA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. ¹⁶

MUSICA MILITAR

"... había un caballero llamado Abidbar, del linaje de Gomeles, caballero valeroso y capitán de gente de guerra, y no hallándose sino en batalla contra

14. Idem nota 13, p. 5.

15. PEREZ DE HITTA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. Parte Primera. Cap. XVII. Edic. P. Blanchard-Demouge. Madrid, 1913-1915, vol. I, p. 289.

16. PEREZ DE HITTA, Ginés.: *Guerras civiles de Granada*. Selección Colección Austral, n. 1577. Madrid, 1975. pp. 14-15.

cristianos, le dijo un día al rey: — Señor, holgaría que tu alteza me diese licencia para entrar en tierra de cristianos, en los campos de Lorca, Murcia y Cartagena, que confianza tengo de venir con ricos despojos y cautivos—. El rey dijo: —Conocido tengo tu valor y te otorgo licencia como pides...— Abidbar le besó las manos por ello, y fue a su casa y *mandó tocar sus añafiles y trompetas de guerra*, al cual bélico sonido se juntó grande copia de gente armada para saber de aquel rebato”.

MUSICA Y FESTEJOS DE LA CORTE NAZARI

(Pág. 27-28): “Llegada la hora de comer, el rey (Boabdil) se sentó con sus caballeros a la mesa, porque en comiendo había de haber gran *fiesta y zambra*. Las mesas fueron puestas, y comieron con el rey los caballeros más principales, y eran cuatro caballeros Bencerrajes, cuatro Almoradíes, dos Alhamares, ocho Gomeles, seis Alabeces, doce Abencerrajes, y algunos Almordines, Abenámbar y Muza. Eran estos caballeros de grande estima, y por su valor les daba el rey su mesa. Asimismo con la reina comían muy hermosas damas y de buenos linajes, las cuales eran Daraja, Jarifa, Cobayda, Zaida, Sarracina y Alborayda: todas eran de la flor de Granada. También estaba la hermosa Galiana, hija del alcaide de Almería, que había venido a las fiestas y era pariente de la reina. Andaba enamorado de la hermosa Galiana el valiente Abenámbar, y por ella había hecho muchos juegos y escaramuzas...

El rey con sus caballeros, y la reina con todas sus damas, *comían con gran contento al son de muchas y diversas músicas, así de ministriles como dulzainas, arpas y laúdes que en la real sala había...*”

N.º XVII.

Romance del rey moro que perdió Alhama. Anónimo (siglo XV) ¹⁷

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira
hasta la de Vivarrambla.
“¡Ay de mi Alhama!”

17. ANONIMO.: “Romance del rey moro que perdió Alhama”. *Las mil mejores poesías de la Lengua Castellana (1136-1936)*. 2.ª edic. preparada y seleccionada por José Bergua. Madrid, 1935. p. 38.

Cartas le fueron venidas
que Alhama era ganada:
las cartas echó en el fuego
y al mensajero matara.
"¡Ay de mi Alhama!"

Descabalga de una mula,
y en un caballo cabalga;
por el Zacatín arriba,
subido se había al Alhambra.
"¡Ay de mi Alhama!"

Como en la Alhambra estuvo,
al mismo tiempo mandaba
*que se toquen sus trompetas,
sus añafiles de plata.*
"¡Ay de mi Alhama!"

*Y que las cajas de guerra
aprieta toquen el arma,
porque lo oigan sus moros
los de la Vega y Granada.*
"¡Ay de mi Alhama!"

Los moros que el son oyeron
que al sangriento Marte llama,
uno a uno y dos a dos
juntado se ha gran batalla.
"¡Ay de mi Alhama!"

Allí habló un moro viejo,
desta manera hablara:
—¿Para qué nos llamas rey,
para qué esta llamada?—
"¡Ay de mi Alhama!"

—Habéis de saber, amigos,
una nueva desdichada,
que cristianos de braveza
ya nos han ganado Alhama.
"¡Ay de mi Alhama!"

Allí habló un alfaquí
de barba crecida y cana:
—¡Bien se te emplea buen rey,
buen rey, bien se te empleará!—
"¡Ay de mi Alhama!"

—Mataste los bencerrajes,
que eran la flor de Granada;
cogiste los tornadizos
de Córdoba la nombrada
“¡Ay de mi Alhama!”

Por eso mereces rey,
una pena muy doblada:
Que te pierdas tú y el reino,
y aquí se pierda Granada. —
“¡Ay de mi Alhama!”

Romance al que le puso música el granadino Luys de Narváez.
(Primera mitad del siglo XVI).

N.º XVIII.

VERARDI, Carlos, Camarero del Papa, en su *Historia Baética*, drama que escribió para celebrar la conquista de Granada, y fue representado en Roma el día 21 de abril de 1492, al fin de este *drama*, se imprimió: ¹⁸

REPERCUSIONES EUROPEAS DE LA CONQUISTA DE GRANADA
“Viva el gran Re Don Fernando con la Reyna Don Isabella”.
A cuatro voces.

N.º XIX.

Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo, 31 de diciembre de 1495, (comenzó en Domingo 12 de octubre de 1493). ¹⁹

18. BARBIERI, F. A.: *Cancionero musical*, p. 611 y ss., donde reeditó esta composición. Biblioteca Nacional de Madrid.

Posteriormente se editó esta obra en Buenos Aires, 1945.

19. GALLEGO Y BURIN, Antonio, y GAMIR SANDOVAL, Alfonso.: *Los moriscos del Reino de Granada, según el Sínodo de Guadix de 1554*. Edición por Darío Cabanelas Rodríguez. Universidad de Granada, 1968. Apéndice documental.

ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO DE BAZA PARA QUE LOS
MINISTRILES MOROS DE LOS LUGARES DE SU TIERRA FUESEN A
DICHA CIUDAD PARA LA CELEBRACION DE LA FIESTA DEL
CORPUS CHRISTI.

"En miércoles, 31 de diciembre de 95 años, este día se juntaron en Cabildo los señores Andrés de Torres, alcalde ordinario, e Luis Bocanegra, e Sebastián Sánchez e Juan Carrillo e Alonso Doña e Rodrigo Noguero, e Rodrigo Vayo e Juan Ortega, regidores, e Alvaro de Montoya, jurado. Los dichos señores acordaron e mandaron que porque en servicio de Nuestro Señor, que de aquí adelante todas las fiestas del Corpus Christi de cada un año *hayan de venir todos los ministriles de los lugares de la tierra de esta ciudad de Baza* para celebrar e honrar la fiesta y esto se haga saber al alguacil del campo para que, quince días antes de la fiesta, se lo haga saber para que lo pongan en obra, so pena de seiscientos maravedís al dicho alguacil si no lo hiciera saber, e a cada uno de los dichos oficiales e ministriles de trescientos maravedís".

N.º XX.

Archivo General de Simancas, Diversos de Castilla. Legajo VIII. Folio 114.²⁰

MEMORIAL, AL PARECER, DE FRAY HERNANDO DE TALAVERA
PARA LOS MORADORES DEL ALBAICIN.

"... lo primero, que olvidéis toda ceremonia y toda cosa morisca en oraciones, en ayunos, en pascuas y en fiestas de nacimientos de criaturas, y en bodas y en baños, en mortuorios y todas las otras cosas...

Que enviéis a vuestros hijos a las iglesias a aprender leer y *cantar*, o a lo menos las oraciones susodichas.

Que los que sabéis leer, tengáis todos los libros en arábigo de las oraciones y salmos que vos serán dados, y de aqueste Memorial, y recéis por ellos en la iglesia...

Más para que vuestra conversión sea sin escándalo de los cristianos de nación y no piensen que aún tenéis la secta de Mahoma en el corazón, es menester que vos conforméis en todo y por todo a la buena y honesta conversación de los buenos y honestos cristianos y cristianas en vestir y calçar y afeitar

20. Idem nota 19.

y en comer y en mesas y en viandas guisadas como comunmente las guisan, y en vuestro andar y en vuestro dar y tomar, y, más que mucho, en vuestro hablar, olvidando cuanto pudiéredes la lengua arábica y haciéndola olvidar y que nunca se hable en vuestra casa, etc.”

N.º XXI.

Archivo del Ayuntamiento de Huéscar. Ordenanzas de la Ciudad de Huéscar, Título 34. “Título de la doctrina de los cristianos nuevos”; folio 81 v.²¹

ORDENANZAS HECHAS POR DON FERNANDO DE TOLEDO PARA DOCTRINA DE LOS CRISTIANOS NUEVOS DE HUESCAR Y CASTILLEJAR, 9 DE JUNIO DE 1514.

“... Yo Don Fernando de Toledo, Duque de Alba, Marqués de Coria, Conde de Salvatierra, señor de Val de Corneja e de la villa de Huéscar y Castillejar, mirando e acatando lo que cumple al servicio de Dios Nuestro Señor, especialmente proveyendo algunas cosas que tocan a los nuevamente convertidos mis vasallos, vecinos de las dichas mis villas de Huéscar y Castillejar e sus términos, para que sean instruidos en la doctrina y dexen los usos y ceremonias que solían e usaban siendo moros, lo cual así como a señor de las dichas villas, conviene proveer y remediar para la salvación de las ánimas de los dichos nuevamente convertidos...”

Item que las bodas se hagan entre los nuevamente convertidos conforme y en la manera que los cristianos viejos hacen las suyas; e que no hagan rito de alfeña, ni cortar cabellos, ni las otras cosas que suelen hacer, *salvo que pueden tañer zambras el día de la velación y un día antes*, so pena de dos mil maravedís a cada persona que en ello se hallare por primera vez, repartidos en la manera ya dicha, e por la segunda que le den cien azotes.”

N.º XXIII

Archivo General de Simancas. Registro General del Sello.
13 de febrero de 1492. Granada. Folio 18.²²

21. Idem nota 19.

22. La transcripción de este documento se encuentra en la obra de LADERO QUESADA, Miguel Ángel.: *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I.* Valladolid 1969, pp. 189. Agradezco los consejos para completar este documento al Dr. Antonio Malpica y a la Licenciada M.^a Dolores Quesada.

**CARTA DE MERÇED DEL OFIÇIO DE ALCAYDE DE LAS JUGLARAS
E JUGLARES DE GRANADA A FAVOR DE AYAYA FISTELI,
CONFORME USARON TAL CARGO LOS ALCAYDES
NOMBRADOS POR LOS MOROS.**

Merçed de un alcayda de Granada.

Don Fernando e Donna Ysabel, etç.

Por fazer bien e merçed a vos Ayaya Fisteli, es nuestra merçed e volutad que agora e de aqui adelante para en toda vuestra vida seades alcayde de las juglaras e juglares de la çibdad de Granada e llevedes los derechos e salarios al dicho ofiçio anexo e pertenecientes, segund que acostunbraron llevar los alcaydes que fueron de los reyes moros pasados. E por esta nuestra carta mandamos al prinçipe don Juan, nuestro muy caro e amado hijo, e a los yn-fantes, perlados, duques, marqueses e condes e a los del nuestro consejo e al corregidor e alcaldes e otras justiçias qualesquier de la dicha çibdad que luego que por vos fueren requeridos vos reciban al dicho ofiçio, e recibido, vos acudan e fagan acudir con el dicho salario al dicho ofiçio anexo e perteneciente e vos guarden e fagan guardar todas las onrras, graçias, mercedes, franquezas e libertades que se guardaron a los alcaydes que han seydo de las dichas joglaras e joglares de la dicha çibdad, e en todo ello vos non pongan ni consyentan poner embargo ni ynpedimento alguno. E los unos ni los otros non fagades en de al so pena de XU a cada uno.

Dada en la çibdad de Granada a trese días del mes de febrero de mill e quatroçientos e noventa e dos annos.

Yo El Rey, Yo La Reyna, yo Fernando de Çafra, secretario del Rey e de la Reyna, nuestros sennores, lo fise escribir por su mandado.

N.º XXIII.

*Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1516 hasta 1518. Folio 101.*²³

**REQUERIMIENTO HECHO POR LOS JURADOS DEL AYUNTAMIENTO
DE GRANADA PARA QUE NO SE COBRASE EL DERECHO MORISCO
LLAMADO TARCON, QUE SE LLEVABA POR LAS ZAMBRAS, BODAS
Y DESPOSORIOS. 27 de enero de 1517.**

"Este día los jurados que estaban presentes presentaron dos escritos de re-

23. Véase nota 19.



querimiento a dichos señores, el tenor de los cuales son éstos que se sigue: **Escribano presente, dad por testimonio a nosotros los jurados de esta çibdad que presentes somos, cómo en guarda y conservación de las dichas libertades e franquezas de esta çibdad y privilegios de ella, pedimos e requerimos a la justicia e veinticuatro que presentes son, que, visto lo pedido por este requerimiento, lo provean conforme a justicia, y contando el caso decimos: Que a nuestra noticia es venido como en tiempos de moros había en esta çibdad, como en sus Alpuxarras e reino, un derecho morisco que se llamaba tarçón, el qual dicho derecho se llevaba por razón de las zambras e bodas e deposorios que se hacían en esta çibdad e sus Alpuxarras e reino en el tiempo que Nuestro Señor hubo por bien de dar gracia a los dichos moros que se convirtiesen a su santa fe católica por mano del reverendísimo señor Cardenal. El Rey e la Reina, nuestros señores, que en gloria están, usando con ello como verdaderos cristianos les hicieron merced de les mandar quitar todos los derechos moriscos, que no se usan ni llevan, fue vuelto el dicho derecho tarçón que por razón de las dichas zambras, e bodas e deposorios, se llevaban en tiempos de los dichos moros, e asimismo se lleva agora siendo cristianos. El qual dicho derecho se lleva por información del dicho Fistelí, fecha a Sus Altezas, careciendo de verdadera relación, porque va fuera de términos de toda razón; lo uno, porque es contra las libertades de esta çibdad e franquezas de ella, y lo otro, contra la primera merced de Sus Altezas; y lo otro, porque si haberlas dichas zambras es cosa lícita y provechosa, porque se allega en ellas para rescate de cautivos, e para otras buenas obras, no parece ser cosa justa que de esto haya quien tenga derechos, sino que todo sea para el buen fin para que se hace. E si no es cosa lícita e provechosa que haya las dicha zambras, si de ellas algunos inconvenientes se recrecen de aquel ayuntamiento de gentes, menos parece cosa justa que haya quien las favorezca para conservar su propio derecho e interés; en las bodas e deposorios en que se requiere el santo matrimonio, cosa justa es que haya todo placer y regocijo que uno quisiere, pero que de esto haya de pagar derecho, cosa es que Vuestra Señoría debe mucho mirar a remediar, de manera que este censo e tributo sea quitado de esta çibdat e de su reino e cesen los agravios en este caso recibidos. E para el remedio de todo lo susodicho la conciencia de Vuestra Señoría encargamos, si así parezca y que es cosa necesaria que haya quien de esto dé licencia para estas dichas zambras e bodas e deposorios, mande Vuestra Señoría que la justicia e diputados sin interés alguno, y, no habiendo éste, dad sea como y cuando se deba dar. E así leído el dicho escrito, los dichos señores, respondieron a él, dixeron: que se notifique a Hernando Morales el Fistelí que muestre a la çibdad la merced que tiene por donde lleva el dicho derecho”.**

101 r

habiendo de ser con el... de Granada...
de Granada... de Granada...

4.

de Granada...
de Granada...

que se han de hacer... de Granada...
de Granada... de Granada...

de Granada...

de Granada...

de Granada...

que se han de hacer... de Granada...
de Granada... de Granada...

de Granada...
de Granada...

que se han de hacer... de Granada...
de Granada... de Granada...

de Granada...
de Granada...
de Granada...
de Granada...

ARCHIVO DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE GRANADA.
Libro de Cabildos de 1516 a 1518 (n.º 3). f. 101 r. y 101 v.
Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para
que no se cobrase el derecho morisco llamado tarcón que se llevaba por las
zambras, bodas y desposorios. (27 enero 1517).

N.º XXIV.

*Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 2003. Indiferentes.*²⁴

MERCED HECHA A LA CIUDAD DE GRANADA PARA QUE CUANDO
MURIESE EL CRISTIANO NUEVO FERNANDO MORALES EL
FISTELI CESASE E CONSUMIESE EL DERECHO QUE EN TIEMPOS
DE MOROS PAGABAN LOS JUGLARES O ZAMBREROS.
11 DE MARZO DE 1518.

“Doña Juana e Don Carlos su hijo, etc. Por cuanto vos, Don Antonio de Mendoza e Gonzalo de Medrano, veinticuatro de la nombrada çibdad de Granada, procuradores de la corte que mandamos hacer e celebrar en esta noble villa de Valladolid, este presente año de la data de esta nuestra carta, y en nombre de la dicha çibdad nos hiciste relación por vuestra petición diciendo: *Que los Católicos rey Don Fernando e reina Doña Isabel, nuestros señores, padres, e abuelos (que santa gloria hayan) hicieron merced a Fernando Morales el Fisteli, nuevamente convertido a nuestra santa fe católica, de ciertos derechos que solían pagar en tiempo de moros los juglares e zambberos, para que los llevase por su vida, según que más largamente en la dicha merced, que de ellos fue hecha, se contiene. E porque los dichos Católicos Reyes mandaron que en la dicha çibdad y en las otras çibdades e villas e lugares de su reino no se llevasen los derechos e servidumbres que en tiempos de moros se solían llevar, nos suplicaron, en el dicho nombre mandásemos revocar la dicha merced, o a lo menos, la mandásemos consumir para después de la vida del dicho Fernando de Morales, o como la nuestra merced fuese. Lo cual visto por los del nuestro Consejo, e conmigo el Rey consultado, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra carta en la dicha razón, e Nos, para hacer bien e merced a la dicha çibdad, tuvimoslo por bien. E por esta nuestra carta declaramos e mandamos que, fallecido el dicho Fernando de Morales se consuma la dicha merced que le fue hecha de los dichos derechos que solían pagar en tiempos de moros los juglares o zambberos. E prometemos e damos nuestra fe e palabra real de no hacer merced de los dichos derechos a persona ni personas algunas después de los días del dicho Fernando de Morales, ni antes por su renunciación, ni en otra manera alguna, porque nuestra merced e voluntad es que los dichos derechos no se pidan ni lleven desde en adelante. De lo cual vos mandamos dar esta nuestra*

24. Véase nota 19.

carta firmada de mi, el Rey, e sellada con nuestro sello, e librada de los del nuestro Consejo.

Dada en la noble villa de Valladolid a once días del mes de marzo, año del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e dieciocho años. — Yo el Rey. — Yo Bartolomé de Castañeda, secretario de la Reina e del Rey, su hijo, la hice escribir por su mandado. — Arciepisopus granatensis. — Licenciatus Polanco. — Don Alonso de Castilla, Licenciatus. — Doctor Cabrera. — Licenciatus De Quellas. — El Doctor Beltrán. — Registrada, Licenciatus Ximénes. — Por canciller, Juan de Santillana”.

En seis días del mes de enero de mil e quinientos e diecinueve años, por mandado de los muy magníficos señores justicia e regimiento de esta çibdad de Granada, se pregonó esta carta, de Sus Altezas en la Plaza de Bibarrambla por voz de Alonso de Salamanca, pregonero público, estando presente Luis de Valdivia, Veinticuatro de esta çibdad, e el licenciado Domingo Pérez. Testigos, el licenciado Carmona e Francisco de Alvarado e Pedro Fernández Camacho, vecinos de Granada. — Pedro García de Baeza.

N.º XXV.

Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1518 hasta 1522. Folio 42. ²⁵

**ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO DE GRANADA DANDO POR
EXTINGUIDO EL IMPUESTO QUE SE PAGA POR LAS ZAMBRAS.
4 DE ENERO DE 1519.**

“Este día los dichos señores dixeron que por quanto son informados que haya fallecido *Hernando el Fistelí, el qual tenía merced por su vida de cierto derecho de las zambras*, y esta çibdad tiene una Provisión de la Reina e del Rey, Nuestros Señores, por la qual sus Altezas hacen merced a esta çibdad del dicho oficio para después de los días del dicho Hernando Morales, *para que el dicho oficio se consuma e que de aquí adelante no se lleven tales derechos*, e que Sus Altezas no harán merced del dicho derecho a persona alguna, por ende, que ellos, por virtud de la dicha Provisión e merced, han por consumido e consumen el dicho oficio, e mandaron que la Provisión de Sus Altezas se pregone públicamente”.

25. Véase nota 19.

N.º XXVI.

*Archivo del Ayuntamiento de Baza. Cabildos de los años 1523, 1524 y de 1525.*²⁶

ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO DE BAZA PARA QUE A ESTA CIUDAD FUESEN LOS MORADORES DE LAS VILLAS DE ZUJAR, FREILA, CANILES Y BENAMAUREL AL RECIBIMIENTO DEL JUBILEO Y QUE CON LOS DE CANILES FUESEN LOS QUE TENIAN CARGO DE SU ZAMBRA. 4 de noviembre de 1524.

“En el dicho Ayuntamiento ante los dichos señores pareció presente el muy reverendo señor Francisco de Hervás, Provisor de esta ciudad de Baza e dixo: Que él viene a estar y residir en esta ciudad y trae encargo de predicar el jubileo nuevamente concedido por Su Santidad, e pues es de tantas gracias e indulgencias e tal que merece que sea recibido con toda veneración e regocijo, pues es tan provechoso para las ánimas e conciencia de los fieles cristianos, que lo hacía saber a Sus Mercedes para que por ciudad concierte e manden que se haga el dicho recibimiento con toda solemnidad...

Otrosí los dicho señores dixerón que se haga mandamiento para que los vecinos e personas que tienen cargo de la zambra en la villa de Caniles vengán con todos los juegos e aderezos de la dicha zambra al dicho recibimiento del jubileo, con pena que así lo hagan e cumplan”.

N.º XXVII.

*Archivo de la Iglesia Catedral de Granada. Reales Cédulas, Libro II. Duplicado. Folio 38v.-39r.*²⁷

CEDULA PARA QUE EL ARZOBISPO DE GRANADA INFORMASE DE LAS RAZONES QUE HABIA TENIDO PARA PROHIBIR LAS ZAMBRAS. 20 de junio de 1530.

“La Reina. Muy reverendo en Cristo padre arzobispo de Granada, del nuestro Consejo: sabed que me ha sido hecho relación que en la Congregación que por vuestro mandado en esa ciudad se tuvo el año pasado de (mil)

26. Véase nota 19.

27. Véase nota 19.

quinientos y veintiseis, se mandó que no se hiciesen ceremonias de moros en las zambras que se solían hacer en las bodas de los nuevamente convertidos a nuestra santa fe católica en ese reino y que desde en adelante las nuestras justicias de él han dado licencia para que se hagan las dichas zambras con tanto que no hubiese en ellas las dichas ceremonias y que agora vos las habéis hecho quitar del todo, por manera que, de poco acá no se hacen, de que los dichos convertidos diz que tienen mucho descontento, diciendo que, no haciendo en ellas ninguna ceremonia morisca ni otra cosa ninguna que sea contra nuestra santa fe no se deberían prohibir, pues es para regocijar y solemnizar las fiestas de los matrimonios, como se permite que se haga en semejantes actos con otros instrumentos en estos nuestros reinos.

Y como quiero ser informada de lo susodicho como pasa, yo vos ruego que con toda diligencia os informéis y sepáis que es lo que fue mandado en la dicha Congregación sobre las dichas zambras, y si en ellas mandaron que no se hiciesen, cómo y por qué razón se las consintieran después, y si de allí dieron lugar a que las hiciesen con algunas condiciones, y aquellas se guardaban, por qué razón se las quitáis agora y qué causas son las que os han movido a vedarlas enteramente, e si se podría dar alguna buena orden para que, guardándose e enmendándose las condiciones que están puestas, y acrecentando otras que pareciere convenientes para el efecto, se pudiesen hacer las dichas zambras sin perjuicio de nuestra fe y sin que en ellas interviniese ninguna ceremonia morisca, y si conviene que no se hagan por ninguna vía por algunos justos respectos y cuáles son y de todo lo demás que os pareciere, debo ser informada acerca de esto, y me enviéis muy plenaria razón de ello con vuestro parecer de lo que se debería proveer, para que yo lo mande todo ver y proveer sobre ello lo que más convenga al servicio de Nuestro Señor y nuestro”.

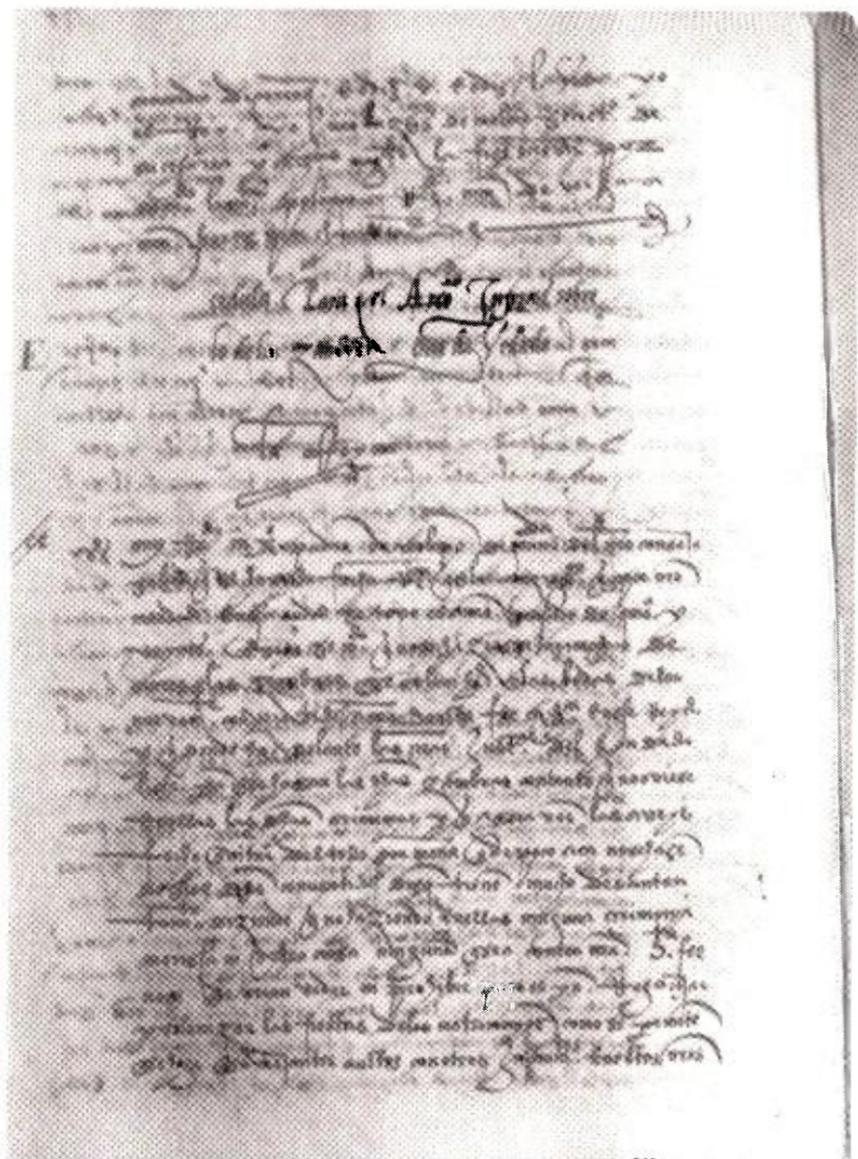
Fecha en Madrid a veinte días del mes de junio de (mil) quinientos e treinta años. — Yo la Reina. — Por mandado de Su Majestad, Juan Vazquez.

N.º XXVIII

*Cédulas, provisiones, visitas y ordenanzas de la Audiencia de Granada (Granada, 1551). Folio 102v.*²⁸

CEDULA SOBRE LAS MUSICAS, CANTOS Y BAILES DE LOS NUEVAMENTE CONVERTIDOS. 10 DE MARZO DE 1532

28. Véase nota 19.



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE GRANADA

Libros de asuntos varios, n.º 11; f. 38v-39r.

Real cédula pidiendo informes acerca de las zambras. Fecha 1530.

LA REINA

Presidente y oidores de la nuestra Audiencia y Chancillería que reside en la ciudad de Granada: Por parte de los cristianos nuevos del reino de Granada me ha sido hecha relación que los días pasados fue por Nos mandado que no se juntasen a tañer y cantar y bailar, ni hacer ningun regocijo de estos de ninguna manera, ni aun en sus bodas, a causa de que cantaban algunos cantos que nombraban a Mahoma, y asimismo porque los gazís y harbis, que son esclavos y cautivos, hacían algunas zambras en que había muchas deshonestidad y cosas no bien hechas y que si esto se entendiese con la gente de bien y honrada, era hacerles gran vexación. Y me suplicaron mandase poner pena a los que cantaren cantares de Mahoma y otros por Nos prohibidos; asimismo que los dichos esclavos cautivos y libres no hagan los tales regocijos ni se junten a hacerlos, y, a lo más, que se les diese licencia para tañer, cantar y bailar con sus instrumentos músicos en sus bodas y pasatiempos, como lo solían hacer desde que son cristianos, o como la mi merced fuese.

Por ende, yo vos mando que veáis la orden que se dió acerca de lo susodicho estando el Emperador, mi señor, en esa ciudad, e la instrucción que entonces se hizo por su mandado, y proveáis acerca de lo susodicho lo que os pareciere que más convenga, y no fagades ende al...

Fecha en Medina del Campo, a diez días del mes de marzo de (mil) quinientos y treinta y dos años. — Yo la Reina. — Por mandado de Su Majestad, Juan Vazquez.

N.º XXIX

Archivo del Ayuntamiento de Málaga. Libro IX de Cabildos, Folio 186.²⁹

PARTICULAR DE UN ACUERDO DEL AYUNTAMIENTO DE
MALAGA PARA HACER UN REGOCIJO CON LAS ZAMBRAS
DE LOS LUGARES DE SU AXARQUIA Y DE SU HOYA.
7 DE AGOSTO DE 1535.

“En presencia de mí, Bautista Salvago, escribano mayor del concejo de la dicha ciudad, y estando juntos los dichos señores, platicaron sobre la orden e alegrías que se han de hacer por razón de la toma de Túnez e de la fiesta

29. Véase nota 19.

que la ciudad acostumbraba hacer el día de San Luis, porque en aquel día se ganó esta dicha ciudad, e habiendo sobre ello platicado, acordaron e mandaron lo siguiente:

Que se envíe un peón con mandamiento de la ciudad a los lugares del Axarquía y Hoya para que se vengan las zambras a esta ciudad, e que sea aquel miércoles, a mediodía, para el regocijo que la ciudad quiere hacer por la buena nueva de la toma de Túnez, a los cuales la ciudad les mandaran pagar su trabajo”.

N.º XXX.

*Archivo de la Alhambra. Año 1599. Lobras y Nechite (Bienes secuestrados). L-34-51, f. 9r., línea 32.*³⁰

INSTRUMENTOS MUSICALES EN INVENTARIOS DE BIENES MUEBLES.

- /1 - En el término de Almarje, otra heredad, regadío, de tres
- /2 - marjales con nueve morales, en barbecho.
- /3 - En el lugar de Nechite en una haza de Laux, un moral grande
- /4 - que hace diez arrobas de hoja.
- /5 - Los bienes que truxo su mujer y se secretaron en bienes
- /6 - partibles son los siguientes: (folio 8 v.)

Unos atabales moriscos.

(Folio 9r., línea 32).

N.º XXXI.

*Archivo de la Alhambra. Pataura L-9-7, Folio 2r. Año 1563.*³¹

INSTRUMENTOS MUSICALES EN INVENTARIOS DE BIENES MUEBLES.

- /1 - Lope Caluca y su hijo.
- /2 - Sebastián Caluca, vecinos de Pataura.

30. MARTINEZ RUIZ, J.: *Inventario de los bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI). Lingüística y Civilización*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1972.

31. Véase nota 30.

- /3 - Los bienes que fueron secretados por de Lope de Caluca y su hermano Sebastián, vecinos de Pataura,
- /4 - que se pasaron allende en XXVI de abril de MDLXIII años, los cuales fueron secretados
- /5 - por Juan González Castrejón, capitán de
- /6 - Motril.
- /7 - Bienes muebles de los dichos
- /8 - Lope Caluca y Sebastián Caluca:

- /18 - *Un laúd morisco, viejo, quebrado.*

Folio 5 r.

- /1 - Almoneda de los bienes muebles
- /2 - que Hernando Azara depositario, entregó, que
- /3 - fueron secretados por de los Calucas.
- /4 - En el dicho lugar, el dicho día, a seis del mismo mes e año,
- /5 - yo el dicho escribano, notifiqué a Hernando Azara, vecino del
- /6 - dicho lugar, que luego traiga los bienes muebles que en él están de-
- /7 - positados, que fueron secretados por de Lope y Sebastián Caluca.
- /8 - A la plaza de este lugar para venderlos en pública almoneda.
- /9 - El cual los entregó en la dicha plaza siendo testigos, Jerónimo García y
- /10 - Domingo Sánchez, vecinos del dicho lugar y estantes en él, y en fe
- /11 - de ello firmé de mi nombre,
- /12 - Pedro de Annover.
- /13 - Escribano
- /14 - Almoneda de los bienes muebles.

- /19 - *Un laúd viejo y quebrado, se remató*
- /20 - *en Jeónimo García, vecino de Orgiva en un re-*
- /21 - *al, que pagó luego.*

N.º XXXII.

MARMOL CARVAJAL, Luis del.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Libro II, Cap. VI.³²

32. Véase nota 12 y nota 19.

*CAPITULO ACORDADO EN LA JUNTA DE LA VILLA DE MADRID
SOBRE LAS REFORMAS DE LAS COSTUMBRES DE LOS MORISCOS
DE GRANADA. 1566.*

“... Que todos los libros que estuviesen escritos en lengua arábica de cualquier materia y calidad que fuesen, los llevasen dentro de tres días ante el presidente de la Audiencia Real de Granada para que los mandase ver y examinar, y los que no tuviesen inconveniente, se los volviese para que los tuviesen por el tiempo de tres años, y no más...”

Cuanto a las bodas, se ordenó que en los desposorios, velaciones y fiestas que se hiciesen, no usasen de los ritos, ceremonias, fiestas y regocijos de que usaban en tiempo de moros, sino que todo se hiciese conformándose con el uso y costumbre de la santa madre Iglesia y de la manera que los fieles cristianos lo hacían; y que en los días de bodas y velaciones tuviesen las puertas de la casa abiertas, y lo mismo hiciesen los viernes en la tarde y todos los días de fiesta; y *que no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen y ni dixesen cosa contra la religión cristiana ni sospechosa de ella...*

Esta fue la resolución que se tomó en aquella Junta, aunque algunos fueron de parecer que los capítulos no se executasen todos juntos por estar los moriscos tan casados con sus costumbres, y porque no sentirían tanto yéndoselas quitando poco a poco; más el presidente don Diego de Espinosa, fabricado de los avisos que venían cada día de Granada, y abrazándose con la fuerza de la religión y poder de un príncipe tan católico, quiso, y consultó a Su Majestad, que se executasen todos juntos.”

N.º XXXIII.

*Archivo de la Alhambra. Legajo 159.*³³

*APUNTAMIENTO HECHO EN 1775 POR EL VEEDOR Y CONTADOR
DE LA ALHAMBRA DON LORENZO DE PRADO DE LA SUPLICA
QUE HIZO FRANCISCO NUÑEZ MULEY PARA QUE SE SUSPENDIESE
LA EJECUCION DE LA PRAGMATICA DADA CONTRA LOS
MORISCOS EN 1566.*

“Francisco Nuñez Muley pide que se recompense los servicios que había hecho en beneficio de Su Majestad y los naturales de su nación y presentó un

33. Véase nota 19.

memorial en el que se hizo presente muchas cosas en contrario de la Pragmática publicada y que se favoreciese:

Que expresa que la conversión de los naturales había sido por fuerza y contra lo capitulado por los Reyes Católicos con el rey Muley Buaudari y algunos de sus alcaides que habían firmado el privilegio que contenía más de cuarenta capítulos y que se asentaron cuando la entrada en esta ciudad, siendo uno de ellos el que había de quedar en su secta y en todo lo que tocaba a los provechos y situados en sus mezquitas, y que quedasen con sus armas, escepto los tiros gruesos, expresando que la capitulación original que se hizo cuando la entrada en esta ciudad, estaba en poder y en los libros de Hernando de Zafra, secretario que había sido de los señores Reyes Católicos, donde se podría (ver), con otras muchas cosas, que expresa se había prohibido por Provisión en Valladolid en veintinueve de julio, y otras en 1511, por las que se prohibió matasen la carne como acostumbraban, y que los sastres y oficiales que tejían las cosas de vestir, no las tejiesen ni cortasen, y que las existentes las gastasen en tiempo de seis años, y que no hubiese padrinos ni madrinas de los naturales, haciendo mención que en el año de 13 fue dada una Provisión de Su Alteza, por la que mandó que cualquier cristiano viejo que descubriese la cara a cualquier morisca o su almafala o sávana dándole mala palabra, fuese condenado en tantos días de cárcel y cierta pena contenida en dicha Provisión, que había sido publicada en tiempo de Fernando Arias, correxidor. Y que habiendo fallecido los señores Reyes Católicos, en el año de 1516, había pasado en compañía del señor marqués de Mondéjar a darle la enhorabuena al señor Emperador, y que por el señor rey don Felipe no se habían querido cobrar los veintium mil ducados con que los naturales de este reino se habían obligado a pagar por el servicio ordinario, habiendo mandado suspender la pragmática en el año 1518...

Siendo de gran inconveniente el que las moriscas trajesen las caras descubiertas, *sin que pudiese serles descargo a los dichos naturales el capítulo que hablaba sobre las bodas, placeres, zambras e instrumentos y músicas de ella, que se dirigió al señor arzobispo, por cuanto esta no había sido pregonada ni vedado más de la zambra e instrumentos de ella hasta el tiempo del señor arzobispo don Pedro de Alba, lo que vedaron los señores inquisidores, lo que no era contra la fe católica, y que si algunos alfaquíes o alcaides eran convidados a algunas bodas, cesaban de tañer hasta que salían de ella, y que el rey moro, queriendo salir a algún viaje, llegando a la puerta del río Darro, teniendo que pasar por el Albaicín, callaban los instrumentos hasta que el rey pasaba de la puerta de Elvira, por cuanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaban, no siendo estos de moros, sino es costumbre de reinos y provincias, certificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos de Berbería ni Turquía, pues de unos y otros eran diferentes, lo que siendo rito de su secta, debían de ser todos unos. Lo que comprobaba que en tiempo del señor arzobispo don*

Hernando de Talavera, primero que fue nombrado por los señores Reyes Católicos en esta ciudad, en cuyo tiempo había alfaquies y moftís asalariados para que le informasen de su secta, quien permitió la dicha zambra acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi, acompañando cada maestro con su bandera, por cuya razón era tan solemne y tomadas en toda Castilla, sin que nada de ello perjudicase, y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ujijar, posando en la casa que llaman Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su Ilma., hasta llegar a la iglesia, donde decía la misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos, en los tiempos que habían de tañer los órganos, como no los había tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la misa algunas palabras en arábigo especialmente cuando decían Dominus vobiscum, decían Ibaraficum, lo que había visto en el año 1502; y pidiendo el agua en los tiempos estales salían con sus procesiones y gente a pedirla e iban del monasterio de la Zubia del señor San Francisco, que era de su Orden, mandando viniesen descubiertas sus cabezas con su cruz y clérigos a pedir el agua, y que los naturales la pidiesen en lenguaje arábigo, lo que se había acostumbrado en los años 6 ó 7".

... Concluyendo su dicho memorial con la suplicación de que se hiciese presente a Su Majestad para que atajase los inminentes riesgos que amenazaban el reino.

N.º XXXIV.

Archivo de la Real Chancillería de Granada. Cabina 3.ª, Legajo 582, Pieza 5. Granada 16 de mayo de 1526.³⁴

OFICIOS MUSICALES EN PLEITOS. PLEITO ENTRE EL CONCEJO DE CENES Y LA CIUDAD DE GRANADA.

Aparecen citados en este pleito los nombres de dos músicos:

- "Maestre Juan Tamborilero en el Campo del Príncipe (Granada)
- Francisco Cobo el Laudero Real"

34. Dato suministrado, amablemente, por la Lcda. María Dolores Quesada Gómez.



ZAMBRA gitana antigua, heredera de las zambras de los moriscos del Reino Nazarí de Granada.



Detalle. De Piero della Francesca.
Iglesia de S. Francisco (Arezzo).

N.º XXXV.

Archivo de la Real Chancillería de Granada. Cabina 511. Legajo 2270. Pieza 10.³⁵

OFICIOS MUSICALES EN LIBROS DE APEOS.

REPARTIMIENTO DE SANTA FE. LIBRO DE APEOS.

6 de octubre de 1663 — Folio 84r.

Se menciona en este documento a un organista, fechado el 12 de Febrero de 1599.

“*Melchor de Torres, organista y vecino de esta ciudad y notario de la villa*”.

N.º XXXVI.

Archivo de la Catedral de Granada. Fondo de Libros 12-6.³⁶

Instrucción del rey don Fernando el Católico a don Jerónimo Vich su embajador en Roma; Burgos, 5 de diciembre de 1507. (En la Catedral de Granada se conserva un duplicado, enviado por el mismo rey al Cabildo, firmado por el rey y refrendado por el secretario).

“Primeramente sabed que al tiempo que plugo a Nuestro Señor que la ciudad de Granada fue sacada de poder de los moros, enemigos de nuestra sancta fe cathólica, el cardenal don Pero Gonzalez de Mendoza... erigió y ordenó la iglesia metropolitana de Granada... constituyendo y tasando cada uno de los beneficiados y servidores cada año una cierta cantidad de renta... E porque entonces la dicha iglesia no tenía renta alguna de que los susodichos beneficiados fuesen pagados, fue acordado que fasta que las rentas de la mesa capitular pertenecientes creciesen tanto que bastasen para todos, no residiesen en el servicio de la dicha iglesia ni tuviesen renta alguna más de seis dignidades... y doce canónigos y doce racioneros y doce capellanes y *doce mozos de coro* y los otros oficiales en la erección de la dicha iglesia conte-

35. Véase nota 34.

36. Véase nota 13, (vol. I, pp. 28-29).

nidos; e de nuestras propias rentas situamos luego cierta suma de maravedís para dote de la dicha mesa capitular, de que los suso dichos fuesen pagados cada uno según lo que en la dicha erección le está asignado; y fue asimesmo acordado que las cuatro dignidades restantes y los otros canónigos y racioneros de más de lo suso dicho que fueron nombrados y por nos presentados y por el arzobispo instituidos no toviesen en la dicha iglesia renta alguna sino sólomente toviesen *estalo en el coro* y voz en el Capítulo, y así se ha usado e guardado desde que se fundó la dicha iglesia fasta agora...".

N.º XXXVII.

Archivo de la Catedral de Granada. Consueta. Fondo de libros n. 17, cap. 31, folio 32 v. ss. (1520).³⁷

DE LO QUE HAN DE HACER LOS CANTORES.

"Por la erección desta sancta iglesia estan deputadas doscientas y cuarenta mil maravedís para los capellanes y ciento y veinte mil para los acólitos, que son todos trescientos y sesenta mil; de los cuales los prelados pasados, por el aumento del culto divino y porque la iglesia sea más honrada y el culto divino más favorecido y el pueblo sea consolado y provocado a devoción, han mandado que haya cantores, y así se ha siempre usado. Los cuales son algunos capellanes que tienen habilidad para cantar canto de órgano y contrapunto, los cuales sirven de capellanes y cantores si cómodamente lo pueden hacer; y por que sean cantores no son excusados de ninguna hora, más son obligados a seguir el coro como todos los otros servidores dela iglesia, porque por ambas cosas llevan salario. Son obligados a cantar los días siguientes de esta manera...

Iten, son obligados a cantar el día de Navidad a los maitines, las canciones y coplas para ello ordenadas y...

Iten, son obligados a cantar las Pasiones el día de Ramos, y las primeras Lamentaciones de las Tinieblas, y todos los otros oficios que por la tabla se les echare la Semana Santa.

Iten, son obligados a cantar en los aniversarios que se hacen por los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, de gloriosa memoria, los terceros, sextos y nonos responsos en las vigalias y en toda la misa; iten, el último

37. Véase nota 13, (vol. I, pp. 15, 68-69).

responso que se hace por todos los finados el día de Todos los Santos; iten, en los últimos resposos de los dos aniversarios del señor cardenal don fray Francisco Ximenez, arzobispo de Toledo.

Iten, son obligados a cantar todas las veces que el Cabildo hace algunas exequias. No pueden en la iglesia cantar canto de órgano en exequias ningunas si el cabildo no hace el oficio. Son penados todas las veces que no vieren a cantar, por cada vez que faltaren un día por rata salarii de lo que ganan. No se juntan a cantar canto de órgano a ninguna parte sin licencia del cabildo..."

N.º XXXVIII.

*Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 5-139-1.*³⁸

Nómina y repartimiento del tercio primero deste año de 1589, de lo que ganaron el racionero Garçon, nuestro hermano maestro de capilla, sochantre, cantores, capellanes, oficiales y sirvientes de esta sancta iglesia, en que entra la dotación de los maitines.

En lo *relativo a músicos* y en maravedises tenemos las siguientes cifras:

| | <i>SALARIO</i> | | |
|--------------|----------------|---------------------|---------------------|
| | | <i>de un</i> | <i>Por maitines</i> |
| | <i>Anual</i> | <i>cuatrimestre</i> | <i>en este</i> |
| | | | <i>cuatrimestre</i> |
| Núñez | 10.000 | 3.333 | 1.582 |
| Aliseda | 9.000 | 3.000 | 1.458 |
| Espínola | 9.000 | 3.000 | 14 |
| Navarrete | 50.000 | 16.666 | 1.948 |
| Magaña | 13.000 | 4.333 | 1.955 |
| Juan Vázquez | 28.000 | 9.333 | 1.441 |
| Ortega | 16.000 | 5.333 | 2.193 |
| Reyes | 19.000 | 6.333 | 2.943 |

38. Véase nota 13. (vol. I. p. 100).

