

Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana*

FAUSTINO PORRAS ROBLES

Resumen: En este artículo se presentan dos piezas de la escultura hispanomusulmana, de carácter excepcional por contener en su ornamentación escenas con instrumentos musicales; su estudio es importante ya que permite completar el panorama de la iconografía musical altomedieval en España. Tras realizar una breve descripción de las obras, su origen y características, se lleva a cabo el estudio organológico de los instrumentos que aparecen representados en ellas.

Palabras clave: Escultura hispanomusulmana, Iconografía, Organología, Capitel de los músicos, Pila de Xátiva.

Abstract: In this article two pieces of the Hispanic-Muslim sculpture appear, of exceptional character to contain in their ornamentation scenes with musical instruments; its study is important since it allows to complete the panorama of the high-medieval musical iconography in Spain. After making a brief description of works, its origin and characteristics, is carried out the organologic study of the instruments that appear represented in them.

Key words: Hispanic-Muslim sculpture, Iconography, Organology, Capital of the musicians, Sink of Xátiva.

* Debo mostrar un sincero agradecimiento al Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba, en la figura de D^a María Jesús Moreno Garrido (Dpto. de Conservación e Investigación), por haber puesto a mi disposición las fotografías del 'capitel de los músicos' y a D^a Mariángeles Gómez Ródenas, Conservadora del Museo de Santa Clara la Real (Murcia) por los datos referidos al 'músico con mizmar'. También un profundo agradecimiento al Museo de l'Almodí de Xátiva, concretamente a su director, D. Mariano González Baldoví, por la atención y el trato dispensado, la abundante información bibliográfica proporcionada y las facilidades dadas para realizar las fotografías de la pila de abluciones.

ICONOGRAFÍA MUSICAL

La organología, (lat. *organa*: instrumentos), es la rama de la musicología que se centra básicamente en tres campos de estudio: origen y clasificación de los instrumentos musicales a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, descripción material de los mismos y aproximación a sus técnicas interpretativas específicas¹. Su sistematización comienza en el Renacimiento con toda una serie de tratados entre los que podemos citar los de Virdung (*Musica getutscht und ausgezoge*, 'Resumen de la música en alemán', 1511), Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 'Espejo de fabricantes y tañedores de órgano', 1511) o Agrícola (*Musica Instrumentalis Deutsch*, 'Música instrumental en alemán', 1528)². Sin embargo, éstos son prácticamente inexistentes en la época altomedieval, siglos en los que las obras de los principales teóricos (Hucbaldo, Odón de Cluny o Guido d'Arezzo) se centran en la especulación organizativa y formal de la música y en las que, si hay referencias a los instrumentos musicales, son de tipo místico³. De la temprana Edad Media son algunas fuentes literarias como el himno visigótico *Pro Nubentibus*, o las *Etimologías* de San Isidoro⁴ pero, aceptando su importancia, también es un hecho claro que son escasas, no coincidentes (o incluso opuestas) en la denominación de determinados instrumentos y ajenas a cualquier intento descriptivo o analítico. Es por esto por lo que, para el estudio y desarrollo de la organología altomedieval, la iconografía se presenta como una ciencia auxiliar fundamental permitiéndonos disponer de representaciones más o menos fidedignas de instrumentos musicales que pueden ser tomadas como punto de partida para un análisis posterior más riguroso.

Centrándonos en la península Ibérica, si nuestro estudio se lleva a cabo a partir de las obras del 'románico pleno' (1/2 del s. XI en adelante), el campo de trabajo es muy vasto ya que numerosas construcciones de ámbito civil o religioso cuentan con una abundante decoración escultórica y pictórica que incluye motivos musicales; sin embargo nuestro campo se limita notablemente si pretendemos situarnos en el periodo anterior (ss. IX al XI) puesto que, en este caso, contamos casi exclusivamente con las miniaturas de los beatos mozárabes. Por lo tanto, el tomar en consi-

1. TRANCHEFORT, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 16.

2. SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, pp. 284-285.

3. LÓPEZ-CALO, José: *La Música Medieval en Galicia*, La Coruña, Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 79.

4. PEDRELL, Felipe: *Emporio científico e histórico de Organografía Musical Antigua Española*, Barcelona, J. Gili, librero, 1901, p. 36.

deración un reducido, aunque importante, conjunto de obras hispanomusulmanas nos permitirá completar la visión y el estudio de la iconografía musical de estos siglos.

ARTE HISPANOMUSULMÁN

Cuando, en el 610 de la era cristiana, Muhammad creyó haber escuchado la voz del arcángel Gabriel que le exhortaba a predicar la palabra divina mediante su recitación (*Qur'an*), probablemente estaba muy lejos de pensar que, con ello, iba a fundar una de las religiones más importantes de la humanidad y una de las culturas más interesantes para el posterior desarrollo de oriente y occidente: el Islam. En principio, su mensaje era simple: sólo Allah era el dios verdadero y él, Muhammad (Mahoma), su último profeta; con el tiempo sus actos (*sunna*) y sus pensamientos (*hadit*) serían los referentes para cualquier creyente (*muslim*) que abrazase la nueva fe.

Aunque, al principio, la sociedad árabe de La Meca se mostró recelosa rechazando sus prédicas y obligándole a huir a Yatrib (Medina) en el 622, pronto fue aceptado como el elegido, lo que le permitió formar la primera comunidad islámica. Pero Mahoma no sólo tuvo importancia en el plano religioso ya que, convertido en líder espiritual, acabó con las disputas tribales que desde antiguo habían asolado la península arábiga y logró canalizar esa belicosidad en aras de una rápida y constante expansión del Islam: tras su muerte, en el periodo de los 'califatos ortodoxos' (632-660 d. C.), serán sometidos los territorios orientales de Siria, Palestina, Mesopotamia, Persia y Egipto⁵ mientras que, con el califato omeya, las fronteras se ampliarán hacia occidente incorporando zonas del norte de África (Ifriqiyya y el Magrib) y de la península Ibérica (al-Ándalus). Por lo tanto, desde el 711, momento en el comienza la invasión y conquista del territorio hispano, podemos hablar del arte hispanomusulmán, aunque lo cierto es que, en él, se aprecian distintos estilos con características propias y definitorias (arte omeya, arte de taifas, almorávide, almohade y nazarí).

Respecto a la importancia de la decoración figurada en el arte islámico en general (e hispanomusulmán en particular), debemos aclarar que en el Corán no existe ninguna prohibición expresa acerca de su uso; este rechazo, que en un primer momento se circunscribe a las edificaciones religiosas, se irá generalizando a partir del s. XI, debido a la interpreta-

5. LADERO QUESADA, Miguel Á.: *Historia Universal. Edad Media*, Barcelona, Vicens-Vives, 1987, pp. 168 y ss.

ción rigorista de determinadas 'suras', llegando finalmente también al arte civil⁶. Es muy probable que en las etapas iniciales (arte omeya y arte de taifas) se realizasen en al-Ándalus numerosas obras con la figura humana como motivo decorativo principal (escenas cortesanas, cacerías, etc) y que muchas fuesen destruidas tras la llegada de los almorávides y los almohades; ésta sería la verdadera causa de la escasez de piezas, con tales características ornamentales, llegadas hasta nosotros.

Por lo tanto nuestro estudio se va a basar en el análisis de dos obras de cronología relativamente temprana con relieves escultóricos en los que distintos personajes aparecen haciendo sonar sus instrumentos: el 'capitel de los músicos' y la pila de abluciones de Xátiva. Dejamos fuera de este trabajo otras, dentro de la producción eboraria, que han sido objeto de frecuentes estudios (no organológicos), a pesar de lo cual, realizaremos alusiones a las mismas cuando el tema lo requiera: nos estamos refiriendo a dos botes (el de al-Mughira y el n.º 2774, ambos en el museo del Louvre) y dos arquetas (la de Leyre y la n.º 10-1866 del museo Victoria y Alberto de Londres).

I. Capitel de los músicos

Se trata de una pieza de mármol blanco⁷ de época califal, datada hacia finales del s. X o comienzos de la siguiente centuria, que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba. El hecho de que la figura humana sea el motivo decorativo principal en sus cuatro lados es lo que hace suponer que, originalmente, habría estado destinada a decorar algún espacio privado relativamente ajeno a las restricciones religiosas, probablemente alguna almunia de las proximidades de la capital cordobesa; a pesar de ello, el rigorismo religioso y anicónico de las posteriores invasiones será la causa de que los rostros de los cuatro personajes se encuentren completamente desfigurados.

Los músicos aparecen representados en posición estrictamente frontal y con los pies apoyados sobre el collarino; visten ropajes con pliegues muy marcados y sujetan entre ambas manos un instrumento de cuerda (úd o rabâb); la decoración se completa con motivos vegetales tomados de la tradición clásica y reinterpretados (hojas de acanto que conforman las volutas y entrelazos) sutilmente realizados con trépano. La finura de

6. SUREDA, Joan: *La Edad Media. Bizancio e Islam* en Historia Universal del Arte, vol. III, Barcelona, Planeta, 1988, p. 130.

7. Sus dimensiones, aportadas por el museo, son: 43 cm de altura, 5 cm de ancho de voluta y 26 cm de diámetro inferior.

esta técnica contrasta con la impericia en la representación humana apreciable en la dureza de los pliegues, la desproporción de los miembros, el hieratismo e, incluso, la incorrecta sujeción del instrumento.

Los conservadores del museo presentan como un precedente lógico de este capitel otro conocido como 'de los Evangelistas', una pieza visigótica (s. VII) en la que los cuatro personajes bíblicos aparecen con una disposición similar; no podemos más que apoyar dicha idea basándonos, en este caso, en aspectos estilísticos, ya que el plegado de los ropajes de los músicos (trazos paralelos, muy apretados y realizados como incisiones ligeramente biseladas) muestra grandes semejanzas con los de las figuras del programa iconográfico del interior de la iglesia visigótica de Quintanilla de las Viñas (Burgos) citada en su momento⁸. En cuanto a los instrumentos, uno es un pequeño rabâb, otros dos son variantes del ûd y, aunque el que sujetaba el cuarto músico ha desaparecido por la erosión (natural o intencionada) de la piedra, la disposición de las manos hace suponer que, probablemente, se tratase de otro laúd.

I. 1. Rabâb

También conocido como rebâb o rebec, es uno de los cordófonos más utilizados en la música árabe integrándose habitualmente, junto con el laúd, en diversos conjuntos instrumentales. Según una antigua leyenda, su creación se debió a un prisionero de al-Ándalus que, para distraerse en su cautiverio, ahuecó el tronco de un árbol y tensó, de un extremo a otro de la pieza, las tripas de un animal degollado; aunque en un primer momento se entretuvo pulsando las cuerdas, pronto ideó un arquillo con el que frotarlas causando tal admiración entre sus carceleros que, inmediatamente, le concedieron la libertad⁹. A pesar de su carácter fantasioso, el relato contiene ciertos elementos próximos a la realidad ya que, en opinión de los estudiosos, el arco habría sido creado, y adoptado por determinadas familias instrumentales, alrededor del siglo IX para poder prolongar los sonidos musicales¹⁰; donde primero aparece documentada su utilización es en oriente, en la zona de la actual Uzbekistán, aunque pronto esta práctica se extenderá a la India, China y, por el sur, a la zona islámica.

8. PORRAS ROBLES, Faustino: *Los instrumentos musicales en el Románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*, Tesis doctoral, Alicante, F. Porras (ed), 2007, p. 119.

9. POCHÉ, Christian: *La Música Árabe-Andaluza*, Madrid, Akal, 1997, p 105.

10. SACHS, *op. cit.*, pp. 206 y 241.



Lám. 1: Rabâb. 'Capitel de los músicos'.
(Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba).

Introducido en España por la civilización árabe hacia el siglo XI, el rabâb será conocido como rabé morisco y, aunque en un primer momento sus representaciones son más bien escasas¹¹, desde el s. XIII aparece habitualmente en esculturas, miniaturas y decoración de retablos. Originalmente se trata de un instrumento de caja almendrada y mástil realizado en la misma pieza que finaliza en un clavijero inclinado con forma de hoz o pala. La tapa de resonancia tenía dos partes diferenciadas: la inferior (tabla armónica) de cuero y la superior de madera en la que se realizaban los orificios resonadores. Contaba con dos o tres cuerdas que se tensaban mediante clavijas dispuestas lateralmente y se frotaban con un arquillo no demasiado desarrollado. Respecto a su técnica interpretativa podía hacerse sonar apoyándolo sobre la pierna (a la manera oriental) o a la altura del hombro (a la occidental); como podemos comprobar, el rabâb de este capitel, a pesar de su simplicidad, refleja todas las características citadas.

11. PORRAS, *op. cit.*, pp. 521-522.

I. 2. *Ûd*

Sin ninguna duda, el instrumento más representativo de la música árabe es el laúd (*ûd* o *al-ûd*), usado tanto en contextos populares como cortesanos. Todo lo referido a su origen y tipología es causa de frecuentes desencuentros; así Pedrell¹² afirma que pertenece a una amplia familia formada por tres grupos: las guitarras, con caja plana y clavijero vertical o ligeramente inclinado; los laúdes, propiamente dichos, con caja cóncava y clavijero inclinado, y las pandoras o mandoras, con características mixtas.



Lám. 2: *Ûd*. 'Capitel de los músicos'.
(Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba).

Sachs¹³ habla de tres tipos de laúd: el corto (conocido como mandora a partir del siglo XV); el largo, con caja pequeña (ovalada o periforme) y cuello prolongado sin clavijero definido, y el de cordal frontal, el más uti-

12. PEDRELL, *op. cit.*, p. 32.

13. SACHS, *op. cit.*, pp. 239 y ss.

lizado en los países islámicos, con cuerpo amplio y abombado por la parte trasera, tapa de madera con orificios (más tarde rosetones) y clavijero inclinado con clavijas laterales; por su parte otros estudiosos¹⁴ indican que la existencia del laúd corto, como tipología diferenciada, es poco verosímil.

Al margen de estas discusiones, podemos comprobar que los que aparecen en este capitel pertenecen a los de 'cordal frontal', aunque son de pequeño tamaño y su cuerpo periforme se va estrechando hacia el clavijero sin mostrar un cuello diferenciado; estas características no coinciden plenamente con las del laúd árabe 'clásico', del que hablaremos posteriormente, ya que las modificaciones que lo originaron tuvieron lugar probablemente en al-Ándalus con posterioridad, al mezclarse las tendencias orientales y occidentales¹⁵.



Lám. 3: Úd. 'Capitel de los músicos'.
(Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba).

14. ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a Bach*, Barcelona, Biblograf, 1995, p. 228.

15. SACHS, *op. cit.*, p. 242.

Cuentan con cuatro o cinco cuerdas, cordal trapezoidal muy estrecho y clavijero inclinado que el escultor, en un intento por lograr perspectiva y dar sensación de profundidad, ha representado perpendicular al mástil; el estado de la piedra impide concretar cualquier otro detalle organológico importante.

II. Pila de Xátiva

En el Museu de l'Almodí de la ciudad valenciana de Xátiva se encuentra depositada una pila taifa del s. XI, de mármol rojizo de la zona conocido allí como *buixcarró*; es una pieza rectangular, de algo más de metro y medio de longitud¹⁶, decorada en todos sus lados con relieves figurados que representan motivos animalísticos y antropomorfos.

De su importancia dan buena fe las numerosas referencias que, desde el s. XVIII, podemos hallar en obras de viajeros ilustrados, cronistas locales e historiadores del arte¹⁷, así como la frecuencia con la que es incluida en las más prestigiosas exposiciones de arte hispano-árabe¹⁸.

Hasta el momento en que fue trasladada a la antigua Casa de la Ciudad (finales del s. XVIII), fue utilizada como abrevadero, sin que tengamos constancia de cuál era su función original aunque lo más plausible es que formase parte de la decoración del palacio residencia del gobernador¹⁹.

Los relieves, enmarcados por un cajeadado plano, forman dos bandas cada una de las cuales ocupa uno de los lados mayores y parte de los dos lados menores, creándose, así, una especie de friso con diversas escenas delimitadas por clipeos circulares. El contenido iconográfico es evidente aunque no su interpretación ya que, junto a representaciones cortesanas y cinegéticas, podemos ver una procesión de oferentes que evocan a los moscóforos clásicos, pavos reales e, incluso, una matrona amamantando a una criatura. Esta variedad temática nos retrotrae a las piezas eborarias de arte califal, de técnica mucho más sutil y refinada, especialmente al bote de al-Mughira y a la arqueta de Leyre.

16. Según la documentación del museo, 170x67x42 cm.

17. Villanueva, Boix y Sarthou, entre otros (véase Bibliografía).

18. En 1992, fue cedida temporalmente a la exposición *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, que se llevó a cabo en la Alhambra (Granada) y, posteriormente, en el Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

19. MOMPLET MÍGUEZ, Antonio: *El arte hispanomusulmán*, Madrid, Encuentro, 2004, p. 99.



Lám. 4: Pila de Xátiva. (Archivo fotográfico del autor).

En cuanto a los aspectos organológicos, todas las representaciones instrumentales se concentran en una de las caras mayores de la pila; en su extremo izquierdo, rebajado para adaptarla a la fuente ‘de los veinticinco chorros’ y con un orificio que serviría como caño de desagüe, encontramos un tocador de ‘ud inserto en un círculo. A continuación, seis personajes se disponen a ambos lados de un árbol formando dos grupos: en el de la derecha volvemos a encontrar a un músico con ‘ud y a otro con un aerófono de cuerpo cónico, un oboe rudimentario conocido por los árabes como zolami. El centro de esta cara está ocupado por un segundo clípeo a la derecha del cual se sitúa un músico con una darbuka colgada del cuello por una correa; la decoración de este frente concluye con un grupo de tres personajes que pelean con garrotes mientras un cuarto hace sonar una especie de cuerno (bûq), y con un nuevo medallón que forma una rigurosa simetría con el del extremo izquierdo.

II. 1. *Ûd*

Tal y como acabamos de indicar, en el extremo izquierdo se sitúa un músico dentro de un clípeo haciendo sonar su laúd; en esta zona la pieza está bastante deteriorada lo que no impide apreciar la disposición de ambas manos (sobre el mástil y pulsando las cuerdas), la caja amplia del instrumento y el clavijero inclinado; la simplicidad de la representación y el estado del relieve dificulta otras precisiones como el número de cuerdas (probablemente cuatro) o la existencia de tornavoces. Este laúd es el que, desde ahora, podemos denominar laúd árabe ‘clásico’, con cuerpo

almendrado grande, cuello diferenciado, cordal frontal (que aquí aparece oculto por el antebrazo del músico) y clavijero inclinado en el que se insertan lateralmente las clavijas (se aprecian tres).



Lám. 5: Ûd. Pila de Xátiva. (Archivo fotográfico del autor).

En cuanto a las cuerdas, tradicionalmente se indica que poseía cuatro (dobles) asociadas a los cuatro humores corporales, y que Ziryab, músico de Bagdad emigrado a la corte cordobesa, añadió una quinta para representar el alma, con lo que el instrumento habría ganado en posibilidades expresivas y musicales²⁰; sin embargo, en la actualidad, este dato debe ser revisado. Las primeras noticias referidas a Ziryab ('el pájaro negro') aparecieron en el contexto musicológico occidental hacia la mitad del s. XIX; en estas fechas, fue editado un texto de al-Maqqari²¹ quien lo nombra en repetidas ocasiones haciéndolo aparecer como fundador de la tradición musical andalusí, creador de las primeras escuelas musicales en territorio cordobés, compositor, perfeccionador del laúd y su técnica interpretativa e, incluso, introductor de nuevas modas y costumbres. El

20. RIBERA, Julián: *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927, reedición Mayo de Oro, 1985, p. 106.

21. El manuscrito lleva por título *Nafh al-tih min gusn al-Andalus al-ratih* ('Brisas de perfumes de la tierra arborescente Andalucía') y fue reeditado en 1968.

principal problema es la enorme distancia temporal que existe entre el historiador y el personaje estudiado ya que al-Maqqari vivió en el s. XVII y Ziryab en el noveno; es cierto que, para redactar su obra, al-Maqqari se basó en otra de Ibn Hayyan del s. IX pero, por desgracia, ésta se perdió, lo que impide determinar con certeza qué partes provienen del escrito de Ibn Hayyan y cuáles fueron añadidas por al-Maqqari, probablemente, para forjar una leyenda en la que cimentar a posteriori toda la civilización musical andalusí.

Por otro lado, Ibn Bayya de Zaragoza (s. XII), importante filósofo y músico, planteó en sus escritos una conexión directa entre la tradición musical hispanomusulmana y la de la antigüedad clásica aludiendo a la teoría del ethos y estableciendo una relación entre los cuatro elementos y las cuatro cuerdas del laúd (en ningún momento habla de cinco). La cuestión todavía se vuelve más dudosa tras el descubrimiento en 1956 de un manuscrito de al-Tifassi (1184-1253) quien logra dar una visión coherente, rigurosa y casi científica de la música andalusí: en su obra menciona ciertas innovaciones introducidas en las formas vocales por Ziryab pero no recoge ninguna referida al instrumento en cuestión²². Resulta difícil de entender que Ziryab hubiese jugado un papel destacado en la evolución y modificación técnica del laúd sin que ello fuese reflejado en fuentes escritas de cronología próxima. Por lo tanto, a la vista de todos estos datos cada vez cobra más peso la hipótesis de que en el s. X conviviesen en al-Ándalus dos tipos de laúd: el de cuatro cuerdas proveniente del norte de África (Túnez y Marruecos) donde, todavía hoy, es conocido como *ūd 'arbi*, y el de cinco, llamado *ūd msarqi*, utilizado en la corte de Bagdad antes de la llegada de Ziryab²³; si así fuese, éste no habría añadido una quinta cuerda al laúd sino que habría introducido en la corte andalusí el laúd oriental (de cinco cuerdas) que, a la larga, sería el que, con determinadas modificaciones, acabaría por imponerse.

Siguiendo con la descripción del lado mayor de la pila de Xátiva, tras el medallón del extremo izquierdo hallamos seis personajes formando dos grupos, uno a cada lado de un árbol; en el de la derecha, dos de ellos tocan sus instrumentos, sin duda, una escena directamente inspirada en la decoración de la arqueta de Leyre²⁴.

22. POCHÉ, *op. cit.*, pp. 39 y 43.

23. *Ibidem*, p. 37.

24. La arqueta de Leyre, realizada entre 1004 y 1005 para el hijo de Almanzor, Abd al-Malik, presenta en su cara frontal tres medallones en los que se inscriben diversos personajes; en el central, tres músicos hacen sonar una flauta doble (tipo diaulos), un laúd semejante a los que aparecen en la pila de Xátiva, y un cuerno.

El personaje central sostiene otro laúd 'clásico' de cuello más reducido, mientras su compañero tañe un zûlamîy.



Lám. 6: Ûd y zûlamîy. Pila de Xátiva. (Archivo fotográfico del autor).

II. 2. Zûlamîy

Con nombres diversos según la zona de origen (zolami, zurna, zorna, mizmar o alghaita) se trata de un oboe rudimentario que tiene cuerpo cónico de madera ahuecado con torno, número variable de orificios y dos lengüetas vibrantes.

Como la potencia del soplo requerida es notable, con frecuencia se dota al instrumento de un disco de metal, situado en la base del tudel, sobre el que apoyan los labios permitiendo al músico realizar mayor presión y llevar a cabo una técnica de insuflación continua; esta pieza no se aprecia en la pila de Xátiva²⁵. Este instrumento, cuya primera manifestación iconográfica se sitúa en Palestina, concretamente en monedas del siglo II d. C.²⁶, llegará a Europa a través de la península Ibérica (donde todavía sigue siendo utilizado con distintas denominaciones: donsaina, tenora, gralla, etc) y de los contactos establecidos tras las cruzadas.

25. En el museo de Santa Clara la Real de Murcia, se expone un fragmento de adaraja de mocárabes con decoración pictórica (nº de inventario CE070179) procedente del palacio del emir Ibn-Mardanis (s. XII), en el que se puede ver a un músico haciendo sonar un zulamy; aunque el instrumento está incompleto, aquí sí se observa con claridad el disco, parte del cuerpo y una pequeña cadena que los une.

26. SACHS, *op. cit.*, p. 237.

II. 3. *Darbuka*

A la derecha del clípeo central podemos ver a un músico que lleva colgado de su cuello una darbuka (darabukka, derbakke, tombak o zarb): un membranófono que, habitualmente, es clasificado como un ‘tambor de copa’ por la forma de su caja. El material utilizado para el cuerpo es diverso y, así, podemos encontrar distintos modelos fabricados con madera, cerámica o, incluso, metal; esta variedad afecta también al tamaño ya que puede ser pequeño (ta’rija) y apoyarse sobre la pierna, o grande (herrazi), en cuyo caso se sitúa sobre el hombro.



Lám. 7: Darbuka. Pila de Xátiva. (Archivo fotográfico del autor).

Observando la darbuka de la pila de Xátiva, podemos comprobar que dispone de dos membranas y que su cuerpo está formado por dos ‘copas’ unidas por su base, por lo que lo más correcto es clasificarlo tipológicamente como ‘tambor de reloj de arena’²⁷, un modelo especialmente utili-

27. *Ibidem*, p. 14.

zado en el norte de África y España durante la Edad Media. Respecto a la técnica interpretativa, el material del parche (piel) implica que previamente se haya calentado para que adquiriera la tensión necesaria y la afinación precisa; una vez conseguida, el músico puede lograr dos sonoridades distintas si golpea en el centro de la membrana, *dum*, o en un extremo, *tek*.

Tras una escena en la que se representa una pelea con garrotes, se encuentra el último de los motivos musicales de esta pila: un intérprete de cuerno o *bûq*.

II. 4. *Bûq*

El *bûq*, denominación que, precisamente, alude a su forma de cuerno, fue uno de los aerófonos más apreciados en al-Ándalus²⁸, tanto para el acompañamiento de composiciones vocales como para la danza²⁹.

Ciertos teóricos³⁰, aunque de cronología algo más tardía, indican que la embocadura estaba formada por una serie de piezas de caña que encajarían unas en otras terminando en una lengüeta, elemento que proporcionaba un sonido más suave y fácil de controlar. En occidente, este instrumento (al-*bûq*) será conocido como albogue, aunque mostrará ciertas diferencias respecto al árabe, entre ellas, la posibilidad de contar con dos tubos sonoros en vez de uno, la existencia de orificios modificadores del sonido y, en la variante denominada alboka, la presencia de un recep-

28. Así debió de ser a juzgar por las fuentes: encontramos una representación de este instrumento en el medallón polilobulado central del frente principal de la arqueta de Leyre (1004-1005); otro semejante lo hallamos en el clipeo de la izquierda de una arqueta parecida a la anterior, aunque algo más tardía (c. 1010-1026), conservada en el museo Victoria y Alberto de Londres con el número de inventario 10-1866. Finalmente, en el Museo Arqueológico de Córdoba se expone una curiosa pieza cerámica, un recipiente de cerca de 25 cm de altura, cuerpo redondeado y cuello largo, conocida, por los motivos que intervienen en la decoración de su zona central, como la 'botella de los músicos'. Datada a finales del s. X o principios del XI, muestra un fondo blanco sobre el cual el artista realizó una serie de círculos para delimitar el cuerpo del recipiente; en él, aunque muy deteriorada, se puede apreciar una escena (probablemente cinegética) en la que distintos personajes, casi todos con barba y la cabeza cubierta, forman una comitiva; uno de ellos, avanzando, hace sonar un 'bûq'.

29. POCHÉ, *op. cit.*, pp. 99-101.

30. Entre ellos al-Tifassi (s. XIII) en el capítulo *Mutat as-asthma fi ilm al sama* ('Placer al oído en el estudio de la ciencia musical) e ibn-Jaldun (s. XIV) en *Muqaddimah* ('Prolegómenos') perteneciente a *Kitab al-'ibar* ('Libro de las experiencias'). Véase POCHÉ, *op. cit.*, pp. 99-101.

táculo sobre el que se apoyan los labios hecho también con cuerno de vacuno; puesto que el sonido se produce mediante la técnica de las lengüetas simples batientes, organológicamente debe ser clasificado como un “clarinete popular”³¹. A pesar de la evidente conexión entre el búq árabe y los albogues occidentales no podemos descartar la hipótesis de que éstos se encontrasen directamente emparentados con el aulos doble, más concretamente, con el instrumento que en Roma fue conocido como *tibia phrygia*, en realidad un diaulos con tubos desiguales y pabellón de cuerno de vaca en el extremo del tubo más largo³². En occidente, el albogue seguirá siendo utilizado durante la baja Edad Media aunque gradualmente irá cayendo en desuso, frente a otros instrumentos con posibilidades polifónicas más plenas, hasta desaparecer en el Renacimiento.



Lám. 8: Búq. Pila de Xátiva. (Archivo fotográfico del autor).

31. TRANCHEFORT, *op. cit.*, p. 235.

32. PORRAS, *op. cit.*, p. 167.

CONCLUSIONES

Las dos piezas que acabamos de estudiar poseen un valor excepcional ya que, aunque probablemente hubo otras, hoy en día son los dos únicos casos de obras escultóricas hispanomusulmanas cuya decoración incluye motivos de contenido musical (organológicos). Es cierto que no podemos hablar de obras novedosas, desde el punto de vista iconográfico, ya que ambas muestran una evidente dependencia o filiación estilística con creaciones anteriores (el capitel de los músicos, con el de los evangelistas y la pila de Xátiva, con el bote de al-Mughira o la arqueta de Leyre), a pesar de lo cual tienen una personalidad propia y diferencial basada en la elección y tratamiento de sus elementos ornamentales. Su estudio, así como los datos referidos a la 'botella de los músicos' y a la pieza del museo de Santa Clara (Murcia), son verdaderas primicias en el terreno organológico y sirven para ampliar un campo muy reducido que, hasta el momento, se había circunscrito exclusivamente a la producción eboraria.

En el ámbito musical, confirman un hecho que los trabajos de campo etnomusicológicos reiteran insistentemente como es la hegemonía de los cordófonos en la interpretación del repertorio vocal, dancístico e instrumental árabe y, por extensión, hispanomusulmán. Por su parte, la representación de los laúdes del capitel cordobés, de menor caja y sin cuello diferenciado, apoya la hipótesis de que, hasta una época bastante tardía, conviviesen en al-Ándalus dos tipos distintos de laúd; de la fusión de ambos nacería el 'clásico' que se extenderá desde España al resto de Europa y que podremos ver en numerosas creaciones artísticas a partir de la baja Edad Media. En cuanto a la pila de Xátiva, más rica desde el punto de vista organológico, incluye instrumentos de las tres familias; si bien la presencia de los laúdes clásicos y del bûq debe ser tomada como un elemento de continuidad con la tradición anterior; ya que suelen aparecer en las piezas eborarias, la presencia del zûlamîy y la darbuka constituyen verdaderas innovaciones en el repertorio de motivos ornamentales. En este sentido hay que decir que aunque la representación de los membranófonos es muy puntual ello no obedecerá a cuestiones prácticas sino sociológicas ya que, igual que sucede en otras culturas, la percusión será asociada a estratos populares haciendo que no se considere adecuada para la decoración de obras destinadas a personalidades de un cierto status social.

BIBLIOGRAFÍA

BOIX, Vicente: *Xátiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad*, Xátiva, Imprenta de Blas Bellver, 1857.

- DODDS, Jerriym (ed.): *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, Catálogo exposición. Granada (18 marzo-19 junio 1992); Nueva York (1 julio-27 septiembre 1992), Madrid, El Viso, 1992.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Ars Hispaniae, tomo III, Madrid, Plus Ultra, 1951.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Historia Universal. Edad Media*, vol. II, Barcelona, Vicens-Vives, 1987.
- LAGRANGE, Frédéric: *Músicas de Egipto*, Madrid, Akal, 1997.
- SARTHOU CARRERES, Carlos: *Datos para la historia de Játiva*, tomo I, Játiva, Imprenta Sucesores de Bellver, 1933.
- SUREDA, Joan: *La Edad Media. Bizancio e Islam* en Historia Universal del Arte, vol. III, Barcelona, Planeta, 1988.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*. Ars Hispaniae, tomo IV, Madrid, Plus Ultra, 1949.