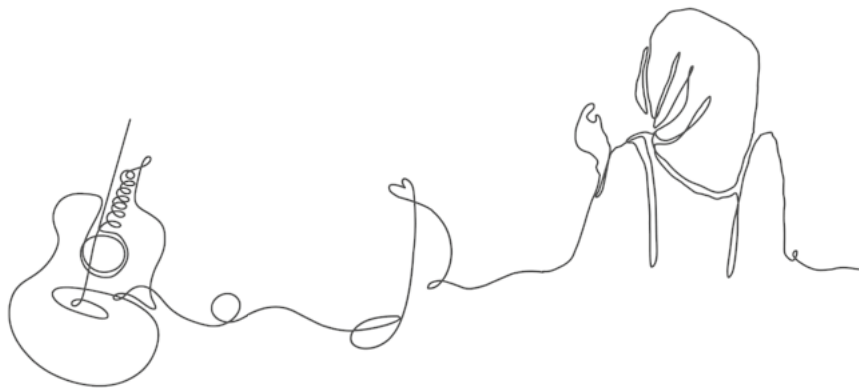


6. Sospechas de amor. Las músicas de al-Ándalus y el flamenco

Cristina Cruces Roldán





Cristina Cruces Roldán

Cuando, a principios del siglo XVII, Felipe III decretó la expulsión de los más de trescientos mil moriscos españoles, no sólo se verificó la destrucción un modelo económico, cuyos catastróficos efectos productivos, demográficos y fiscales son de sobra conocidos.¹ También se cerró la oportunidad de construir un patrimonio musical donde las músicas de origen andalusí y morisco podrían haber convivido, de forma activa y fructífera, con otras tradiciones sonoras peninsulares.

Como sabemos, la historia fue otra. Aquellos musulmanes expulsados terminarían sus días en el norte de África, no siempre recibidos como hermanos, o dispersos en territorios del Próximo Oriente y Turquía. Con ellos llevaban sus conocimientos

1 La expulsión se produjo de forma escalonada entre 1609 y 1613, y ya antes su destierro del Reino de Granada por Felipe II tras la Rebelión de las Alpujarras de 1571. Acerca de este hecho histórico y sus posteriores efectos, es inevitable remitir a los clásicos estudios de Caro Baroja (1976) y Domínguez Ortiz y Vincent (1979).

agrícolas, sus artesanías, su arquitectura, sus apellidos, su castellano aljamiado... y también su poesía, sus músicas y sus danzas.

Pasaron por medio tres siglos. Y, entonces, nació el flamenco.

Los términos de un debate

Lo hizo a mediados del siglo XIX. Apenas unas décadas después, en un contexto de interinfluencias entre formas orientales, músicas nacionalistas e impresionismo musical, se abriría un debate sobre el orientalismo en la música española. Iniciado en los años veinte, la controversia se aquilató en los años cuarenta y cincuenta como parte de otra más amplia acerca de la idea de España, y la encabezaron Américo Castro (1948) y Claudio Sánchez Albornoz (1956). Si, para el primero, la idea de España resultaba de una mezcla compleja donde judíos, musulmanes y cristianos habrían influenciado el «ser» contemporáneo a partir de trazas medievales (con una conciencia construida entre los siglos XIII y XII) y modernas, el segundo reaccionó proponiendo que la «España castiza» era una «singularísima contextura vital», que habría que buscar en la Península desde el periodo premusulmán, incluyendo así las herencias romana y visigoda.

En torno a otras polémicas sobre la identidad, relevantes nombres de la academia se centraron en el debate sobre las músicas mediterráneas, la música popular andaluza y el panhispanismo musical. Había de resolverse una cuestión de trascendencia sobre las tradiciones medieval-cristiana y árabe-andalusí que convivieron durante el medievo en al-Ándalus: ¿era la gran civilización andalusí un eslabón histórico entre la cultura y la música del mundo clásico y el Renacimiento europeo, o habría sido la cultura islámica establecida en la Península Ibérica el punto de partida de toda una tradición musical que penetró en la modernidad? El asunto no era menor, y estaba políticamente cargado. Como señala Reynaldo Fernández Manzano, asumir la primera hipótesis implicaba aceptar que el mundo islámico no habría sido sino un vehículo para el definitivo encuentro de Europa con sus orígenes, lo que justificaría en el caso español un «ideología de reconquista» amparada, además, en la «pervivencia durante toda la dominación islámica de los mozárabes». Pero si la matriz provenía de la cultura árabe, la cosa cambiaba: la música andalusí habría inspirado tanto los sonidos como la poesía y la instrumentación hispanos, y habría de entenderse que, en el proceso posterior al auge musical de al-Ándalus, «Los trovadores imitarían a los poetas y músicos árabes, al amor cortés derivaría del amor

‘udrí, la *muwassaha* y el zéjel serían el origen del villancico hispánico o del *virelai* francés» (Fernández Manzano, 2015: 38).

Musicólogos como Julián Ribera o Felipe Pedrell, y filólogos hispanistas y arabistas, en particular tras los descubrimientos de Stern en 1948 y Emilio García Gómez en 1952 en torno a las jarchas, concurren en un debate con participación de conspicuos nombres de la investigación y que duró siete décadas. Citamos aquí, junto a los anteriores, desde Menéndez Pelayo, Ribera, Menéndez Pidal, Pérès y Galmés y García Gómez a, en fechas más recientes, Manuela Cortés (*ibidem*). Dentro de sus hipótesis sobre la occidentalización de la dinastía omeya y la hispanización de al-Ándalus, Julián Ribera y Tarragó sugirió que habría existido una continuidad de la música popular española desde el medievo islámico, procedente un fondo común hispanoarábigo cuyo origen habría de buscarse en la antigüedad y sobre el que habría reposado la gran cultura musical andaluza anterior a la presencia musulmana. Una música que, afirmaba, se definía por su precocidad y su carácter no eclesiástico, y donde estuvieron presentes el arte de modular y el sistema modal antes que en el resto de músicas europeas. Al prolongarse temporal y geográficamente, su particular sistema estrófico habría servido de «fondo común» para toda la producción musical popular española. El zéjel, por su parte, habría dado fundamento a formas estróficas cantables y bailables de uso popular (Ribera, 1927). Entre los autores que no dieron pábulo a las propuestas hispanoarábicas, Felipe Pedrell sugirió que la música de al-Ándalus solo habría tenido un papel contribuyente en la música española, como ejemplificarían detalles ornamentales propios del sistema oriental y persa, de modo que el orientalismo oriental sería producto de la civilización bizantina y pasó de ahí a la liturgia romana (Pedrell, 1922).

Las músicas y bailes flamencos, de aparente origen popular pero recreados como arte en los antiguos cafés cantantes, los escenarios teatrales y las fiestas públicas y privadas, quedaron relativamente apartados del núcleo de estos debates. Demasiado ajeno a los ambientes académicos, lastimado con la flecha del estigma antiflamenguista, el flamenco apenas ocupó algunas intuiciones musicales de la mirada culta, entre las que es imprescindible citar a Manuel de Falla. Sus lecturas sobre flamenco y «cante jondo», música y músicos (Falla, 1922, 1947), fueron acompañadas de composiciones con aires de la tierra, al menos hasta mediados de la década de 1920, tal vez por el desencanto con que culminó su entusiasta empresa en torno al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Apenas unos

años después, entre estos discursos intelectuales, un autor entonces periférico y de poca repercusión que sería silenciado con el asesinato, se detuvo en la herencia que debieron dejar en la música andaluza ocho siglos de historia de una Andalucía islámica, forjada primero, esplendorosa en su apogeo, resistente unos siglos y fragmentada en sus tiempos últimos. Nos referimos a la obra de Blas Infante, quien, entre 1929 y 1930, pergeñó algunos textos dispersos, posiblemente a la espera de lo que ya sería una imposible revisión posterior, que serían recopilados en los años ochenta del siglo XX por Manuel Barrios. Infante apunta en estas páginas qué elementos procederían de las tradiciones orientales, se detiene en el fondo histórico que explicaría los préstamos entre grupos humanos que vivieron, como parias, experiencias comunes (moriscos y gitanos), y enuncia los parentescos sonoros y, sobre todo, filosóficos, que habrían unido sus músicas (Infante, 1980).

La reflexión sobre el arabismo musical español nos sitúa en un territorio complejo, con llamadas a la creación y la composición. Como sabemos, irradiaría a las corrientes estéticas del nacionalismo musical de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Así lo demuestran los repertorios de Felipe Pedrell, Joaquín Turina, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Fernández Arbós o Miguel Alonso, e inspiró también los tópicos musicales de la música europea con mayor o menor fortuna, fuera como «una fuente de inspiración que ha creado grandes obras de arte, en todos los terrenos», o como «una deformación o simplificación de lo real» (Fernández Manzano, 2015: 246-247).

En este ensayo, queremos sintetizar algunas de las que hemos denominado «sospechas de amor» entre las tradiciones musicales orientales y el flamenco, y buscar elementos que nos ayuden a entender o cuestionar evocaciones y relaciones posibles. Nos centramos en la música andalusí, también llamada «música de al-Ándalus», «hispanoárabe», «hispanomusulmana», o «arabigoandaluza». Aun asumiendo que todas ellas son definiciones nacidas en occidente y generalizadas en fechas recientes, admitamos su capacidad para nombrar un sistema único asentado en al-Ándalus entre los siglos IX y XVI, que muchos eruditos e intelectuales árabes prefirieron no considerar una música culta, sino más bien una tradición de música popular dentro del conjunto de las «músicas árabes», y que tendría una extensión en las músicas moriscas. Como sintetiza Fernández Manzano:

La música de al-Ándalus se desarrolló en la Península Ibérica en la etapa de dominación musulmana (711-1492) y en la etapa morisca (1492-1609), manteniéndose viva hasta la

actualidad, gracias a la tradición oral en los países islámicos del próximo Oriente, Norte de África y Curva del Níger, con un proceso de puesta en valor, difusión y práctica de esta música en Andalucía —especialmente intenso— en el último tercio del siglo XX (2015: 61).²

Hablamos de «sospechas», sí: tan estimulante resulta contrastar características, establecer relaciones y encontrar nexos de unión, como discutir intuiciones y afirmaciones espurias, pues largo es el tiempo y amplía la distancia geográfica y cultural que separan a estas músicas del flamenco. A partir de un análisis histórico, en este texto nos detendremos en algunos aspectos comparativos de sus lógicas musicales, modos de ejecución y transmisión, que podrían ampliarse a otros muchos de las lógicas musicales, los modos de ejecución y la transmisión, que serían ampliables a otros muchos, como la lírica, las danzas, o el desarrollo comparado de su amplio corpus de formas musicales.³

Los recorridos históricos

Manuela Cortés ha identificado los trayectos históricos vividos en el largo tiempo, demasiados siglos sin duda como para no esperar momentos de mayor y menor esplendor, que se abren con la antigua emigración de los árabes hacia el norte, estableciendo contactos con las civilizaciones sumeria, siria y hebrea y que, gracias a su vínculo con la civilización grecolatina, permitirían el desarrollo de base de la teoría musical griega, «enriquecida con una gran profusión de melismas, a modo de arabescos sonoros, y sustentada por una variedad rítmica que completa la esencia de esa característica definitoria que conocemos como arabismo» (Cortés, 1996: 87). A partir de la hégira, y con la expansión islámica, estas músicas irían asimilando las tradiciones de los pueblos conquistados, si bien nunca perderían la relación original

- 2 El autor sugiere la definición estricta de la música árabe como «la realizada en la Península Arábiga, y por extensión, en el resto del mundo islámico que ha estado bajo esta influencia, teniendo como vehículo de comunicación la lengua árabe» (Fernández Manzano, 2015: 45). Diferencia aquí las músicas cortesana, popular, religiosa y contemporánea.
- 3 Aunque quedan fuera de este texto, nos referimos a cuestiones como las expresiones lingüísticas compartidas, la popularización de las estrofas cortas y desgajadas, la huella andalusí en el Romancero, el predominio de los temas naturalistas y amorosos, el binomio melancolía-abandono en los contenidos, la danza y los efectos plásticos de braceos, serpenteos y punteos, o la expresión dancística en las fiestas públicas. Han sido tratadas en Cruces, 2003.

con el mundo helénico y bizantino. Apunta Cortés cómo los Omeyas favorecieron la poesía y la música en la corte de Damasco, y el modo en que las innovaciones introducidas por el persa Moslim Ibn Mohriz modificaron el canto hasta entonces articulado en un solo verso, para extenderlo «sobre dos versos, que formaban, por la división tradicional del verso en dos hemistiquios, una auténtica cuarteta. Esta estructura cuaternaria, básicamente lírica, estará en la base de la música andaluza y su frase con largos desarrollos» (89). Los sucesores abasíes desarrollarían también notablemente las artes, y en particular la música, dando lugar a reconocidas dinastías de intérpretes en competencia. Tras la cristianización, el sustrato pasaría a situarse en la cultura musical morisca, pues, según algunos cronistas, durante la conquista del Valle del Guadalquivir en el siglo XIII la música andalusí ya se encontraba en decadencia, refugiado su pasado esplendor en el reducto granadino.

Este proceso fue fundamental para otorgar a las tradiciones musicales un papel de puente entre la antigüedad y la modernidad, y permite a Reynaldo Fernández Manzano hablar de la música andalusí como una «realidad abierta» (1982: 48). Esta se habría iniciado con la primigenia entrada de árabes y emigrantes del Oriente Medio establecidos en el Magreb y en al-Ándalus, portadores de una gran variedad de tradiciones que fusionaron con las músicas autóctonas, los goznes entre la música andalusí y la antigua tradición griega, canalizada a través de Bizancio, y la mezcla con las músicas hispanas que se mantendrían como formas mozárabes. Durante su extensión en los siglos XIII y XIV, apunta Fernández Manzano, la música de al-Ándalus se habría transmitido y conservado oralmente, sobre todo entre los marroquíes, y tras la expulsión de los moriscos en el siglo XVII florecería en distintos territorios. Del mismo modo que el mundo árabe adoptó la teoría musical griega, la música andalusí haría el camino de retorno hacia el Norte de África y regiones del próximo Oriente tras la expulsión de los moriscos de España a principios del siglo XVII.

Cortés apunta que la extensión de estas músicas por el norte de África dio lugar a las colecciones de moaxajas conservadas fundamentalmente en el Mashriq,⁴ los repertorios andalusíes en el Magreb y las escuelas locales que conservaron las antiguas nubes: música *al-Ála* en Marruecos, *garnati* en Tlemcén (Argelia), Oujda

4 Estas colecciones poéticas fueron compiladas en 1864 por el padre Yusef Ayyub Al-Halabí en Beirut como *Los siete caminos o las Muwashshahas andaluzas*, manifestando así, en una zona sin gran presencia de moriscos expulsados, la simbología de la tierra de origen. En Alepo se publicarían en 1955 *Las muwashahas andaluzas*, de Nadim Darwish y Fu'ad Raja'i, una transcripción de poemas cantados ya según la notación occidental.

(Marruecos) y Túnez, *máalouf* en su diáspora por Marruecos, Argelia, Túnez y Libia (Cortés, 1996). Fernández Manzano sitúa este material de procedencia bajomedieval (e incluso de la Edad Moderna) como el repertorio andalusí predominante en el Magreb, mientras que, en el Mashriq, las colecciones más antiguas de moaxajas mantendrían, bien la forma original andalusí, bien adaptaciones orientales, dentro de un patrimonio que, en su conjunto, viene a denominarse todavía hoy «música andaluza». Señala el autor la importancia del sistema social de corporaciones artesanas y hermandades religiosas en la conservación del repertorio, así como el apoyo institucional que ha tenido en el siglo XX, con la inclusión en los conservatorios de música, redes de festivales, y difusión a través de grabaciones discográficas y medios de comunicación de masas (Fernández Manzano, 2015: 96)

Moriscos y gitanos

Los movimientos humanos que soportaron tales desplazamientos musicales han centrado el estudio del papel que los moriscos pudieron jugar en la conformación histórica del género flamenco. Es un clásico de la literatura flamenca. Uno de los textos más citados de los orígenes, las *Escenas Andaluzas* del escritor malagueño Serafín Estébanez Calderón, acusa intuitivamente la querencia oriental cuando afirma, en «Un baile en Triana»:

Estos bailes pueden dividirse en tres grandes familias, que, según su condición y carácter pueden ser o de origen morisco, español o americano [...]; pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención [...] los que conservan su filiación árabe y morisca. Éstos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile.

Desde luego haremos notar que la Caña, que es el tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra Gannia, que en árabe significa el canto. Nadie ignora que la Caña es un acento prolongado que principia por un suspiro, y que después recorre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso mu-

chas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable (Estébanez Calderón, 1985: 249, 252).⁵

También entre los viajeros extranjeros se asentó esta automática conexión entre las formas populares de incipiente flamenco (o preflamenco), protagonizado por los gitanos, y aquel fondo de origen árabe. Por citar un ejemplo, el autor inglés George Borrow testimonió en 1843 que «La idea que hoy tienen en España de esta raza (los gitanos) es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despoblados, desde que el cuerpo principal de la nación fue expulsado del país en tiempos de Felipe III» (Borrow, 1979: 204). Sin embargo, la aproximación más citada para esta la relación entre moriscos, gitanos y flamenco es la hipótesis arabista de Blas Infante, quien sitúa en el siglo XVII el momento decisivo de lo que consideró una mezcla musical y dancística sin precedentes. Tras su expulsión, sugiere, un gran número de moriscos se habría refugiado en lugares donde no eran conocidos o, si no hablaban castellano, en emplazamientos inaccesibles. En algunos de ellos coincidieron con los grupos de gitanos que, hostigados también por su condición étnica, itineraban por la Andalucía de entonces. Ambos eran grupos perseguidos, heterodoxos a la ley; los unos, labradores en el exilio, los otros errantes. En este contexto de experiencias compartidas, se habrían reconocido como comunidades similares y fusionaron sus modos musicales. Tal sería la conmoción social que habría conducido al gran cambio: la música del medievo, perdida en el siglo XVI, reaparecería en el XVIII con un *melos* dramático que modificó su anterior condición lírica, coral y monódica. Moriscos y mudéjares la habrían conservado a salvo de las persecuciones, por vía popular, pero «afectada por una extraña técnica y en poder de los gitanos» y reunida bajo la denominación común «flamenco» como simplificación de la expresión árabe *felah-mengu*, «campesino huido», eso sí a costa de una reducción de «la gran estirpe creadora» a «la condición gitana» (Infante, 1980: 162 y 166). Aunque de difícil acogida en términos de tiempo histórico (Infante sitúa el ámbito cronológico de nacimiento del flamenco entre el segundo cuarto del XVI y el último cuarto del XVIII), la teoría concluye que el nombre «flamenco» habría trascendido ya en el siglo XIX, cuando pierde

5 La primera edición es de 1847, con dibujos de Francisco Lameyer, aunque recoge textos anteriores, como «Un baile en Triana», de 1842, y «Asamblea General», de 1845. Manuel Barrios se inclinó por hacer derivar el nombre «caña» de *qayna* (cantante) más que del árabe *gaunnia* (canto) (Barrios, 2000: 208).

fuerza el peligro de nominación pública de sus oscuros y contaminados orígenes. La hipótesis arabista de Infante, enunciada después de su viaje a Marruecos,⁶ sería recogida asimismo por su coetáneo Rafael Cansinos Assens (1936), considerando el periodo de al-Ándalus como uno de los precedentes (remotos) fundamentales de la copla andaluza, y posteriormente el sustrato judío y la aportación gitana, sometidos al desencanto de la persecución y, en el caso de judíos y moriscos, la desposesión de su tierra y la condena al exilio. Muchos de estos planteamientos, con aportaciones en cuanto al léxico común que se habría anclado en este periodo y trascendido al flamenco, han sido revisados recientemente por el investigador Antonio Manuel Rodríguez (2018).

Manuel Barrios, en *Ese difícil mundo del flamenco. Gitanos, moriscos y cante flamenco* (2000) inscribe en este proceso histórico (unión de los moriscos y los gitanos, plasmación de la tragedia y afirmación del espíritu) el paso de una música polifónica, coral y lírica a la solitaria, individualista y dramática del flamenco. Aunque se aparta del camino propuesto por Infante entre los siglos XVII y XVIII, el autor inquiere acerca de las coincidencias en el color de piel entre moriscos y gitanos, los nuevos apellidos castellanos de los que ambos pueblos hicieron uso, y el hecho de que lugares históricos de amplia población morisca terminaran por coincidir con los enclaves de asentamiento de grandes núcleos gitanos, como Triana, Lebrija, Marchena, Utrera y Jerez de la Frontera, el Albaicín y las Alpujarras (Barrios, 2000: 185). La explicación sólo podría ser una mezcla humana y cultural, sugiere, y así podría entenderse el dictado de las leyes de persecución que aluden a que muchos gitanos no lo eran realmente «de nación», sino que se llamaban a sí mismos de tal modo (Barrios, 2000: 189). Pierre Lefranc retomó esta constelación de coincidencias históricas entre los pueblos morisco y gitano, sugiriendo que el primero habría sido para el segundo un ejemplo de su propia experiencia en galeras, presidios, minas o cárceles, un espejo de prohibiciones en términos de indumentaria, idioma o

6 Para González Alcantud, este viaje de 1924 —planificado como una «peregrinación» a la tumba de al-Mutamid en Agmat, junto a un amigo fotógrafo— sería un hito fundamental en su pensamiento: «Blas Infante a partir de su viaje a Marruecos se siente hermanado con los andalusíes. La emoción de la diáspora andaluza sobrecoge al andalucista. Esta conciencia de exilio y a Francia es el reencuentro fraternal que Blas Infante sintió en la experiencia marroquí. La asunción de la idea de patria perdida es clave para entender su vocación profética a la vez que su exilio interior en el hogar. Conciencia de exilio cuya mayor expresión estética sería para él el flamenco. Sin embargo, la música más cercana, la más extendida, y que más nostalgia provocaba melancolía» (González Alcantud, 2017: 157).

nomadismo, «en un proceso de aculturación defensiva respecto al medio que permitió a los gitanos sobrevivir, hasta nuestros días, en torno a algo que era preciso proteger y mantener» (Lefranc, 2000: 50). El autor francés trata desde cuestiones específicas de parentesco musical, como de coincidencias entre las dos llamadas a la oración (Iqâma y Adhân) y las tonás y seguiriyas, hasta la común condición de «amenaza», que el estado administró con la deportación y esclavización de los moriscos y las posteriores pragmáticas antigitanas, o la huida de muchos de los granadinos tras las sublevaciones de las Alpujarras de 1568 y su asentamiento en ciudades de la Baja Andalucía, en particular el barrio de Triana. Al decir de José Gelardo, cierto embajador marroquí habría visto moriscos (entendemos que clandestinos) todavía en 1690-1691 en Marchena, Andújar, Marchena y Linares (Gelardo, 1994), y el autor menciona la fiesta de recibimiento con acompañamiento instrumental que se dio a una embajada, y que sugeriría una continuidad en la tradición basamento del flamenco posterior: «un grupo de estas mujeres tenían entre sus manos unas guitarras. Su canto es diferente del de los cristianos que viven en las ciudades civilizadas» (Gelardo, 2001: 39). La información se fecha ocho décadas después de que un informe del Consejo de Estado de 1610 enunciara que «Ay presunción que muchos de los que abundan como gitanos son moriscos» (Lefranc, 2000: 182), y de la mención del morisco Ricote en *El Quijote* de Cervantes (1615), que nos da a conocer su regreso del exilio.⁷

A las coincidencias entre los asentamientos moriscos y la territorialidad gitana se suman el intercambio o trasplante de oficios y fiestas entre unos y otros. Una vez expulsados los moriscos de la tierra, los gitanos habrían ocupado trabajos de «pequeña producción» antes morisca, en particular oficios considerados viles o «mecánicos», de alimentación o venta, despreciados por los cristianos: herrería, calderería, cestería, espartería, carnicería, fabricación y venta de buñuelos y otras frituras... (Lefranc, 2000: 48). También se les habría requerido para participar en prácticas festivas como antes los moriscos: romances, danzas ceremoniales delante de o dentro de las iglesias y el Corpus, como en Baza (1495) o Granada, donde «formaban dos filas en las que, provistos de castañuelas, se acercaban y se separaban en graciosas y variadas posturas» (Navarro, 1995a: 177). En el Corpus de Córdoba de los siglos XVI y XVII, Aranda Doncel (1977) ha documentado que bailaban la «danza de gitanos», la «danza de la

7 Acerca del estudio y las razones de este personaje del capítulo 54 de la segunda parte del Quijote, y de la introducción del tema de actualidad en la obra, puede encontrarse un resumen de aportaciones y una propuesta de análisis en Plata, 2015.

chacona», la «danza de la morisca» y la «danza de serranas». De hecho, ciertas expresiones de danza y cante siguen llevando nombres alusivos a lo morisco (por ejemplo, algunos romances), y también las fiestas privadas de bodas y *zambras* moriscas se heredarían en la terminología flamenca (Lefranc, 2000: 49). Estébanez Calderón mencionó que los romances ya sólo se podían encontrar en la sierra gaditana y Jerez, y que romances y fandangos tengan base morisca. La relación entre romances, nanas y villancicos confirmaría una continuidad histórica de estas formas de folklore más antiguo, como también los verdiales, pues las limitaciones temporales impedirían explicar coincidencias o transmisión directa más allá de estos casos (Leblon, 1995: 14).

Un caso particular lo representa Jerez de la Frontera, donde Juan de la Plata advierte de las fiestas moriscas que practicaban los esclavos, de la desaparición «administrativa» de los moriscos y la presumible mezcla con los gitanos que empezaron a asentarse en los entonces arrabales de Santiago y San Miguel, hoy considerados barrios gitanos y flamencos, así como de la ocupación de previos oficios moriscos (herradores, vendedores de menudo, caldereros, canasteros, lateros, corredores de bestias, vendedores ambulantes...) por los gitanos: «el arte flamenco fue posible gracias a estos entronques entre gente de raza prieta, morisca y, posteriormente, gitana» (De la Plata, 1995: 187, 189).

Las claves musicales: los modos melódicos y la cadencia andaluza

Pero, más allá de los procesos humanos, rasgos estructurales en campos como la armonía, la melodía y el ritmo, y también en otros de carácter expresivo, interpretativo y creativo, con toda su diversidad, se han puesto de manifiesto como elementos comunes entre los universos musicales árabe y flamenco. María Isabel Osuna resume aquellos que podrían considerarse compartidos o expandidos hacia el flamenco en «la microtonalidad interválica, las escalas modales, la riqueza y acentuación rítmica, todo en torno a una filosofía improvisatoria y ajena a toda rigidez metódica» (1995a: 106).

Un aspecto fundamental de esta síntesis remite a la armonización que sustenta el *maqam* como sistema de modos melódicos, definidores de los patrones que adop-

ta cualquier pieza musical en la música árabe:⁸ orden específico, alturas de las notas, organización obligatoria del espacio y los tonos, destacando una tónica dominante, y forma de desarrollar vocal o instrumentalmente las melodías, independientemente del tiempo que cada pieza adopte. El diseño del cante exigirá una serie de distancias interválicas y desarrollo de cada universo rítmico-melódico, pero nunca existe una realización idéntica: el *maqam* se recrea en cada ocasión como una forma nueva. Como afirma Martín Valverde, lo característico del *maqam* es:

[L]a libre organización del aspecto rítmico-temporal y la organización fija y obligatoria del aspecto tonal-espacial [...].

El ritmo es característico del estilo del intérprete y depende de su forma y técnica de interpretar o cantar, pero nunca es característico del *maqam* como tal. La singularidad de esta forma es que no se construye sobre motivos, o la elaboración, variación y desarrollo de éstos, sino sobre un cierto número de pasajes melódicos de diferente longitud que dan lugar a uno o más niveles tonales, y así se establecen las varias fases del desarrollo del *maqam* [...].

[E]l factor compositivo se muestra en la predeterminada organización tonal-espacial del número fijo de niveles tonales sin repeticiones, en tanto que el aspecto de improvisación se desenvuelve libremente en el diseño rítmico-temporal. La interrelación entre la composición y la improvisación es el aspecto más característico del fenómeno *maqam* (Martín Valverde, 1997: 8-10).

El *maqam* es pues, en primera instancia, una regla de distancia interválica o número fijo de niveles sin repeticiones para el enunciado melódico en el espacio, que admite un estilo improvisatorio en lo temporal. Sin embargo, también funciona como un orden diferenciado, ambiental, que se impregna del estado emocional del intérprete y, a partir de una gradual elevación hacia registros más altos, alcanza el clímax de la forma. Sus inflexiones y adornos melódicos afectan a la percepción,

8 Para una profundización en estos modos, consultar Muallem, 2010, y para un interesante acercamiento al modo en que el *maqam*, como conocimiento implícito, permite la improvisación, las dificultades de transcripción definitiva, la transmisión oral y las tradiciones locales en diversos países, Farraj y Shumays, 2019.

efectos que los teóricos denominaron *Ta'thir At-tubu' fi At-tiba'*. Como expone Manuela Cortés:

Las distintas secuencias, fórmulas melódicas o *maqâm*, están asociadas a los distintos estados o respuestas anímicas [...], confiriéndole a los sonidos la capacidad de «afectar» o influir en los seres vivos [...] (y fue) introducida en occidente a través de [...] la música religiosa o la música popular, donde se mantiene en la actualidad (1996: 105).

El *maqam*, que no incluye un componente rítmico, sino vocal o instrumental, implica un sentido constructivo en el momento, la creación de segmentos estructurales nuevos en distintos niveles tonales, lo que permite hablar, como en el flamenco, de cierta libertad en el fraseo. A partir de un *maqam* o modo específico, la composición melódica se desarrolla e implica una continua recreación, ya que es un tipo de melodía que sirve como herramienta de improvisación: no existirán *maqamat* idénticos ni formas de *maqam* estables. En el flamenco, desarrollar los estilos también implica seguir una pauta armónico-clasificatoria de efectos emocionales. Se canta «en el aire de», se utilizan expresiones como el «aroma» de los cantes, incluso dentro de la sujeción a los estilos ejecutados, que tienen una serie de fórmulas —aquí melódicas, pero también rítmicas— exigibles. La expresión cantar «por» (soleares, seguiriyas, tangos, malagueñas...) es una orientación sobre la familia y la forma musical concreta que, como la estructura de palos, evoca la lógica del *maqam* (Lefranc, 2000: 21). También en el flamenco existe la sujeción a los estados anímicos, y como la música andalusí juega con la improvisación y las estructuras. Pero los sistemas musicales no son similares en su esencia. En el flamenco, las reglas de las fórmulas rítmico-melódicas se respetan, tanto en la estructura como en el corpus y en el «aire» de cada palo. Y, aunque no hay una ordenación cerrada de la secuencia de coplas a ejecutar, sí que existe una conexión necesaria con la medida, el tiempo, el compás, o su ausencia como cantes libres. La ordenación de palos flamencos es más cerrada, y la creación no es absoluta en la forma, sino más bien en la composición según estrofas y variantes, dentro de la lógica específica del palo elegido. El flamenco construye cantes «en acto», aunque sobre una pauta establecida que permitirá la creación de motivos, la relativa libertad del fraseo y las variaciones, que de hecho han sustentado el repertorio. Pero la repentización no es la clave de

la música flamenca. Sus formas tienen carácter estructural, y las posibles variaciones no crean, como en el *maqam*, segmentos nuevos en distintos niveles tonales.

Donde sí encontramos una íntima relación entre los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco es en relación con la escala. Aunque algunos investigadores prefieren desligar el modo musical árabe del *hijaz* y la música flamenca, a través de su fusión con el modo frigio y el fruto final de la cadencia andaluza (Castro, 2014: 57), para Faustino Núñez son los segmentos tetracordios *hijaz* y *kurd* (dórico griego, modo de mi) de los *maqamat*, creados a partir de las escalas del sistema melódico árabe, los que crearon la base fundamental de la música andaluza posterior. Escala que, a su vez, deriva de la propia ordenación en segmentos a partir de los intervalos de tonos, medios tonos y cuartos de tono.⁹ Se situaría aquí un elemento fundamental de conexión entre las músicas orientales y el flamenco: la escala que recoge la tradición de la escala griega, mediterránea o «modo de mi». Con el añadido de que esta escala se extendió hacia el mundo islámico de forma monódica, convergiendo así con la sola voz melódica que utiliza el flamenco. En términos de análisis tonal, el flamenco ha mantenido los modos orientales descendentes de los tetracordos *mi-re-do-si* y *la-sol-fa-mi*, aunque combina la modalidad y la tonalidad configurando un bimodalismo que se desplaza entre el modo de mi, el modo mayor desde do y el menor desde la, distribuidos claramente según palos e incluso de forma combinada en algunos de ellos (Hurtado y Hurtado, 1998: 25), mientras que las músicas árabes utilizan las escalas diatónica, cromática y enarmónica.

La cuestión de la microtonalidad

Partamos de que tanto para la música árabe y de al-Ándalus la música vocal es un aspecto central. Una serie de técnicas de gran riqueza gámica y velocidad, de contenido glosolálico y también propia de los cantos bereberes y beduinos, ha querido verse como origen de una posterior depuración de esos cantos más toscos que han llegado a nuestros días, como apunta Cortés para el *mawwal*, sus modulaciones vocales, y su combinación con el sonido agudo del *rebab* y el baile de aires orientales (Cortés, 1996: 45). Sería ese modelo de intervalos microtonales inferiores al

9 <https://www.flamencopolis.com/archives/3354>. Los doce *maqamat* que siguen utilizándose son Rast, Bayati, Hijaz, Huzein, Saba, Nahawand, Kurd, Sikah, Nakriz, Suznak, Ajam, Hijazkar-kurd y Farhfza.

medio tono¹⁰ el que permitiría generar recursos comacromáticos comunes en la modulación de la voz, una fluctuación tonal difícil de registrar en la grafía convencional que, en el caso de ciertos estilos flamencos, participa de una característica exuberancia ornamentista. La diversidad de fonación a través de técnicas vocales de floreos, vibratos, sonidos nasales o guturales y falsetes, se unen a estos efectos melismáticos compartidos por las músicas orientales y el flamenco. Los jipíos, los *ayeos*, gritos y salidas, las disonancias o el *glissando* flamenco se han interpretado como demostraciones de este dinamismo expresivo, que pueden encontrarse también en las salmodias coránicas, en los *ragas* indostánicos y en las introducciones quebradas de los salmos hebreos y bizantinos.

En el caso del flamenco, las voces se mueven en realidad entre el dinamismo del arabesco y el más rotundo patetismo, utilizando puntos melódicos y sonidos armónicos como apoyaturas de las notas principales, con reiterativas vueltas a la tónica modal. Dentro de estas formas de hacer, derivadas de la asistematicidad de los microintervalos y la condición atemperada de la escala, los efectos flamencos van desde la característica rapidez a la vehemencia de una lógica que en algunas de sus ejecuciones resulta salmodiada, casi recitativa, y sigue «esquemas melódicos flexibles, formados por frases sucesivamente ascendentes y descendentes entre las cuales predominan las segundas» (Lefranc, 2000: 43). Tales impresiones no se limitan a las voces. También en la guitarra se comprueban las cadencias sonoras, los puntos de apoyo melódico, los arrastres, vibratos y ligados que acercan el instrumento a la microtonalidad y las disonancias, así como la entonación a partir de una cuerda dominante para, desde ahí, desarrollar trinos, mordentes, trémolos picados, bordadura y *glissandos* instrumentales (Romero, 1996, I: 144). Tengamos en cuenta que la guitarra flamenca es diatónicamente temperada, frente a la atemperación del cordófono fundamental andalusí (el *'ud*) y sus instrumentos de cuerda frotada.

En cualquier caso, los valores irregulares a los que aludimos dan muestra del sentido expresivo que caracteriza a estas músicas sentimentales y, tanto la música andalusí como en el flamenco, consideradas fictas en su tiempo, por alejarse del sis-

10 Como señalan los hermanos Hurtado, el sistema musical de Occidente divide la octava en doce semitonos exactamente iguales, que se corresponden en el piano con las cinco teclas negras y las siete blancas que hay desde el do al si; este sistema en realidad es una simplificación que trata de evita los problemas que suscitará una afinación por quintas. En cambio, es característica de la música étnica, especialmente la oriental, la división de la octava en intervalos mucho más pequeños que el semitono (Hurtado y Hurtado, 1998: 23).

tema diatónico gregoriano o de la música culta. Músicas tenidas por inarmónicas, desentonadas en sus extraños efectos de sonido y que, sin embargo, tanto en un caso como en otro, resultaban plenamente atractivas para las clases más bajas. En el caso del flamenco, consiguieron alejarse de la racionalidad burguesa a través de una rompedora estética alternativa a aquella.

Heterofonía y modos de respuesta instrumental

Tanto la música andalusí como el flamenco comparten un sentido del diálogo entre las frases musicales, cuyos preludios y respuestas crean un marcado equilibrio interpretativo. Su plasmación concreta es diferente entre uno y otros sistemas. La *nuba* o *nawba* andalusí une poemas y secciones musicales precedidos de una o dos introducciones;¹¹ el *taqsim* funciona en ella como una especie de obertura que antecede al cante (Romero, 1996, II: 54), e incluso dispone unas pequeñas piezas instrumentales que recuerdan, con todas las distancias, a las falsetas flamencas.¹² También los *inshad* de las *twishya*, con ritmo libre, sirven para dar paso a canto a solo. El musicólogo Julián Ribera expone algunos datos históricos sobre los preludios vocales en la ejecución, como los del cantor Isaac o el músico Chafar, que «exigía al cantor a quien debía acompañar que insinuara la salida de su canción», de un modo similar a cuando la guitarra abre el cante para esperar la «salida» del cantaor (citado en Gelardo, s/f).

En esta relación entre voz e instrumento, José Romero ha equiparado las respuestas del laúd a cada frase cantada en el modo árabe *s'aba* (popular) con la respuesta formal que ofrece la guitarra a los cantes por malagueña. La podríamos ampliar a toda la gama de levante, donde el toque está recogiendo en realidad la heterofonía original de las orquestas de pulso y púa: «un ligero adorno melódico que completa la melodía del cante a modo de respuesta orientativa» (Torres, 2004: 79). También recuerda Romero cómo los antiguos guitarristas esperaban que el cantaor volviera a la tónica después de sus fraseos, así como el efecto de «anticipación armó-

11 La *nuba* es una estructura de larga duración que «En líneas generales se articula mediante un preludio instrumental que recoge los diversos temas que aparecerán después en la *nuba*, distintos fragmentos cantados e interludios instrumentales, junto a otro elemento de coherencia como el ritmo que pasa paulatinamente de lento a *prestissimo* al final. La tradición hace remontar el origen de la *nuba* a la figura de Ziryâb» (Fernández Manzano, 2015: 95).

12 Fernández Manzano define el *taqsim* como «Improvisaciones instrumentales que requieren un gran virtuosismo, representa la realización instrumental del fenómeno *maqam*, puede ejecutarse como pieza solista y como preludio de otras formas musicales» (*Ibidem*: 53).

nica» por el que no son simultáneos el movimiento rítmico del cante y la apoyatura guitarrística, manteniendo entre ambos una distancia muy pequeña y prácticamente imperceptible (Romero, 1996, II: 46). Como sabemos, el acompañamiento instrumental no es una respuesta automática al cante flamenco, y tampoco tiene carácter contrapuntístico, sino más bien heterofónico, es decir, realiza:

Adornos libres perfectamente conjugados con la línea de canto, pero no literalmente sujetos a ésta, sin que pueda ser calificado, en ningún momento, de contrapunto, en el sentido occidental del término polifónico [...]. Este acompañamiento no se realiza para armonizar el canto ni mucho menos para funcionar dentro de un sistema polifónico-contrapuntístico. El acompañamiento de la guitarra flamenca está emparentado directamente con el concepto de la heterofonía, desarrollado principalmente por las culturas orientales (por ejemplo, la hindú). La heterofonía es la ornamentación simultánea de la melodía principal sin abandonar la propia melodía. La guitarra da el tono, el ritmo y marca el camino al cantaor, pero siempre regresa al servil, pero dignísimo, papel de acompañante (Osuna, 1995b: 198).

También las nubes actuales se cantan y tocan con poemas diferentes que intercalan piezas instrumentales, libres o medidas, al unísono, de modo heterofónico, pero imbricando las voces o, como en la escuela argelina, con voz solista (Poché, 1995: 71). Esta unidad melódica se consigue, según los hermanos Hurtado Sánchez, a través de portamentos, rasgueados, alzapúas o arpegios:

En la rítmica flamenca se establecen dos niveles simultáneos: el primero marcado por el acompañamiento guitarrístico y la percusión; el segundo, llevado por la melodía, mantiene una independencia casi total en relación con el primero [...]. Esas enormes posibilidades de improvisación que el Flamenco ofrece, tienen que discurrir entre las pautas rítmicas sumamente precisas que marca la tradición (Hurtado y Hurtado, 1998: 33).

El tiempo y la medida

Los juegos sincopados y los contratiempos rítmicos, las estructuras polirrítmicas y ciertas coincidencias entre los compases binarios son algunas de las confluencias en cuanto al tiempo, de los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco. Ambos

tienen gran riqueza rítmica, lo que se atribuye en la música árabe a su base «en la métrica de la lengua árabe, regulada en golpes sonoros, golpes sordos y silencios. Son frecuentes los ritmos irregulares y una gran profusión de síncopas, lo que, unido a la alternancia de valores de duración entre las notas, produce un gran efecto de variedad continua» (Cortés, 1996: 105). Los ritmos binarios son muy similares, y distintas *nubas* andalusíes y ritmos como el *barouel* se han querido relacionar con algunos estilos del flamenco, como los tangos, que protagonizan no por casualidad algunos de los experimentos de fusión más redondos habidos en los últimos años.

La instrumentación se convierte, tanto en la música andalusí como en el flamenco, en soporte temporal de los textos cantados, y es el ritmo el aglutinador del sentido de la composición. En la primera, da equilibrio y unidad a formas que se soportan en apartados métricos con existencia independiente, notas de duración alternante e irregular, gran variación en melismas y glosas y una fuerza inherente de la improvisación. En el flamenco, es un aspecto esencial de la estética en los estilos a compás, con sus conocidos desplazamientos del acento. Palmas, golpes, zapateados y jaleos contribuyen aquí a la regulación de la medida. Como en la música andalusí, son estructurantes los golpes sonoros, golpes sordos y silencios, y ambos sistemas se sirven de acentos cadenciales y síncopas constructivas (Fernández Manzano, 1982: 55), en el caso andalusí, probablemente como una evolución de las tradiciones musicales de percusión del Atlas (Rovsing, 1999: 72 y ss.). En la moaxaja, se pueden sintetizar los indicadores básicos del ritmo *darb* en los ciclos rítmicos, los golpes sonoros y sordos, los silencios, la base en el compás y el *tactus*, el uso de tresillos y pequeños ritmos irregulares, la construcción de cadencias suspensivas dentro de la composición, las formas sincopadas, y la alternancia de valores de duración entre notas (Fernández Manzano, 2015: 84-85).

Aunque existan estas coincidencias, las diferencias en el tratamiento del tiempo y la medida son sustanciales. Pensemos que, mientras la música occidental se articula mediante el compás y la medida, en la música andalusí y en la música árabe el ritmo se organiza en ciclos, que son un aspecto rico y variadísimo (*Ibidem*: 111). Las estructuras musicales pueden ser de corta o larga duración, en este caso con una gran coherencia entre las distintas partes de las obras. La lógica que define el *maqam*, como se ha dicho, desenvuelve el diseño rítmico temporal de forma libre y sujeta a la improvisación, mientras que el flamenco concentra una parte fundamental de su corpus y su estética en la pauta del compás. Respecto a familias rítmicas concretas, el compás ternario simple no tendría parangón en la música árabe, como tampoco el de amalgama de seguiriyas y soleares, que «no tienen parecido en

el mundo árabe al oeste de los países del Golfo [...] Pudieran ser de origen índico», suscribe Pierre Lefranc (2000: 41). No obstante, José Romero cree reconocer acentos básicos carenciales de la misma naturaleza, que le permiten sospechar relaciones, incluso organizaciones similares, en el *M'adaouer Oriental* o el *s'adaoui* y la familia de la soleá, o el *nawakht* y la seguriya, por la alternancia de los metros en binario y en ternario (Romero, 1996, I: 167).

Las voces y las coplas

Cualquier oído no iniciado podría encontrar en los ayes de una seguriya o en el introito de un cante por tonás una evocación orientalizante. En ausencia de testimonios sonoros, hallamos retazos de este imaginario que describe a los protocantaos al menos desde finales del siglo XVIII —y, ya en el XIX, a los cantaores ya propiamente flamencos— con voces llenas de jipíos y sentimiento oriental, sonidos que resultan extraños y lastimeros al oído extranjero. Alberto del Campo y Rafael Cáceres han recopilado un conjunto de fuentes inapelables a este respecto. Ya en 1839 «George Dennis otorga un carácter monótono, discordante, melancólico y oriental a los cantes que acompañan con guitarras y castañuelas los bailes campesinos, muy diferentes a los boleros y a los fandangos» (Del Campo y Cáceres, 2013: 296). George A. Hoskins apunta en 1851 que «los cantes hispanos presentan un carácter monótono, melancólico y extraño», y en una velada para turistas en Sevilla convocada en 1872, Alfred Elwes escribe de la música de «una guitarra y de las voces lúgubres y discordantes de los hombres que entonan canciones monótonas e ininteligibles», las cuales serán descritas como gritos de «indios salvajes» (*Ibidem*: 312 y 340). A menudo, se enuncian en términos primitivistas y se asocian a «lo gitano». Así, cuando William G. Clark acude en 1849 a una venta granadina, le sorprende «el cante «extraño, salvaje pero medido de un viejo gitano», y en el Sacromonte granadino Augustus Hare redacta en 1871: «Aquí, las bárbaras familias se pasan todo el día al sol. Lo único que se escucha son los ásperos y guturales sonidos de sus gritos y sus canciones» (*Ibidem*: 314 y 313). Pasado el ecuador del siglo, la descripción de Charles Davillier es elocuente:

Con unas modulaciones, de un ritmo muy difícil de coger, cantándolas con la boca cerrada. Después su voz, sin dejar de ser un poco nasal, se hizo cada vez más sonora, y llegó al fin a las notas más altas. Comenzó entonces un canto pro-

fundamente melancólico y de unan gran originalidad [...]. El motivo de estas canciones es casi siempre el mismo, y siempre también la melodía está impregnada del salvajismo y la tristeza (*Ibidem*: 431).

También el flamenco por venir se concebirá como un modo turbador de afrontar el repertorio popular, de cadencias dolientes y barrocas convertidas a mediados del XIX en nuevo reclamo para los públicos y atribuidas con frecuencia a los gitanos. La actuación de Silverio —que no lo era— en el Teatro Principal de Jerez en 1865 se calificó como la de un «cantador, no el cantor, porque Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica» (citado en Steingress, 1989: 367-368). La oferta representa una manera distinta, expresiva y engrandecida y nos avisa del nacimiento del cante mismo. Es entonces cuando algunos estilos comienzan a nombrarse de otro modo: la caña dulce (canto pausado y triste frente al polo alegre yailable), la serrana, la seguiriya «del sentimiento» o seguiriya gitana. En ese repertorio, ciertos palos como las tonás, los romances o los fandangos habrían sido tenidos por herederos de la larga tradición anclada en lo morisco. Tomemos por ejemplo el romance, que en su forma natural respeta el alargamiento de los versos característico del relato oriental, y del que se desgajarían coplas cortas que darían lugar a las tonás primitivas.

Una segunda lógica de exposición musical y oral de las músicas árabes es la de las pequeñas estrofas fragmentarias que pueden identificarse en las jarchas (literalmente: «salida» - *kharja*) de cierre de las moaxajas, como pequeñas cancioncillas orales de lamento femenino por ausencia del amado en lengua romance, que posiblemente fueron acompañadas de instrumentación y que Margit Frenk (1975) ha relacionado con otros cantares ibéricos y franceses y la forma española del villancico. Estructuralmente, las jarchas eran estrofas independientes de las moaxajas matrices en forma de dístico, trístico, cuarteta de dos asonantes, cuarteta con aire de seguidilla, cuarteta de cuatro rimas e incluso composiciones cercanas al pie quebrado, lo que se ha postulado como embrión de las estructuras métricas populares como la cuarteta asonantada, el pareado o la tercerilla hexasílaba y octosílaba que también encontramos en el flamenco.

Atribuida su creación a Muqaddam b. al-Mucafa al-Qabri, «El Ciego de Cabra» (m. 911-912), la moaxaja es una canción amorosa con varias secciones de versos cortos, compuestas de preludio (*matla*), estrofa (*gusn*) y estribillo o vuelta (*markaz*).

Su juego desigual de doble rima, que floreció en la España de los siglos XI y XII, producía una gran riqueza de fragmentos y combinaciones métricas. Tal estructura alteró la norma poética árabe clásica, fundamentada en tiradas de largos versos monorrimos, a favor de «una organización rítmico-temporal fija [...] compases claros, compactos y regulares que dan lugar a una organizada y fácilmente reconocible segmentación del tiempo» (Martín Valverde, 1997:10).

Según definición de Fernández Manzano, son «composiciones poético-musicales creadas en la escuela de al-Ándalus de corta duración, secuenciales [...] Estas obras, a grandes rasgos, constaban de seis partes que rimaban entre sí, llamadas *qufl* o vueltas, y de cinco partes más denominadas *bayt*, que no precisaban rima común. Su esquema más habitual sería: AA bbbAA cccAA dddAA eeeAA fffAAA (jarcha) [...]. Las *muwassahas* siguen en los países islámicos como formas musicales vivas, inspirando nuevas composiciones y formando parte del repertorio de los intérpretes, aunque han adoptado las lenguas dialectales respectivas» (Fernández Manzano, 2015: 78-79).

En contraposición a la moaxaja, el zéjel sería la versión cantada a coro y al unísono con solista trovadoresco, acompañada de laúd, flautas, tambores y castañuelas. Se hallaría plenamente en la música popular que, para las músicas árabes, suele utilizar la modalidad dialectal o el idioma de cada lugar, no suele pasar del ámbito de una quinta, y tiene una métrica versátil, de cómputo silábico con estrofas de dos o cuatro versos, a veces con estribillo, acompañando la música a la poesía y la danza (Fernández Manzano, 2015: 56). En al-Ándalus, el zéjel utilizó casi con exclusividad la lengua dialectal andalusí para estas formas, que incorporaron expresiones en romance muestra del bilingüismo ya extendido en esta sociedad. Creado por Avempace, el zéjel supuso una revolución tanto en el mundo árabe como en los reinos cristianos, dando fama en los siglos XI y XII a zejelistas como el cordobés Ibn Quzmán. Su códice ha llegado hasta nosotros, y evidencia el uso del dialecto local y la reinterpretación irónica, a veces, de los tópicos poéticos árabes clásicos. Para Stern (1948), la modalidad mayoritaria de zéjeles de su cancionero, además del zéjel moaxajeño, sería de formas sin límite de estrofa y temas diversos, mientras que, para Ribera, el zéjel sería la base de las estrofas populares de la música española, pensadas tanto para el cante como para el baile (Ribera, 1927), y de hecho incorpora cuartetos asonantes en mudanzas individuales. Su orden en tres partes, según Christian Poché, sería el origen del futuro romance castellano: el estribillo corresponde al *matla* o preludeo, la mudanza o vuelta

al *dawr* o desarrollo, y la reaparición del estribillo al *qufl* o cierre (Poché, 1995: 58). Gutiérrez Carbajo interpreta la brevedad y variedad del zéjel, por contraste a la poesía árabe monoestrófica y repetitiva clásica, como la base de una nueva dinámica poética: «Y los orígenes de esta lírica popular española se encuentran sin duda en las jarchas, moaxajas y zéjeles andalusíes. Menéndez Pidal denominó ya “Cantos románicos andalusíes” a algunas de estas primitivas composiciones» (Gutiérrez Carbajo, 1995: 111). La poesía hispanoárabe y las composiciones paralelas constituirían así el fondo primitivo de la lírica de tipo popular, y «sólo en el contexto de ésta puede ser entendida en su totalidad la copla flamenca [...]. Algunos de los modelos de nuestras coplas flamencas, tanto desde el punto de vista temático como expresivo y estructural, se encuentran en los primitivos «cantos andalusíes» (*Ibidem*: 117 y 147).

Registro, transmisión y valoración social

La ausencia de notación escrita, y la oralidad en la transmisión de la ejecución práctica y la enseñanza (Osuna, 1995a: 109) no son, desde luego, privativos de los sistemas musicales andalusí y flamenco.¹³ Como en otras muchas tradiciones musicales, supone aplicar unas determinadas pautas mnemotécnicas de memorización, sujeción al corpus, pero también admite la variación como «música en acto». La interpretación es el espacio de plasmación de los repertorios. Ausente la convención gráfica, «la música árabe... no existe sino en la medida en que es ejecutada», lo que otorga a esta música «un segundo aliento al ser interpretada» (Guettat, 1999: 6). Entre la música andalusí y el flamenco, pueden citarse como factores comunes en este campo la desafección respecto a los modelos académicos, la mayor libertad y dinamicidad de sus expresiones popularizadas, la indisolubilidad entre música y copla en los procesos de transmisión, el predominio de la música sobre el discurso y el carácter de poesía cantada que implica una posición deslizante de la interpretación, que se mueve entre la codificación musical y la improvisación (Cruces, 2003).

El carácter profano de ambos sistemas musicales puede tener que ver con este carácter no escrito, que los diferencia del fuerte componente religioso—y la subsecuente notación— de una parte ingente de la tradición musical occidental. En cualquier caso,

13 Hagamos aquí una reserva respecto al papel histórico que tuvo Ziryâb implantando escuelas de canto y estructurando procesos de vocalización, fraseo, declamación y lírica, estableciendo reglas para las representaciones y sentando las bases de las *nuba* (Guettat, 1999: 27).

esta transmisión oral está en la base de toda una construcción simbólica, tanto en el flamenco como en la música andalusí, en torno a la traída y llevada idea de improvisación, del espíritu del que participa el acto musical, de la imposibilidad de registrar todos los detalles que acompañan a la ejecución, dada «la naturaleza modal común que impide recoger en una sola partitura el abanico de posibilidades que encierra» (Cortés, 1996: 93). Lo que no obsta para recordar que los registros sonoros flamencos formaron parte de su entorno a pocas décadas de su nacimiento, y que en el desarrollo de los repertorios fue fundamental el papel de los artistas individuales, quienes, tomando las bases de la tradición, construyeron una estilística muy variada engrandeciendo y alargando los tercios, dotando a la música de una expresividad intransferible a través de técnicas vocales, plásticas e instrumentales, jugando con el compás para asentarlo, mantenerlo en forma interna o incluso hacerlo desaparecer, configurando en suma un repertorio de familias, palos y variantes que constituyen el mapa semántico del flamenco hoy conocido y que es, en buena medida, escolástico y también se sirvió de la audición de grabaciones. Estos flamencos fueron creadores (de hecho, muchos estilos cantaores se reconocen con sus nombres) y también transmisores, bien mediante su función como maestros, o porque el audio y, más tarde, los registros audiovisuales, aseguraron la reproducción de sus obras.

También los intérpretes del repertorio andalusí contribuyeron a este proceso de redefinición permanente de las estructuras fundamentales a base de variaciones y de renovación musical de lo popular. La consideración social de los músicos marca sin embargo alguna una diferencia entre la música andalusí y el flamenco. La primera combinó un doble sentido (cortesano y popular) a través de dos repertorios distintos: los de las nubes cultas, mucho más fosilizadas con un corpus inmarcesible, y la vía popular que formaban los zéjeles, las moaxajas y los romances, mucho más versátiles. La música palaciega utilizaba cantantes, esclavas cantoras y danzarinas instrumentistas privilegiadas en rango como parte de un comercio bien articulado y profesional (Fernández Manzano, 1982: 52-3). El flamenco, más que entre los planos palaciego y popular, se movió en la dualidad entre lo artístico y lo popular, entre la condición profesional de sus intérpretes, y el flamenco de uso, no enajenable y asociado a la vida cotidiana, transmitido en el foco de los grupos primarios y la fiesta. Al menos en sus orígenes, el género flamenco no compartió la valoración social de la música andalusí, ni siquiera porque fuera preferencia de algunas élites como resultado del eventual plebeyismo de moda. Para el caso particular de las mujeres flamencas, poco hay que apuntar acerca del estigma que han arrastrado las artistas durante casi dos siglos de

existencia del género. En este sentido, José Gelardo considera que los flamencos estuvieron más cerca de la condición despreciativa del zejelista popular, músicos tabernarios o callejeros de baja clase cuyos oficios serían descalificados como innobles, y cuyas formas se contemplarían como rudas y descompuestas frente al refinamiento expresivo de otras músicas.

Formas de interpretación

Sírvanos la referencia al zejelista, trovador solista que tañe su cordófono, para traer el recuerdo con el que algunos autores identifican a los cantaores profesionales de las primeras etapas del género flamenco, tales como el Planeta o, décadas después, Juan Brea. Ya en 1935, el viajero Walter Starkie intuyó la coincidencia dionisiaca de los gitanos y las zambras moriscas, para afirmar que «la música de la zambra morisca se hallaba íntimamente ligada a la tradición del juglarismo gitano» (Starkie, 1944: 149). En realidad, esta versión «trovadoresca» del cantaor-tocaor nunca ha desaparecido de la práctica flamenca, aunque el escenario los haya separado. Muchos cantaores y cantaoras siguen utilizando la guitarra como compañera de aprendizaje y ejecución. Pero, salvo estos casos y el cante «a solo» entroncado en el romance de ciego, las formas de ejecución características de la orquesta andalusí y del flamenco son, de partida, diametralmente opuestas. La agrupación instrumental de la música andalusí es reducida, de cinco a nueve personas con diferentes instrumentos de cuerda y percusión y variados músicos que, en general, también forman el grupo local, aunque pueda existir la voz independiente. La dirección suele tocar el laúd, y el miembro más anciano el *rebab* (Fernández Manzano, 2015: 117). Como extraordinaria conjugación de los ideales árabe y andalusí (Guettat, 1999: 19), la figura del solista siempre fue esencial en la orquesta andalusí, con una participación a base de intervenciones sucesivas que, a menudo, adquirirían condición de rivalidad dentro de los grupos. La relación individuo-grupo también puede resolverse de manera coral, ya que la voz sola alterna con los estribillos cantados conjuntamente a modo de «vuelta».

En el flamenco predomina en cambio, además de la voz solista, la composición del cuadro, cuya dinámica es diferente, como también la de tándem guitarrista-tocaor y el modelo microcompositivo de coplas sueltas, no de estribillo o vuelta que se verifica «en acto». Debemos buscar el origen de estos cuadros en los grupos festivos de cante, baile y toque popular rítmico y colectivo, de los que despegaría durante la segunda mitad del siglo XIX una individualización interpretativa y una especia-

lización profesional que optarían por la frontalidad característica en el escenario, aun con reminiscencias semicirculares. Todavía en la década de 1840, Estébanez Calderón llamará «orquesta» a uno de ellos, sin embargo. En «Un baile en Triana», describe de este modo la alineación instrumental, reconociendo las dos modalidades de tañido de punteado y rasgueado que aún hoy perviven en el toque flamenco:

En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto, al lado de la vihuela maestra se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba con teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras e incansables por extremo. Dos muchachos manejaban los platillos engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chocuchín que fue un tiempo de la banda del regimiento de Écija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental (Estébanez, 1985: 96).

Casi un siglo antes, el *Libro de la gitanería de Triana* (años 1740-1750) ya había descrito una composición instrumental mixta de naturaleza similar: «Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila» (Alba y Diéguez, 1995: 22). Orquestas de laúd, bandurria y guitarra han sido habituales en la zambra granadina desde mediados del siglo XIX, y todavía en los cuadros flamencos de los cafés y teatros de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX el baile se hacía acompañar de estos pequeños cordófonos y hasta de escolanías-tunas, como permiten comprobar los cuadros flamencos filmados por la casa Lumière en la Exposición Universal de París de 1900 o las actuaciones de Carmencita en Estados Unidos entre los siglos XIX y XX. Todavía hoy, «aparece esta guitarra popular con otros cordófonos y diversos instrumentos de percusión en rituales festivos ligados al ciclo vital del mundo rural» (Torres, 2004: 22). En Andalucía, se denominan «orquestas» las composiciones de rondalla cuya distribución territorial coincide geográficamente —no puede ser casualidad— con algunas comarcas donde se refugió refugiarse la población morisca tras la expulsión. Las agrupaciones de tipo coro en el carnaval gaditano siguen una pauta similar, aunque ampliada. Pero, sobre todo, se han querido ver conexiones formales entre las orques-

tas arábigo-andaluzíes con las pandas de verdiales malagueñas, grupos que también tienen un director o «alcalde» y performan a través de intervenciones personales sucesivas respondidas por un amplio conjunto multiinstrumental.

La instrumentación: organología y técnicas

Esto nos introduce en las influencias que la instrumentación arábigo-andalusí haya podido tener en el flamenco. Analogías organológicas en los instrumentos dominantes (principalmente entre cordófonos y membráfonos), una línea de continuidad popular de varios siglos, y paralelismos técnicos instrumentales —como, entre los cordófonos, la dinámica rasgueado/punteado— pueden destacarse en este apartado.

Tres instrumentaciones forman la base de la música de al-Ándalus: el laúd de mástil corto (*‘ud*), el violín de cuerdas frotadas y el membráfono de marco que en Marruecos se llama *târ*, circular, con parche sólo por un lado y sonajas metálicas. Además, están los instrumentos de viento del tipo flauta (*nai*), albogue (*buq*) y axabeba (*sababa*). En la música popular, sobre todo en la ejecución de los *zéjeles*, la instrumentación es más completa y sonora, pues incluye, especialmente en los beduinos y sufíes, no sólo el laúd y el violín *kamanjah*, sino también la cítara de caja (*qanun*) y múltiples instrumentos de percusión, como el tambor (*tabl*), las castañuelas (*siz*), el albogue (*buq*), muy apreciado para la danza y el canto, o el adufe (*duff*), un tamboril redondo con varias cuerdas tensadas en su interior. A todo ello hay que unir las palmas. Los tambores de origen norteafricano (la familia de las *darbukas*, en particular) también formarían parte de estos usos populares, que podían materializarse tanto en los espacios interiores como en los cortejos callejeros que, por ejemplo, en las bodas, avanzaban con cantos y danzas acompañando a la novia. Téngase en cuenta que en todos los casos hablamos de instrumentos portables y pueden sostenerse de pie, de ejecución percusiva y organológicamente sencillos, al combinar en lo básico la madera, el barro, la piel y algunos elementos metálicos de pequeño tamaño.

La palabra «zambra» recoge esta combinación de voces e instrumentación de viento, percusión y cuerda.¹⁴ Como manifestación morisca, es «la banda de músicos y cualquier fiesta en la que se bailaba y cantaba al son del laúd, la qitara (guitarra

14 Para un análisis en profundidad de esta instrumentación, iconografía, técnicas constructivas, evolución histórica y distribución geográfica, consultar el capítulo monográfico «Organología e iconografía de los instrumentos musicales de al-Ándalus y del reino nazarí de Granada» de Fernández Manzano, 2015, pp. 163-194.

morisca), el rabab (vihuela), la kamaya (antecesora del violín), la xabeba, la qassaba y el zomalí (flautas), la darbuka (pequeño tambor en forma de cáliz), los adufes (panderetas, panderos), el sany (címbalos), el jalajil (brazalete de cascabeles usado por las bailarinas) y, por supuesto, las palmas» (Navarro, 1995:173). Más allá de sus usos en los espectáculos confeccionados por Antonio el Cujón a mediados del siglo XIX, y que continuaría el capitán Juan Amaya a finales de la centuria, algunos de estos instrumentos tendrán cabida en el flamenco por venir. En realidad, la zambra no deja de ser una fiesta sonora, como lo serán el tango o el fandango en la acepción ritual (no estilística) de los términos. Ya hemos hecho referencia a las fiestas de verdiales; con el fandango rítmico como forma musical dominante, la secuencia instrumental de estas pandas es asimilable a las andalúsies y moriscas. Entre los cordófonos, la familia de los *'ud*, a través de laúdes y bandurrias, y también el violín, instrumento de arco que tiene su precedente en los dos violines *kananga* característicos y el *rebab* de cuerdas frotadas, además de guitarras; entre los idiófonos, castañuelas, sonajas (címbalos, chinchines o crótalos) y, en el caso de Comares, platillos *en batío*; entre los membráfonos, adufes, panderetas y panderos con sonajas (pandero de los montes).

Muchas expresiones festivas andaluzas, como las sevillanas de Lebrija o las cruces de mayo de Almonaster, mantienen estos modelos de percusión de pequeño formato, utilizados también por mujeres, como sucede con el cordófono popular, aunque hay que situar sus orígenes en otras tradiciones folclóricas peninsulares. El tránsito de estos al escenario flamenco, sin embargo, se hizo eliminando otros instrumentos en favor del protagonismo casi exclusivo de la guitarra, tras un periodo de transición donde se mantuvieron las bandurrias y laúdes, como hemos visto. En la actualidad, instrumentos de todo tipo e incluso de esta tradición andalusí se han incorporado al escenario, a la búsqueda de nuevos timbres que se sirven de sonidos más antiguos que los del flamenco mismo.

Dada la centralidad de la guitarra en el arte flamenco, conviene resaltar la herencia de los cordófonos de pulso y púa andalúsies en la tradición popular andaluza. La familia del laúd *'ud* está en su base, tanto en la versión de mango corto como de mástil largo. El de mango corto es el laúd oriental de cuatro cuerdas y el laúd propiamente andalusí de cinco cuerdas, el «laúd perfecto» que perfeccionara Ziriyâb con el añadido de la quinta cuerda, «la cuerda del alma», tintada de color rojo, y que añadía el elemento de la vida a los cuatro ya representados: fuego, aire, agua y tierra. La fabricación con nuevos materiales y la sustitución del antiguo plectro o púa de madera por la pluma de águila permitieron mayor intensidad en el sonido,

más agilidad en la técnica y dulzura en la pulsación. La guitarra se acercaría más bien al *tunbur* o la *bandola*, denominación esta que engloba todo tipo de laúdes de mástil largo. Es obvia la asimilación etimológica de la guitarra con los términos *qitara* y *qithara* que «se encuentran desde el siglo XI, y subsisten en el árabe actual en las formas *kitara*, *kitra* o el diminutivo *kuitra*» (*kwithra*, Osuna, 1995b: 198-9). De hecho, el paso de estos instrumentos a la música popular, para la que son un hilo conductor en Andalucía y que derivará en una de sus vertientes en la guitarra flamenca, se ancla en una transformación fundamental de carácter organológico: si en al-Ándalus la resonancia se obtenía construyendo la cavidad de las cajas a partir de la talla del trozo de madera, en el Renacimiento se transformó esta vihuela morisca en un instrumento de fondo plano mediante el sistema de fabricación de «costillas» o «duelas», técnica que ya conocían los árabes en el siglo IX según dejó escrito al-Safa (Romanillos, 1988:348). Esta actividad constructiva tendría un gran desarrollo a partir del siglo XVI, siglo en el que se incorpora a la guitarra la quinta cuerda. En el siglo XVIII lo hará la sexta, contribuyendo a los máximos niveles de popularización del instrumento, desde mediados de la centuria. Así lo evidencian las declaraciones del Marqués de Langle en *Viajes de Fígaro a España* (1785): «Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche» (Langle, 1784: 1347, citado en Larrea, 2004: 108). La evolución del sistema de varetaje permitió pasar de la guitarra pequeña, menos perfecta, hasta el modelo definitivo de la moderna guitarra andaluza, codificada ya a mediados del XIX, que mejoró a su vez el sonido de la guitarra flamenca popular con la revolución organológica de Antonio de Torres.

Las técnicas de ejecución de estos cordófonos nos sitúan en tradiciones distintas. La de las músicas árabes, y de la propia guitarra morisca, utiliza el plectro, como ya se cita en el *Libro del Buen Amor* para diferenciarla de «la sonoridad más dulce de la guitarra latina ejecutada con los dedos, impropia por ello para acompañar los cantos de los árabes» (citado en Torres, 2004: 19). Lo que apuntaría a una hermandad de sonidos agudos, penetrantes y ásperos propios de las culturas mediterráneas y debe considerarse «el antecedente más remoto entre los sonidos clásico y flamenco» (*Ibidem*). Como sabemos, la púa andalusí se abandonó a mediados del siglo XV, para ocupar su puesto la *figueta* española. La colocación del dedo pulgar por encima del dedo índice se ha querido interpretar como un antecedente de la posición perpendicular de las manos respecto a las cuerdas característica de la guitarra flamenca

en su toque «a lo barbero» y un precedente de la posterior técnica, flamenquísima, del alzapúa. La técnica morisca sigue viva, por su parte, en las guitarras y bandurrias de las pandas de verdiales (en Comares, en un laúd particular que hace un punteo repiqueteado con la púa), como también en las rondallas, los grupos de seguidillas folclóricas (por ejemplo, las del Altiplano granadino), el baile de panaderos, las danzas boleras, las estudiantinas y formas festivas entre las cuales se encuentran, a mucha distancia, como se ha dicho, los coros del carnaval gaditano.

Detrás de esta evolución organológica y técnica anida la dualidad del rasgueado y el punteado que construye la dinámica actual del toque flamenco. Fernando Ortiz ya advirtió que: «La guitarra morisca se tañía mediante el puntear de sus cuerdas para dar la melodía junto con el canto. Pero un historiador de la España mora, El Isbahaní, recuerda que “Isaac el Mosulí en cierta ocasión tocó un bonitísimo prelude de laúd, de muy complicada y difícil ejecución, en el que había pulsaciones rasgueadas o batidas”» (1955, s/p). El rasgueado fue reconocido como el modelo popular por excelencia de la guitarra española, el sonido cordófono andaluz, y se perfeccionó en el flamenco, donde es una referencia de identidad esencial. Fue el resultado de las exigencias de juego polifónico que, a partir del Renacimiento, buscó ampliar el pulso con nuevos juegos armónicos, y que se verificó para la guitarra española en el siglo XVIII de la mano de Vicente Espinel, a pesar de la minusvaloración que persiguiera esta técnica por los músicos cultos, tal vez por su asociación a formas de danzas tildadas de lascivas e irreverentes, también populares.

La ritualidad. Celebración y fiesta

Herencia o coincidencia, la inscripción de las músicas en ocasiones rituales es compartida entre las tradiciones andalusí y morisca, las prácticas festivas populares andaluzas y el flamenco asociado a reuniones privadas en sus manifestaciones de uso. En este aspecto, son elementos comunes un sentido similar de la pequeña reunión, relativamente hermética y bullanguera, la asociación de la fiesta a ritos de paso y ámbitos familiares, y la combinación en las ocasiones ceremoniales de cantes, bailes y toque de forma socializada.

Partamos de la mítica devoción atribuida a los habitantes de al-Ándalus por los placeres de la vida, de los que formaban parte las fiestas, la comida y la bebida, la danza y el canto. Las artes musicales constituyeron desde el siglo IX el divertimento mundano más estimado, y fueron acogidas en lugares privados, domésticos y pala-

ciegos. Esta afición afectaba a todos los estratos sociales, y fue apreciada no solo por los cristianos, sino también por otros pueblos como los bereberes o los almorávides. Lo que no obsta para que ocasionalmente se enjuiciara como ejemplo de libertinaje y fuera recriminada, como ya lo habían hecho las prevenciones islámicas que censuraron su carácter hedonista, amoral y deshonesto. La asociación que Alfonso VI había hecho de estas músicas a la desobediencia y la entrega al canto y la música tuvo su parangón en el reproche del califa almorávide Yusuf ibn Tasufín, que justificaba el destronamiento de los reyes de Taifas en «su poco interés en hacer la guerra, sus disensiones internas [...]. Cada uno de ellos no tenía otra preocupación que vaciar copas, escuchar a los cantantes, pasar la vida en diversiones...» (Péres, 1983: 363).

Esta noción de la música (y la danza) como parte a la vez del recreo, el ritual y el deseo permite intuir una huella histórica que ni la conquista, ni la conversión ni la expulsión debieron de romper. Un gusto que se extendería en sus dos dimensiones —cortesana y popular— hasta los reinos de taifas. En el siglo XI, Ribera recoge la cita de Ibn Muhammad al-Yamaní (1014) acerca de una reunión de dos decenas de personas en un jardín, bebiendo y comiendo, formando un círculo donde había «varias esclavas tañedoras de laúdes y “tombures” y otros instrumentos, tales como flautas, pero éstas no tocaban. La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno, y todos los presentes la miraban embelesados, escuchándola atentamente» (citado en Osuna, 1995a: 101). Sevilla se convertiría en uno de los epicentros de estas veladas musicales de tono cortesano.

Las fiestas y reuniones domésticas, los ritos de paso y las celebraciones vinculadas al calendario debieron de participar de ese gusto por el recreo festivo. Así lo describió a Al-Tuyíbi en 1015. Durante una estancia en Málaga en la que no pudo conciliar el sueño, como siete siglos después le sucedería a José Cadalso en Cádiz: «No pudiendo salir a causa de una enfermedad, escuchaba por las tardes en los alrededores de mi casa un incesante toque de cuerdas: laúdes, bandolas y cítaras. Me habría gustado encontrar otra casa más tranquila, pero me era imposible porque aquel modo de vida era habitual entre las gentes de la región» (citado en Guettat, 1999:15). Sabemos que bodas y nacimientos alcanzaron gran arraigo en la población andalusí, mucho más que las fiestas estrictamente religiosas, y que sumar cante y baile con ocasión de los ritos de transición forma parte de las tradiciones árabe, beduina y *amazigh*.

Las zambras, los bailes nocturnos de las *leylas*, las fiestas nupciales, eran bien conocidos antes de la expulsión de los moriscos. Una representación iconográfica pue-

de consultarse en la obra de Christoph Weiditz de 1531-1532, láminas donde se ven los vestidos, los adornos, las figuras, las diferencias masculinas y femeninas, los instrumentos y, en general, la dinámica de la danza. Durante la conquista, estas fiestas fueron objeto del impuesto del *tarcón*,¹⁵ pero los moriscos siguieron siendo objeto de demanda como músicos y danzarines, como se ha señalado. La nobleza castellana los aceptó y se contrataron para regocijos festivos, como en Málaga en 1535, ocasiones cortesanas o públicas como el Corpus.¹⁶ Como señala Fernández Manzano:

Diversas prohibiciones pesaban sobre las costumbres de los moriscos, especialmente relativas a su religión, pero la música y la danza —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 *tarcón* desde 1519 (Fernández Manzano, 2015: 134).¹⁷

Sin embargo, los rituales moriscos pasaron a convertirse en infieles y terminarían prohibiéndose en una tensión progresiva: 1526, 1529, 1530 y 1532. Seguramente, se mantendrían en la intimidad de forma más o menos tolerada, a tenor de las muchas noticias que siguen apareciendo sobre ceremonias de diverso tipo y los procesos de negociación y reclamaciones que se conocen en el periodo. Lo mismo sucedió a otros sonidos, instrumentos, formas de interpretación y cantares como los «nuevos romances de la expulsión» (Gelardo, 2001:40). Leblon considera que, una vez expulsados los moriscos, estas formas serían adaptadas por los gitanos, quienes

15 Para un desarrollo de los procesos de intercambio, aculturación y trasvases musicales entre 1492 y 1609, consultar Fernández Manzano, 2015: 219 y ss., donde se pueden encontrar importantes documentos sobre los «alcaldes de las juglaras y juglares de Granada», requerimientos contra el cobro del *tarcón*, extinciones puntuales del impuesto, prohibiciones efectivas, etc.

16 De hecho, estas músicas y danzas seguirían formando parte de las fiestas desde 1532 hasta 1780 en que fueron definitivamente prohibidas por Carlos III.

17 El autor rescata el texto de descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada de junio-junio de 1526, y no podemos sino hacer paralelismos con la tradición: «Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos 50 años y una de aproximadamente 40 años acompañó con un cantante de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría [...]. En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frente y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa» (Fernández Manzano, 2015: 135).

se alzarían con el protagonismo de la transmisión del romance morisco y de formas de sociabilidad y espacios donde el que el autor sitúa la resemantización del vocablo «zambra» (Leblon, 1995: 72).

¿Un espíritu compartido?

Un último apunte de este recorrido por elementos comunes entre la música andalusí y el flamenco se sitúa en el plano extramusical, en la dimensión espiritual de la música andalusí y la emocional del flamenco. Mucho se ha escrito de la condición de vehículo sagrado, sentimiento poético y expresión artística de la música en el mundo árabe, así como de la unión entre poesía y música, como aspectos de cosmovisión similares, aunque también presentes en otros sistemas del mundo. La palabra árabe *tab'* – *tarab* resumiría en parte esta conexión entre las formas musicales y una serie de efectos de temperamento, conexión con la naturaleza e incluso mística sagrada. Nada que sorprenda teniendo en cuenta que la música árabe recogió de la herencia clásica un concepto de las relaciones entre música, naturaleza y armonía del universo.

La teorización sobre los sonidos es un elemento-puente más entre músicas de oriente y occidente. Ya enunciada en la antigua Grecia, la teoría musical adquirió gran desarrollo en los estudios entre los siglos IX y X, destacando las figuras de al-Kindi, al-Farabi, Ijwan As-Safa', y fundamentalmente Ziryáb. Destacamos aquí el tratamiento que de la música, la curación del alma y la armonía natural hace Avicena en los siglos X y XI, influenciado por al-Farabi pero también por la tradición clásica de Platón, Aristóteles, Plotino, Aristoxeno y Ptolomeo, la obra de Ibn Jaldun en el siglo XIV, con alusiones a Platón y Aristóteles en las relaciones entre música, placer, espíritu y armonía, y sobre todo, ya en los siglos XI y XII, la obra del filósofo andalusí Ibn Bayyah «Avempace», que llegó a establecer relaciones con el poder terapéutico de las artes, conectando con las ciencias del momento (Guettat, 1999:32). Aunque su tratado sobre las melodías musicales está perdido, se considera a Avempace el forjador de una unión entre la poesía árabe clásica y las formas romances líricas cristianas, así como las expresiones populares en árabe dialectal (García Gómez, 1965). En la tradición andalusí, el protocolo de interpretación de las nubas está imbuido de esta vertiente teórico-musical, como demuestran las relaciones entre las cuerdas del laúd y los humores del cuerpo y elementos de la naturaleza, «una penetración espiritual que conduce a la superación del hombre mismo en su sentido

más íntegro, alcanzando incluso el éxtasis[...] la capacitación de poder alcanzar el espíritu a través de los sentidos» (Osuna, 1995a:109).

Habría que preguntarse en si el carácter extático, emocional, que caracteriza a estas músicas tiene o no que ver con el mundo emocional del flamenco. Sería fácil traer el difuso concepto del «duende» o señalar la capacidad del ritual flamenco para comunicar y envolver a la audiencia en una experiencia trascendente. El concepto *tarab* puede evocar una común devoción por las más profundas emociones humanas, y la depuración de las orquestas andalúsies y la tensión interpretativa de las voces de llamada a la oración o los cantos bereberes podrían apelar a aquella radicalidad primitivista. Pero el sentimiento jondo es un acercamiento distinto a lo espiritual humano, y la base social originaria del flamenco lo sitúa en un contexto histórico diferente. El flamenco es una música social, anclada en el patetismo que deriva de la opresión común de gitanos y clases populares, a la vez que romántica a partir de un imaginario exógenamente construido y de una lectura nacionalista del baile y la música (Lavaur, 1972; Steingress, 1993).

Epílogo

Afirmar rasgos y procesos comunes entre los sistemas musicales de al-Ándalus y el flamenco se sustenta demasiadas veces en la sospecha, la intuición, la aspiración o incluso el deseo. A menudo, la duda se sustenta solo en la esperanza, y choca o se alinea —según el caso— con las evidencias empíricas e históricas. Nos hallamos en un terreno resbaladizo, cuajado de intenciones sonoras que se han repetido desde tiempos preflamencos, y la investigación está todavía demasiado abierta, tanto en términos musicológicos como históricos, literarios, lingüísticos y antropológicos. Es el trabajo de los músicos el que, crecientemente, sitúa a nuestros sistemas andalusí y flamenco en un diálogo voluntario y fecundo, cuyos proyectos multiplican las propuestas de fusión entre tradiciones que siguen activas de uno y otro lado del Mediterráneo. Lo que nos habla también de un viaje humano, de pueblos «en música» unidos en un mismo empeño.

Algunos de los posibles parentescos se han expuesto en las páginas anteriores: un común desapego respecto a la academia, la libertad y el carácter mucho más dinámico del corpus popular, que tendrá su correlato en los lazos entre la música y los contenidos líricos. La fuerza de la improvisación o la repentización, la «música en acto», la condición flexible y, a la vez, cerrada, de las estructuras del modo, que

remiten a aires expresivos al configurar los repertorios, la escala andaluza, el fraseo abierto y la flexibilidad melódica. También ciertas coincidencias entre las cadencias musicales, el carácter monódico de la música, la interpretación melismática microtonal y ornamentística a partir de modulaciones y glosolalias, concomitancias rítmicas binarias y plantillas polirrítmicas, juegos sincopados y contratiempos. En la instrumentación hay elementos concurrentes tanto organológicamente como en su relación con el cante: analogías de cordófonos y membráfonos, heterofonía, respuestas vocales e instrumentales, similitudes entre las pandas de verdiales y las orquestas andalusíes, dinámicas de rasgueado y punteado en los cordófonos y modo juglaresco del zéjel y algunos de los primeros cantaores flamencos. Los modelos de transmisión instalan a todas estas tradiciones musicales en el terreno del aprendizaje oral, sin notación y muy dependiente del papel de los intérpretes, lo que provoca su redefinición continua a partir de las variaciones, con elementos ora más escolásticos, ora de renovación musical, sobre todo en el ámbito no académico. Una condición emocional y espiritual de la música que alcanzó gran elaboración teórica en Al-Ándalus, y las aportaciones que sugieren geografías y experiencias históricas comunes entre moriscos y gitanos como comunidades parias en contextos de expulsión y rechazo, cerrarían estos paralelismos.

La cuestión es si todos esos elementos son independientes, forman parte de un legado muy específico de causa-efecto o constituyen un estrato más en una larga historia de sedimentos musicales que podrían tener equivalencia en muchos de los sistemas musicales del mundo anclados en lo popular. Tan errado es forzar la máquina para advertir comparaciones imprecisas como negar rasgos emparentados que deben haber anidado en procesos históricos compartidos de largo tiempo. Nos movemos aquí entre la aceptación unilateral del arabismo inherente a la cultura andaluza, las teorías difusionistas respecto a la influencia árabe en la poesía occidental, y el olvido o hasta la renuncia impuestos por las fronteras geográficas, políticas, lingüísticas y simbólicas. En términos de creatividad y diálogo musical, las experiencias alcanzan ya cinco décadas. De lo que no cabe duda es de un tronco de tradiciones mediterráneas y orientales que, en el largo trayecto de influencias de todo signo en la tierra andaluza, gestó un ejemplo más de interculturalidad que, siglos después, el flamenco nos recuerda día a día con su diversidad misma.