

Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VIII-XIV): Una aproximación desde la Arqueología Musical

RAQUEL JIMÉNEZ PASALODOS

ALEXANDRA BILL

Resumen: La gran cantidad de hallazgos de tambores de cerámica andalusíes contrasta con la escasez de estudios en torno a estos instrumentos. Sin embargo, creemos que estos hallazgos son un testimonio privilegiado de las prácticas musicales populares andalusíes. A través de la metodología pluridisciplinar que propone la arqueología musical, pretendemos profundizar tanto en el estudio organológico y arqueológico de los hallazgos como en los usos, funciones, contextos performativos y técnicas de ejecución de estos instrumentos musicales. De este modo, conseguiremos valorizar este patrimonio organológico hasta entenderlo como un signo de la identidad islámica peninsular.

Palabras clave: Tambores de cerámica, al-Andalus, Arqueología Musical, Etnoarqueología.

Abstract: The significant number of clay drums discovered in al-Andalus' archaeological record contrasts with the relative lack of studies about these instruments. Nevertheless, we believe that these findings are a privileged testimony of popular musical practices in Al-Andalus. By applying the multidisciplinary methodology developed for the archaeological research of musical instruments, we aim to deepen our understanding not only of the archaeological and organological value of these findings, but also of the uses, functions, performative contexts and playing techniques of the instruments. In this way, we will enhance this organological patrimony and show the important role played by music in the Islamic identity in the Iberian Peninsula.

Key words: Clay Drums, Al-Andalus, Music Archaeology, Ethnoarchaeology.

1. ¿UNA VENTANA ABIERTA A LA MÚSICA POPULAR ANDALUSÍ?

Los tambores de cerámica son el instrumento musical más común en el registro arqueológico andalusí. Hasta el momento, hemos localizado más de medio centenar completos o casi completos (Fig. 1) y más de cien fragmentos identificados en fondos de museos y universidades. Además, probablemente haya tambores aún sin identificar, ya que no cesamos de encontrar ejemplares tanto en informes de excavación como en catálogos y museos. Los hallazgos de tambores no se limitan a una región específica, sino que están repartidos por todos los territorios de al-Andalus (Fig. 2), como un reflejo fiel del panorama de la arqueología andalusí, donde las regiones rurales y el centro del territorio no han sido tan estudiados como las ciudades con importancia política o las áreas portuarias. Además, su cronología cubre prácticamente toda la presencia musulmana en la península, desde época omeya hasta el período nazarí. Por ejemplo, el tambor del castillo de Silves está datado en el siglo VIII de acuerdo con el museo de Silves, y el de Torrevieja en el siglo IX, aún en período emiral¹. El más tardío sería el tambor del Castillejo de los Guájares en Granada (Fig. 3), datado a principios del siglo XIV d.C., correspondiéndose con el período Nazarí². Por lo tanto, los tambores de cerámica no son sólo numerosos, sino que también han sido comunes en todo el territorio y periodos de presencia musulmana en la Península Ibérica. De este modo, a la luz de esta importante cantidad de hallazgos arqueológicos, podemos afirmar que los tambores de cerámica fueron una producción común de los alfareros andalusíes y que eran ampliamente utilizados.

Sin embargo, existe un gran desequilibrio entre esta importante cantidad de hallazgos arqueológicos y los temas musicales que aparecen en las fuentes literarias e iconográficas andalusíes. De hecho, cuando pensamos en los instrumentos musicales medievales en la Península Ibérica, tanto en los reinos cristianos como en al-Andalus, los instrumentos de percusión parecen estar relegados a un lugar marginal. Las fuentes literarias hispanoárabes normalmente los ignoran. En las crónicas, los historiadores describen la música de la corte de los soberanos andalusíes, desde los Omeyas hasta los Nazaríes, y nos relatan anécdotas sobre los grandes músicos cortesanos y las más

1. GUTIÉRREZ LÓPEZ, José María: "Intervención arqueológica de urgencia en el yacimiento de Torrevieja (Casco Urbano de Villamartín, Cádiz)", en *Anuario Arqueológico de Andalucía 1999*, III (2002), p. 131.

2. GARCÍA PORRAS, Alberto: *La cerámica del poblado fortificado medieval de "El Castillejo" (Los Guájares, Granada)*, Granada, Athos-Pérgamos, 2001, p. 616.

TAMBORES	Cronología (siglo)	Altura (en cm)	Diámetro (en cm)
Castelo de Silves (Algarve, Portugal)	VIII	22	10,8
Vascos (Navalmoralejo, Toledo)	VIII-XI	-	9
Alcazaba (Almería)	VIII-XV	21	-
Teatro Romano de Málaga (Málaga)	IX	-	-
Torre Vieja (Villamartín, Cádiz)	IX	25	11,1
C/ Angosta de los Mancebos (Madrid)	IX-XI	-	7
C/ Angosta de los Mancebos (Madrid)	IX-XI	-	6,5
Batéguier (Cannes, France)	X	23,6	16
Plaza Belén (Jerez de la Frontera, Cádiz)	X	15,5	10,8
Calatalifa (Villaviciosa de Odón, Madrid): 2 ejemplares	X-XI	-	-
Plaça de Baix 10 (Petrer, Alicante)	X-XI	29	8,3
Plaza de la Iglesia (Benetússer, Valencia)	X-XI	10,8	7,7
Plaza de la Iglesia (Benetússer, Valencia)	X-XI	11,9	7,1
Plaza de la Iglesia (Benetússer, Valencia)	X-XI	12,6	8,8
Castelo Velho (Alcoutim, Portugal)	X-XI	-	14
C/ San Pablo (Zaragoza): 30 ejemplares	XI	-	-
Can Oms (Palma de Mallorca)	XI	12	6
Capuchinos (Palma de Mallorca)	XI	-	11
Paseo de la Independencia (Zaragoza)	XI	-	-
Pla d'Almatà (Balaguer, Lleida)	XI	10,7	8,4
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	7,9	6,1
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	19'5	13
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	8,4	6,2
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	-	-
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	-	9'15
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	10	-
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	-	-
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	-	-
Teatro Romano de Caesaraugusta (Zaragoza)	XI	-	-
Norte de Palancia (Sagunto, Valencia)	XI	12,5	-
Palacio de Pinohermoso (Orihuela, Alicante)	XI-XIII	17	-
Iglesia de San Martín (Lleida)	XII	7,5	12
C/ Salas 8 (Jerez de la Frontera, Cádiz)	XII-XIII	15	7,3
Cerro de Santa Bárbara (Tudela)	XII-XIII	-	-
Estacada de Alfaro (Pueblo del Río, Sevilla)	XII-XIII	24	11
Castillejo de los Guájares (Granada)	XIII-XIV	32,2	9,4
FRAGMENTOS			
Fragmentos: Alcoutim 8	X-XI	-	-
Fragmentos: Benetússer 7	X-XI	-	-
Fragmentos: C/ San Pablo (Zaragoza) ¿?	XI	-	-
Fragmentos: Teatro Romano de Caesaraugusta 62	XI	-	-
Fragmentos: Teatro Fleta (Zaragoza) 1	XI	-	-
Fragmentos: Castillejo de los Guájares ¿?	XIV	-	-

Fig. 1. Tabla de tambores completos o casi completos y de fragmentos.

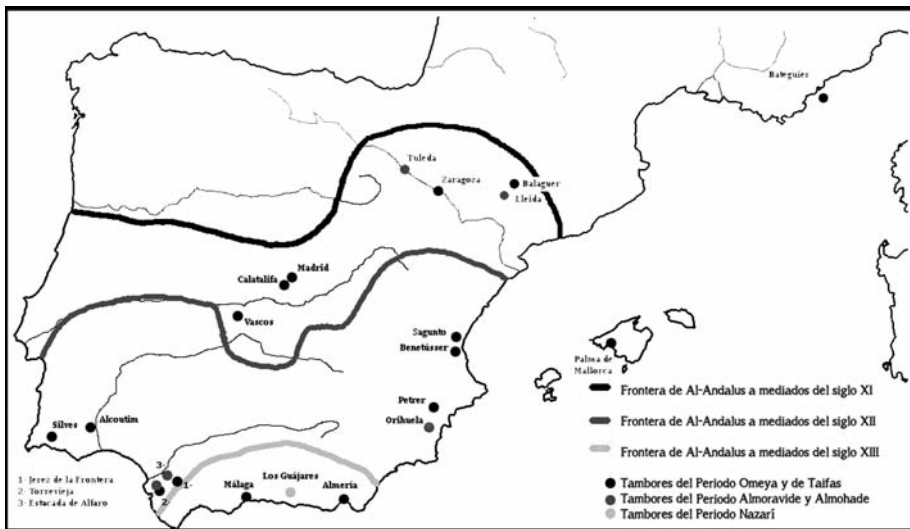


Fig. 2. Mapa de los hallazgos.

apreciadas cantantes esclavas. La más famosa sin duda, es la que se refiere a la llegada a la corte y la vida de Ziryāb, durante el reinado de Abderramán II³, que celebra las habilidades de Ziryāb con el ‘ūd y las innovaciones que introdujo. Pero los membranófonos no aparecen en contextos cortesanos en los escritos de Ibn Ḥayyān ni en los de otros cronistas⁴. La poesía andalusí, rica en escenas musicales, también ignora los membranófonos para ocuparse de los mismos *topoi* que los cronistas. Los poetas escriben sobre la música que acompaña los banquetes aristocráticos, y cantan sobre las cuerdas del ‘ūd o los sonidos del *būq* o del *nāy*⁵. Esto mismo ocurre en el caso de las iconografías musicales islámicas de arte culto, que incluyen representaciones de

3. IBN HAYYĀN: *Al-Sifr al-tānī min Kitāb al-Muqtabas*, MAKKI, Maḥmūd ‘Alī (ed.), Riyad, Markaz al-malik Fayṣal li-l-buḥūṭ wa-al-dirāsāt al-islāmiya, 2003, pp. 307-335. Traducción al castellano: CORRIENTE, Federico y MAKKI, Maḥmūd ‘Alī (trad.): *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarraḥman II entre los años 796 y 847*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, 2001, pp. 193-215.

4. La crónica más famosa es quizás la de Ibn Ḥayyān, pero hay muchas otras, como las de Ibn ‘Idārī. Todas presentan el mismo tipo de anécdotas musicales.

5. Por ejemplo, para el siglo XI, cf. PÉRÈS, Henri: *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle. Ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien-Maisonneuve, 1953² (1937), pp. 377-393.



Fig. 3. Tambor del Castillejo de los Guájares. Foto: GARCÍA PORRAS, Alberto: *La cerámica del poblado fortificado medieval de "El Castillejo" (Los Guájares, Granada)*, Granada, Athos-Pérgamos, 2001. Localización: Laboratorio de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

flautas y laúdes frente a las escasas representaciones de membranófonos, y ningún tambor de parche simple⁶.

Por lo tanto, nos enfrentamos ante una innegable contradicción entre estas fuentes literarias e iconográficas y las evidencias arqueológicas. Sin embargo, es comprensible si tenemos en cuenta que la mayor parte de las fuentes escritas y las iconografías fueron elaboradas en círculos sociales eruditos y cercanos al poder, mientras que los tambores aparecen en contextos arqueológicos populares, como viviendas humildes o talleres de alfarería. Es precisamente aquí donde radica el interés del estudio de los tambores, más allá del hecho de ser uno de los hallazgos organológicos más abundantes del registro arqueológico ibérico, ya que nos permiten acercarnos a los comportamientos musicales populares alejados del mundo aristocrático y cortesano, como uno de los pocos testimonios de la práctica musical popular del medioevo islámico, hasta el momento ignorada por la literatura académica.

6. En el caso del membranófono de la iconografía musical de la pila de Xativa (s. XI), a pesar de que Faustino Porras lo interpreta como una "darbuka" (PORRAS ROBLES, Faustino: "Iconografía Musical Hispanomusulmana", en *Nassarre*, XXV, 1 (2009), p. 52) no tenemos duda de que se trata de un tambor de reloj de arena de doble parche y no de un tambor de copa de parche simple, ya que claramente el personaje tiene colgado el tambor al cuello de forma horizontal, con lo que no podemos compararlo con los tambores arqueológicos ni podemos aceptar el término darbuka, que siempre se corresponde a tambores de parche simple.

Los pocos trabajos que han tratado de dar una interpretación musicológica de los tambores han utilizado un número de hallazgos muy reducido y han dado poca importancia al uso de los tambores en la cultura andalusí. El primer artículo en sacar a la luz estos instrumentos fue el de Rosario Álvarez Martínez y Roselló Bordoy⁷, en 1989, donde los autores presentan un estudio de tres tambores que identifican como darbukas: el de Batéguier, un tambor de Benetússer y el del Castillejo de Los Guájares. En 1990 Manuela Cortés García presenta nuevos tambores de cerámica encontrados en excavaciones madrileñas⁸, que identifica también con el término darbuka. No fue hasta 1996 que Roselló Bordoy vuelve a acercarse al tema añadiendo cuatro nuevos tambores⁹: dos fragmentos descubiertos en el teatro romano de Málaga¹⁰ y dos piezas más grandes procedentes de excavaciones de emergencia en Palma de Mallorca, que, desafortunadamente, hoy por hoy se encuentran perdidos en los fondos del Museo Arqueológico de Palma. El autor cuenta con un número muy reducido de hallazgos pero trata de establecer una tipología de los tambores en base a la clasificación Sachs-Hornbostel. Esta propuesta, aunque interesante para sus casos de estudio, no es funcional si ha de aplicarse a la gran cantidad de piezas que tenemos catalogadas actualmente. Además, los mismos instrumentos aparecen en un capítulo dedicado a la música en su libro en torno a ajuares domésticos de las casas andalusíes¹¹. Sin embargo, ninguno de los estudios reflexiona en torno al papel de estos tambores en la práctica musical de al-Andalus. Por esta razón, este artículo pretende ser un primer estudio sistemático de estos instrumentos musicales hasta ahora poco considerados tanto por la investigación arqueológica como musicológica, para de este modo tratar de entender los posibles usos y funciones de los

7. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Rosario y ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo: “Hallazgo de tambores de la España islámica (siglos X al XIV)”, en *Revista de Musicología*, XII, 2 (1989), pp. 411-421.

8. CORTÉS GARCÍA, Manuela: “Organología Oriental en Al-Andalus”, en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI (1990), pp. 308-309.

9. ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo: “Instrumentos musicales en barro cocido: una pervivencia medieval”, en *Música oral del Sur*, II (1996), pp. 28-51.

10. De hecho, hay solamente un fragmento de tambor proveniente del Teatro Romano de Málaga. Los dos mencionados por Roselló Bordoy responden sin duda un error de identificación, como podemos ver en los dibujos del artículo (Ibidem, pp. 29, 36 y 37). Acien Almansa, que estudia las cerámicas del Teatro Romano de Málaga, identifica esos fragmentos como trozos de vasijas (ACIÉN ALMANSA, Manuel: “La cerámica medieval del teatro romano de Málaga”, en *Mainake*, VIII-IX (1986-87), p. 234, núms. 115 y 116) y es otro fragmento distinto el que interpreta como fragmento de tambor (Ibidem, p. 230, núm. 68).

11. ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo: *El ajuar de las casas andalusíes*, Málaga, Sarriá, 2002, pp. 89-103.



Fig. 4. Tambor del Teatro Romano de Caesaraugusta (siglo XI), Zaragoza. Foto: Carlos García Benito. Será publicado en la memoria de la excavación del Teatro Romano de Caesaraugusta, por Pilar Galve y Francisco Escudero, directores de la excavación. Localización: Museo del Teatro Caesaraugusta. Ayuntamiento de Zaragoza.

tambores de cerámica en la sociedad andalusí y sus contextos performativos, aspectos que nos permitirán explicar su desaparición tanto del registro arqueológico a partir del siglo XIV como de las tradiciones musicales ibéricas.

A pesar de que somos conscientes de las limitaciones metodológicas inherentes a las fuentes medievales, utilizaremos la metodología propia de la reciente disciplina conocida como arqueología musical¹², que establece un enfoque pluridisciplinar que se centra no sólo en el estudio arqueológico y organológico de los instrumentos musicales antiguos, sino también en el estudio iconográfico y de las fuentes escritas. Además, promueve la utilización de la etnoarqueología y de las comparaciones etnomusicológicas, como único medio para proponer una interpretación coherente y comprensiva de la cultura material musical. De este modo, en este artículo partiremos de un estudio sistemático de los hallazgos arqueológicos, la búsqueda de

información en las fuentes literarias e iconográficas y el uso de las comparaciones etnoarqueológicas a través del acercamiento a prácticas musicales del Magreb actual, siendo conscientes tanto de los procesos históricos como de las problemáticas inherentes al estudio cultural de la música.

12. JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel: "Arqueología musical y etnomusicología. Por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos", en *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, XIV-XV (2009), pp. 637-654 y GARCÍA BENITO, Carlos y JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel: "La música enterrada. Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical", en *Cuadernos de Etnomusicología de la SIBE*, I (2011), pp. 80-109.



Fig. 5. Tambor del pla d'Almatà (siglo XI), Balaguer, Lleida. Foto y localización: Museu de la Noguera.



Fig. 6. Tambor de la Plaça de Baix, Petrer, Alicante (siglos X y XI). Foto y localización: Museo Arqueológico y Etnológico Dámaso Navarro.

2. LOS TAMBORES DE CERÁMICA ANDALUSÍES

Los hallazgos arqueológicos consisten en vasos cerámicos a torno con forma de copa o de reloj de arena, sin fondo, que únicamente pueden ser interpretados como las cajas de resonancia de tambores de cerámica de un solo parche. Se pueden clasificar en dos tipos principales considerando la forma de la copa –hemisférica o troncocónica–, con tres tipos diferentes de bases –cónica, cilíndrica o fusiforme–. Los ejemplos más pequeños miden en torno a los 7,9 cm y los 8,54 cm –como los tambores del Museo del Teatro Romano de Caesaraugusta (Fig. 4)–, y los más largos pueden medir hasta 32,2 cm, como el del Castillejo de los Guájares (fig. 3). La ausencia de añadidos cerámicos o marcas para facilitar la tensión del parche con cuerdas indica que la piel estaría encolada a la caja de resonancia. De hecho, en dos ejemplos podemos apreciar el reborde que facilitaría esta colocación –en el tambor del pla d'Almatà, Balaguer, Lleida (Fig. 5), y en el de la Plaça de



Fig. 7. Tambor de Benetússer. Foto y localización: Museo González Martí.



Fig. 8. Tambor de Bâteguier. Foto y localización: Musée de la Mer, Cannes.

Baix, Petrer, Alicante¹³ (Fig.6)–. Debido al pequeño tamaño de algunas de las piezas, algunos arqueólogos los han interpretado como tambores de juguete, demasiado pequeños para ser tocados por adultos o para producir sonidos significativos. Sin embargo, el análisis organológico de los tambores nos revela que presentan un diseño perfectamente funcional que permitiría que sonasen con un volumen suficiente para marcar el ritmo. Además, existen tambores de mayores dimensiones, ornamentados y más refinados en su factura como el del Castillejo de los Guájares.

Los contextos arqueológicos, como hemos mencionado anteriormente, son también cruciales para explicar su ausencia en las fuentes escritas erudi-

13. ALÒS TREPAT, Carme, CAMATS MALET, Anna y otros: “Les cases andalusines del Pla d’Almatà de Balaguer (Balaguer. La Noguera)”, en *Tribuna d’Arqueologia 2006* (2007), pp. 273-290 y NAVARRO POVEDA, Concepción: *Petrer islámico*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1988.



Fig. 9. A. Tambor de la Plaza Belén (siglo X) y B. Tambor de la Calle Salas (siglos XII y XIII), Jerez de la Frontera, Cádiz. Foto y localización: Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera.

tas. La mayoría de los tambores pertenecen a contextos domésticos y a talleres, donde aparecen con cerámica de uso doméstico. Sin duda, el caso más sorprendente es el del tambor del Castillejo de los Guájares (Fig. 3), que fue descubierto en una casa humilde de dos estancias, lo que contrasta con la gran calidad del instrumento. Además de una jarrita, el tambor era la única pieza que apareció en la casa¹⁴. Varios tambores indican también su conexión con contextos domésticos humildes, como los de Balaguer¹⁵ (Fig. 5), Madrid¹⁶ o

14. ÁLVAREZ MARTÍNEZ y ROSSELLÓ BORDOY, “Hallazgo de tambores”, p. 414.

15. ALÒS TREPAT, Carme y otros: “El Pla d’Almatà (Balaguer, La Noguera) primeres aportacions interdisciplinàries a l’estudi de les sitges i els pous negres de la zona 5”, en *Revista d’Arqueologia de Ponent*, XVI-XVII (2006-2007), pp. 158-160.

16. CABELLERO ZOREDA, Luis, PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, María del Carmen y RETUERCE VELASCO, Manuel: “Informe de la excavación arqueológica realizada durante los meses de abril y mayo de 1984, en la calle Angosta de los Mancebos, 3, de Madrid”, en *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, IV (1985), pp. 178-180.

Torre Vieja, cerca de Villamartín¹⁷, ya que han aparecido en basureros o silos al lado de casas, entre restos de cerámica común y comida. Otro caso interesante es el de los tres tambores de Benetússer (Fig. 7), ya que fueron encontrados con restos de cerámica en lo que ha sido interpretado como el basurreo de un taller de alfarero¹⁸. Los tambores de la calle San Pablo han sido también encontrados en un taller de un artesano. Otro contexto relevante es el del tambor del pecio Batéguier, encontrado frente a las costas de Cannes (Fig. 8). El cargo consistía en una gran variedad de cerámica común doméstica, como vajilla de uso diario y vasijas de almacenaje¹⁹. Destacan también los tambores aparecidos en excavaciones en Jerez de la Frontera, que datan tanto del siglo X como de los siglos XI y XII (Fig. 9). Estos contextos arqueológicos indican que los tambores eran relativamente comunes, no eran considerados como objetos de prestigio y además eran producidos en talleres de artesanos populares, utilizando los mismos procesos productivos que el resto de la cerámica común.

El estudio de las piezas arqueológicas y sus contextos nos revela por sí mismo bastante información relativa al uso de los tambores. Su aparición en contextos domésticos subraya su uso popular, fuera de los conjuntos musicales de los círculos aristocráticos de los que hablan las fuentes literarias. Su estudio organológico y acústico además nos desvela que probablemente los ejemplares más pequeños no se utilizaban en grandes grupos instrumentales con instrumentos melódicos, pero podían haber sido tocados, junto a otros tambores o para acompañar el canto, lo que explica la gran cantidad de instrumentos encontrados de los tipos más pequeños. De hecho, los tambores de Benetússer (Fig. 7) no sobrepasan los 12,5 cm, y fueron aparentemente producidos en serie, si tenemos en cuenta los tres ejemplos prácticamente completos y los siete fragmentos encontrados en la excavación²⁰, lo que también sucede en el contexto de los tambores de Zaragoza²¹.

17. GUTIÉRREZ LÓPEZ, “Intervención arqueológica”, p. 131.

18. ESCRIBÀ, Felisa: “La cerámica musulmana de Benetússer”, en ROSSELLÓ BORDOY, G. (ed.): *V Jornades d’Estudis Històrics Locals. Les Illes Orientals d’al-Andalus i les Seves Relacions amb shariq al-Andalus, Magrib i Europa Cristiana (ss. VIII-XIII)*, Palma de Mallorca, Institut d’Estudis Baleàrics, 1987, p. 315.

19. VINDRY, Georges: “Présentation de l’épave arabe du Batéguier (Baie de Cannes, Provence Orientale)”, en *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale, Xème-XVème siècle. Actes du colloque n° 584 du CNRS, Valbonne, 11-14 septembre 1978*, París, CNRS, 1980, pp. 221-222.

20. ESCRIBÀ, Felisa y BARCELÓ, Carmen: *La cerámica califal de Benetússer*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 65-66.

21. Los hallazgos proceden de la excavación de un alfar.

Finalmente, debemos preguntarnos si el reducido tamaño de algunos de los ejemplares nos indica que fuesen de uso infantil. Si bien, el hecho de que quizás los niños fuesen los destinatarios de los tambores no significa necesariamente que fueran simples juguetes o que no estemos ante instrumentos musicales con unos usos y funciones culturales determinados. Debemos recordar que el repertorio infantil tiene un importante papel cultural, como un medio privilegiado para la transmisión de valores, creencias y concepciones simbólicas. Además, estas prácticas integran a los niños en la sociedad, dándoles un rol participativo en rituales específicos que en muchas ocasiones suponen un elemento educativo crucial para su paso a la vida adulta.

3. LOS MEMBRANÓFONOS ISLÁMICOS EN LAS FUENTES ESCRITAS MEDIEVALES Y EN LAS ICONOGRAFÍAS

Aunque las fuentes literarias andalusíes más utilizadas para estudiar la música islámica peninsular guardan silencio en torno al uso de membranófonos, existen ciertas menciones a estos instrumentos en fuentes escritas medievales, tanto islámicas como cristianas, que pueden arrojar más luz a los hallazgos arqueológicos.

En cuanto a las fuentes hispano-árabes, a pesar que los instrumentos de percusión son totalmente ignorados en los tratados musicales y en la poesía, aparecen con cierta frecuencia en los tratados legales de *ḥisba*, un tipo específico de escritos que se producían para ayudar a los expertos legales y jueces a contestar y juzgar cuestiones específicas de la vida diaria, discutiendo en torno a problemas cotidianos de la gente común. En cuanto la música, la problemática principal gira en torno a la necesidad de su prohibición para la correcta observancia de la ley islámica. Ante estas posturas, los juristas discuten sobre qué instrumentos pueden ser permitidos y cuáles son dañinos y van en contra de las buenas prácticas. De acuerdo con la mayor parte de los doctores maliquíes, solamente debían ser permitidos los instrumentos de percusión, porque probablemente estaban estrechamente ligados con tradiciones populares y rituales árabe-bereberes. Por ejemplo, en el tratado de *ḥisba* más antiguo conservado, datado en el siglo IX²², Yaḥya Ibn ‘Umar narra la opi-

22. YAHYĀ IBN ‘UMAR: “Kitāb ‘Aḥkām al-Sūq”, MAKKI, Maḥmūd ‘Alī (ed.), en *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, IV, 1-2 (1956), pp. 119-122 (sección en árabe). Traducción al castellano: GARCÍA GÓMEZ, Emilio (trad.): “Unas ‘Ordenanzas del Zoco’ del siglo IX, traducción del más antiguo de los tratados andaluces de *ḥisba*, por un autor andaluz”, en *Al-Andalus*, XXII, 2 (1957), pp. 283-287.

nión de diversos expertos contestando a diferentes preguntas en torno al uso de la música. Alguien pregunta al autor Yaḥya: “¿*Qué ha de hacerse cuando en una boda se oye tocar el albogue*²³, o cuando se oye tocar el *kabar* o el *mizhar* sin que haya boda? Contestó: – *Opino que todo eso ha de ser prohibido, salvo si es una boda.*”²⁴. Opiniones similares son relatadas también por Yaḥya: “*De Mālik se cuenta que no veía mal el empleo del adufe*²⁵ y del *kabar*. *Aṣḥab dijo: – En las bodas los tocan las mujeres y son para la publicidad de la boda.*”²⁶. Como podemos ver, según Yaḥya y el fundador de la ley maliquí, Mālik ibn ‘Anas, la música debía ser prohibida salvo por el *kabar*, el *duff* o el *mizhar*, tambor de caja y tambores de marco respectivamente²⁷, que debían ser permitidos solamente en las bodas. Sin embargo, algunos otros expertos legales citados por Yaḥya no son tan estrictos, ya que Ibn al-Qāsim consideraba también legales estos instrumentos en fiestas²⁸.

Los tratados legales nunca nos revelan las cosas tal y como eran, sino como debían ser en una sociedad ideal, y la prohibición de la música era por tanto más una cuestión teórica que un hecho real en al-Andalus, a juzgar por los comportamientos de las élites. Aun así, los membranófonos parecen tan comunes y están tan enraizados en la identidad cultural y en las prácticas sociales que no son prohibidos ni por los exigentes juristas maliquíes. Aunque es muy probable que no solamente fueran tocados en festines o bodas como indican las fuentes, sí que nos enseñan algunas cuestiones importantes. Por un lado, confirman que estos instrumentos eran muy comunes en fiestas populares, y por otro, que al menos se utilizaban en dos contextos performativos importantes para la comunidad, como son las bodas y las celebraciones. El contexto performativo del citado *kabar* es muy interesante, ya que se corresponde bien con las características organológicas de los tambores de cerámica que son generalmente pequeños y no pueden ser tocados solos o con instrumentos melódicos. De acuerdo con los tratados de *ḥisba*, el *kabar* y el *duff* se tocaban juntos, sin ningún otro tipo de instrumento de cuerda o de viento, probablemente por varias personas a la vez, tal y como relatan las

23. *Ibidem*, traduce *būq* por albogue.

24. *Ibidem*, p. 285.

25. *Ibidem*, traduce *duff* por adufe.

26. *Ibidem*, p. 285.

27. FARMER, Henri George: “Duff”, en *Encyclopédie de l’Islam*, t. II, Leiden y Paris, Brill y G.-P. Maisonneuve et Larose, 1965, pp. 635-637 y FARMER, Henri George: “Ṭabl”, en *Encyclopédie de l’Islam*, t. X, Leiden, Brill, 2002, pp. 34-36.

28. GARCÍA GÓMEZ, “Unas ‘ordenanzas del Zoco’”, p. 285.

fuentes al afirmar que las mujeres los usan para anunciar las bodas. Estas indicaciones parecen encajar con una de las pocas iconografías musicales de arte popular andalusí: el célebre Vaso de Távira, de época almorávide y hoy en el museo municipal, y que es un recipiente de cerámica con múltiples bocas donde aparecen diversas figuras antropomorfas, que han sido interpretadas como una representación de boda bereber o el rapto bereber de la novia²⁹. Además de un personaje femenino central a caballo flanqueado por dos guerreros y figuras de animales, se conservan dos figuras de músicos, uno tocando un gran tambor de marco cuadrado o adufe y el otro un tamborcillo cilíndrico de un solo parche. Además, el hecho de que Yahya Ibn 'Umar nos informe de que las mujeres tocaban estos instrumentos es interesante también desde el punto de vista arqueológico, ya que el único tambor completo de Alcoutim en Portugal fue encontrado con un vaso, un plato y una aguja para el pelo, que llevó a la arqueóloga Helena Catarino a interpretarlo como una habitación dedicada a las mujeres³⁰. Una iconografía cristiana también apunta en esta dirección. En la miniatura 300 de las Cantigas de Santa María (s. XIII) aparecen un par de trovadores judíos (Fig. 10). Mientras un hombre toca el albogón, una mujer le acompaña con un tambor de parche simple en forma de reloj de arena, apoyado en el hombro y sujetado con el cuello, tocado por ambas manos. De nuevo, la forma y el tamaño del instrumento se corresponden con algunos de los hallazgos. Esta iconografía es muy interesante no solo porque indica que no eran patrimonio exclusivo de los musulmanes, sino que además está en las manos de una mujer música profesional. En la Edad Media sabemos que era común que las juglaresas cantasen ante los soberanos cristianos y la gente común³¹ y se acompañasen de instrumentos de percusión como panderos, fuertemente relacionados con la mujer en todo el Mediterráneo y también tocados por mujeres en los reinos cristianos³².

29. GARCÍA PEREIRA MAIA, Maria: "O vaso de Tavira e o seu contexto", en *Portugal, Espanha e Marrocos - O Mediterrâneo e o Atlântico*, Faro, Universidade do Algarve y Centro de Cultura Árabe, Islâmica e Mediterrânica, 2004, pp. 150-151; MAIA, Manuel, GARCÍA PEREIRA MAIA, Maria y TORRES, Claudio: "Vaso", en *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 1998, p. 99; TORRES, Claudio: *O Vaso de Tavira: uma proposta de interpretação*, Mértola, Campo Arqueológico de Mértola, 2004, pp. 18-22; y GARCÍA PEREIRA MAIA, Maria: *Vaso de Tavira*, Tavira, Câmara Municipal y Museu Municipal, 2012.

30. CATARINO, Helena: *O Algarve Oriental Durante a Ocupação Islâmica*, tesis doctoral reproducida en *Al-'ulyã. Revista Do Arquivo Histórico Municipal de Loulé*, VI (1997/1998), vol. 1, p. 331.

31. MOLINA, Mauricio: *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Kassel, Reichenberger Edition, 2011, p.144.

32. *Ibidem*, pp. 123-135.



Fig. 10. Miniatura 300. Cantigas de Santa María.

En cuanto a las fuentes escritas cristianas, es muy interesante el caso de los diccionarios latino-árabes, donde los membranófonos recobran una vez más la importancia negada en otras fuentes. De hecho, los dos más antiguos diccionarios latino-árabes preservados, el *Glossarium latino-arabicum* (siglo X u XI)³³ y el *Vocabulista in arabico* (segunda mitad del siglo XIII)³⁴ contienen una gran cantidad de términos en árabe que se refieren a instrumentos de percusión. Existen aproximadamente veinticinco nombres diferentes en árabe para referirse a instrumentos musicales en ambos glosarios escritos en los reinos cristianos del Norte de la Península³⁵. De esos veinticinco nombres, podemos contar hasta ocho términos referidos a membranófonos y traducidos por

33. SEYBOLD, Christian Friedrich (ed.): *Glossarium latino-arabicum, ex unico qui exstat codice Leidensi undecimo saeculo in Hispania conscripto*, Berlin, Ae. Felber, 1900. En el resto del artículo el título se abreviará como *Glossarium*.

34. SCHIAPARELLI, Celestino (ed.): *Vocabulista in arabico*, Florence, tip. dei successori Le Monnier, 1871. En el resto del artículo el título se abreviará como *Vocabulista*.

35. El número de nombres cambia según tengamos o no en cuenta las variantes de una misma raíz.

el único término latino *tympanon*, que es el nombre dado al característico tambor de marco del mundo greco-latino. Por el contrario, los términos árabes se refieren a tambores de marco como el *duff*, el *mizhar* o el *tarr*, o a tambores de caja como el *tabl*³⁶.

	<i>TYMPANUM</i> ³⁷
<i>Glossarium latino-arabicum</i> ³⁸	<i>mizhar</i> , p. 508
<i>Vocabulista in arabico</i> ³⁹ , Primera Sección: árabe-latín ⁴⁰	<i>bandūr</i> , p.41 ; <i>tiryāl</i> , p.54 ; <i>duff</i> , p.99 ; <i>šaqf</i> , p.125 ; <i>tabl</i> , p.134 ; <i>tarr</i> , p.135 ; <i>naqīra</i> , p. 207

Como podemos ver en la tabla, el número de traducciones al árabe de instrumentos es mucho más importante en el diccionario más moderno, el *Vocabulista*, que en el *Glossarium*, lo cual no es sorprendente ya que el más reciente es más detallado en general. Sin embargo, lo que sí que ha de ser destacado es que el término *mizhar*, el único instrumento de percusión del *Glossarium*, desaparece en el *Vocabulista*. Podemos pensar que este término ya no estaba en uso en el siglo XIII, ya que solamente aparece en las fuentes jurídicas más antiguas⁴¹. Su desaparición también puede estar en consonancia con la polémica que existía en torno al término *mizhar*, ya que los lexicógrafos no lograban ponerse de acuerdo sobre a qué instrumento se refería exactamente esta palabra⁴². La explicación puede ser también más sencilla, ya que

36. Cf. FARMER, “Duff”, pp. 635-637 y FARMER, “Tabl”, pp. 34-36.

37. El término aparece en el *Glossarium*, p. 508, como *tinfanum*, que entendemos como *tympanum*.

38. Los números de página se refieren a la edición de C.F. SEYBOLD mencionada más arriba. (*Glossarium*).

39. Los números de página se refieren a la edición de C. SCHIAPARELLI mencionada más arriba (*Vocabulista*).

40. La sección latino-árabe del *Vocabulista* da la misma transliteración para *tympanum* (p. 610).

41. Cf. por ejemplo: YAHYĀ IBN ‘UMAR, “Kitāb ‘Aḥkām al-Sūq”, pp. 119-122 y GARCÍA GÓMEZ, “Unas ‘ordenanzas del Zozo”, pp. 283-287.

42. Si el *mizhar* se entiende claramente como un tipo de *duff* en Yahya Ibn ‘Umar (YAHYĀ IBN ‘UMAR, “Kitāb ‘Aḥkām al-Sūq”, p. 121; GARCÍA GÓMEZ, “Unas ‘ordenanzas del Zoco”, p. 285), en al-Šalāḥī, podemos leer que era un tipo de instrumento de cuerda de la familia del ‘ūd (MAZUELA COLL., Rosario: *Libro de los instrumentos musicales incluido en el “Kitāb al-‘imtā’ wa-l-‘intifā’ de Ibn Darray al-Sebtī*, tesis doctoral inedita depositada en Biblioteca Islámica, Madrid, pp. 34-37 y 56-58).

en los diccionarios no aparecen todos los términos árabes para membranófonos que sí aparecen en otras fuentes, como el *kabar*, que está en los documentos legales y en algunos de los tratados musicales⁴³. La ausencia del término *mizhar* puede también ser explicada por la elección de quien escribió el diccionario entre los múltiples nombres disponibles. Sea como fuere, lo que realmente nos interesa es el hecho de que esos nombres aparezcan en dos diccionarios latino-árabes hechos en los reinos cristianos peninsulares.

Los dos diccionarios fueron creados al principio y al fin de un periodo de intensivo intercambio cultural entre los cristianos y los musulmanes con un solo propósito, ayudar a la comunicación. Incluso si el contexto de creación del *Glossarium* no es bien conocido, su propósito parece bastante claro. Más claro aún es el del *Vocabulista*, escrito en círculos de los dominicos cuya misión en la Península era la de cristianizar a los musulmanes de los territorios reconquistados. Desde esta perspectiva, los hermanos habían aprendido árabe para hablar con los convertidos. De este modo, el vocabulario que aparece en los diccionarios fue cuidadosamente seleccionado por los autores por su utilidad: no se trata en ningún caso de un registro de vocabulario elevado, necesario para un uso diplomático. Es esta perspectiva precisamente la que nos interesa para el uso de los tambores, ya que la inclusión de un tal número de instrumentos de percusión, aparentemente poco importantes según las fuentes escritas andalusíes, demuestra que estos instrumentos estaban presentes en la vida diaria de las clases populares musulmanas, ya que esta es la única razón por la cual los diccionarios los habrían escogido. Además, la gran cantidad de términos árabes que designan tambores de marco y de caja para traducir el único término latino *tympanum* apunta a un rico *corpus* instrumental de membranófonos. Todo esto sugiere que los membranófonos eran numerosos en al-Andalus, con más tipologías que los instrumentos de cuerda, ya que solo cuatro nombres de cordófonos aparecen en los diccionarios y en las fuentes.

Algunas fuentes iconográficas cristianas nos invitan a profundizar aún más en esta cuestión, ya que parecen mostrar que los cristianos relacionaban estos instrumentos con la identidad musulmana. En una miniatura de los Beatos mozárabes de los siglos X y XI⁴⁴ aparece un tambor con forma de reloj de

43. Cf., por ejemplo, YAHYĀ IBN ʿUMAR, “Kitāb ʿAḥkām al-Sūq”, pp. 119-122; GARCÍA GÓMEZ, “Unas ‘ordenanzas del Zoco’”, pp. 283-287 y al-Šalāḥī en MAZUELA COLL, *Libro de los instrumentos*, pp. 34 y 56.

44. Beato de Valladolid (fol. 199 vº), año 970, Beato de la Seo de Urgell (fol. 213 vº), fines del s. X y Beato de Fernando I (fol. 275 vº), año 1047.

arena y parche simple (Fig. 11) La escena representada es la adoración de Nabuconodossor, tal y como está descrita en Daniel 3, 5-7. El pasaje bíblico describe a la orquesta babilónica, que tocaba para forzar a los hombres a adorar al ídolo, una estatua dorada que representaba al soberano, con “...*tubae fistulae et citharae sambuca psalterii et symphoniae et omnis generis musicorum*”. Este pasaje siempre ha sido problemático, ya que presenta la única lista de instrumentos ajenos a la cultura musical hebrea de todo el Antiguo Testamento⁴⁵. La traducción correcta de la lista sería la de trompeta, flauta de pan, kithara, sambuke (un tipo de arpa griega), psalterion y symphonia⁴⁶. Pero en la miniatura la orquesta babilónica toca un cuerno, una trompeta recta, un laúd, un aerófono de doble tubo, un par de címbalos y un tambor de un solo parche con forma de reloj de arena, muy similar en tamaño y forma a los hallazgos arqueológicos, que es tocado boca abajo, sujetado con una mano y golpeado con la otra⁴⁷. Probablemente, nos encontramos ante una interpretación del pasaje donde el artista cristiano representa instrumentos musicales que no reconoce o que ya no tenían uso ni significado, identificándolos con instrumentos coetáneos que eran utilizados por musulmanes y judíos, entendidos como falsos adoradores de ídolos a la manera de los babilónicos bíblicos. La decisión de representar este tipo de tambor sería entonces significativa, ya que habrían incluido un instrumento de percusión de influencias árabes

45. BRAUN, Joachim: *The music in Ancient Israel-Palestine. Archaeological, Written, and Comparative Sources*, Michigan, Cambridge, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 2002, pp. 32-36.

46. Symphonia ha sido frecuentemente mal traducido del arameo y del griego como gaita (MOORE, George F.: “Συμφωνία Not a Bagpipe”, en *Journal of Biblical Literature*, XXIV, 2 (1905), pp. 166-175.). Probablemente, como sugiere Moore, está describiendo un tipo de aerófono de lengüeta. Sin embargo, como Rosario Álvarez ya ha remarcado (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Rosario: “La iconografía musical de los beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, pp. 201-218) en las etimologías de San Isidoro de Sevilla (Lib. 3, XXIII) el instrumento es descrito como un tipo de tambor cilíndrico de doble parche tocado con baquetas, similar al atambor. Para Álvarez sería representado en la miniatura por el tamborcillo en forma de reloj de arena. Sin embargo, en nuestra opinión, symphonia era probablemente el nombre de un aerófono de lengüeta, tal y como también sugiere San Isidoro de Sevilla (*Etymologiae*, Lib.3, XX), pero usado en contextos populares para nombrar un tipo de tambor (“...*symphonia vulgo apellatur*” Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, Lib. III, XXII:15). Esto explicaría también por qué los diccionarios latino-árabes tienen el término *tibiae symphonia*, probablemente para llamar a un tipo de tibia o doble oboe, cuya primera acepción en árabe es la de *buq*.

47. Manuela Cortés García va más allá y ve un tambor de doble parche en la iconografía, a pesar de que conoce algunos de los tamborcillos arqueológicos (CORTÉS GARCÍA, “Organología Oriental”, p. 311). No estamos de acuerdo con esta interpretación, ya que el músico claramente sujeta el tambor con una mano y golpea un solo parche.

y hebreas, muy común en esos momentos y suficientemente conocido como para que los personajes fuesen identificados como músicos no cristianos por aquellos que viesan las miniaturas. Esta iconografía, por lo tanto, es muy interesante ya que completa la interpretación de los diccionarios. Los tambores no sólo eran abundantes en al-Andalus como para aparecer en gran número en los glosarios, sino que también parecen ser un símbolo de los no cristianos. Esto explicaría también la total ausencia de tambores de cerámica en la cultura popular a partir del siglo XIV d.C., coincidiendo con la Reconquista y la cristianización de los territorios andalusíes. Un instrumento musical común y de producción sencilla y poco costosa, estrechamente ligado al repertorio popular, sólo puede haber desaparecido sin dejar huella en la cultura musical popular peninsular debido a estar relacionado con contextos performativos que quedaron en desuso, probablemente, pertenecientes a rituales y festividades de tradición árabe o bereber. Muchos instrumentos medievales han sobrevivido, más o menos modificados, en las músicas tradicionales ibéricas. Otros sufrieron variaciones y se transformaron para dar lugar a nuevos instrumentos en los siglos posteriores. Pero los tambores desaparecen de los contextos arqueológicos, las fuentes escritas y las iconografías, y no hay ninguna huella de ellos en el registro etnográfico peninsular. Si durante los siglos XII y XIII las tradiciones mudéjares y judías fueron respetadas en los reinos cristianos y gran cantidad de innovaciones y asimilaciones entre las tres culturas musicales tuvieron lugar⁴⁸, a partir del siglo XIV tenemos evidencias de las primeras legislaciones que limitaban sus derechos y sus prácticas musicales. Por ejemplo, en el Concilio de Valladolid de 1322, a los trovadores musulmanes les fue prohibido tocar y cantar en las iglesias porque molestaban con sus canciones las vigilias nocturnas⁴⁹. Progresivamente, la práctica pública de musulmanes y judíos fue prohibida. La repentina desaparición de estos tambores durante estos cambios de legislación para musulmanes y judíos en los reinos cristianos, que también limitó considerablemente sus manifestaciones culturales y sus posibilidades económicas, no hace más que subrayar la importancia cultural e identitaria de estos instrumentos, que probablemente fuesen utilizados en ritos y festividades musulmanes y judías que acabaron siendo prohibidas. Si el culto privado o secreto, las canciones, las

48. Por ejemplo, los músicos musulmanes contratados por Sancho IV de Castilla (s. XII) eran tocadores de tambores, ajabebe y añafil. También eran comunes los intercambios de músicos como regalos entre las cortes de los reinos islámicos y cristianos, o como se puede ver en la rica vida musical de la corte de Alfonso X el Sabio.

49. ANGLÉS, Hygini: *Scripta Musicologica I*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975, p. 652.



Fig. 11. Detalle tambor: Beato de Valladolid, 199v, Beato de la Seu d'Urgell, 213v y Beato de Fernando I, 275v. Digitalización de los facsimiles por cortesía de la Biblioteca Histórica de Santa Cruz, Universidad de Valladolid.

melodías y los ritmos son difíciles de legislar, prohibir o controlar, los aspectos materiales de estas manifestaciones son mucho más fáciles de controlar y aniquilar, desde el proceso productivo de los instrumentos en los talleres hasta la posesión de los mismos.

Por lo tanto, considerando los contextos arqueológicos, las fuentes escritas y las iconografías, parece probable que nos encontremos ante un instrumento popular tocado principalmente por musulmanes, probablemente mujeres y niños en su mayoría, en diversos contextos performativos como festividades y bodas. También parece probable que músicas profesionales, en ocasiones judías, los utilizasen como acompañamiento al canto tal cual aparece en las cantigas, lo cual explicaría la existencia de tambores arqueológicos de factura superior, ornamentados, y de mayor tamaño. Su uso extendido y la variedad de contextos performativos explican sus diversos tamaños, formas y calidades, ya que no se vislumbra ningún tipo de patrón cronológico que pueda explicar esta variedad.

Las iconografías citadas también nos aportan información en torno a las técnicas de ejecución, y completan las conclusiones derivadas del estudio organológico de los tambores. Volviendo a la iconografía del Beato, Rosario

50. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "La iconografía musical", pp. 201-218.

Álvarez lo interpreta como una “darbuka oriental”⁵⁰, representada de forma “insólita” ya que aparece siendo tocada boca a bajo y no sobre las piernas o bajo el brazo como ocurre con las darbukas tradicionales⁵¹. Sin embargo, si consideramos el análisis organológico, podemos deducir que los ejemplos de menor tamaño sólo pueden ser tocados de este modo, ya que son demasiado pequeños para ser colocados en las piernas, porque el contacto del cuerpo impediría la vibración de la caja de resonancia. Una estatuilla de cerámica almohade, de factura popular y encontrada en un contexto doméstico al lado de un alfar podría confirmar esta hipótesis⁵². En ella, un personaje masculino sostiene un tamborcillo en forma de copa con el parche hacia abajo. Aunque no podemos estar seguros de que se esté tocando o simplemente esté sujetando el tambor, que el parche se encuentre mirando a los pies del músico coincide plenamente con nuestras hipótesis en torno a las técnicas de ejecución. En el caso de los tambores de mayor tamaño, pueden presentar técnicas de ejecución diversas. En cuanto al Vaso de Távira, es muy difícil sacar conclusiones organológicas o de técnicas de ejecución debido al esquematismo de la representación. Sin embargo, parece claro que el tambor cilíndrico es golpeado con una sola mano mientras está siendo sujetado con la mano o bajo el brazo derecho. Es también posible que se colocasen sobre el hombro del intérprete, permitiendo la vibración de la caja de resonancia, tal y como aparece en la miniatura de la cantiga de Santa María. En cualquier caso, al tratarse de iconografías musicales, no podemos conocer con exactitud si son representaciones fieles de la realidad o fruto de la imaginación de los autores, con lo que creemos que las comparaciones etnoarqueológicas pueden arrojar más luz respecto a las técnicas de ejecución.

4. UNA APROXIMACIÓN ETNOARQUEOLÓGICA A LOS TAMBORES DE CERÁMICA MAGREBÍES

Para aproximarnos más a la compleja práctica musical que parecen testimoniar estos restos arqueológicos, utilizaremos la etnoarqueología y las analogías etnográficas, utilizadas tanto por la arqueología procesual como post-procesual para profundizar en el conocimiento de la cultura material del pasado. No sólo permiten la comprensión de los procesos productivos y los

51. *Ibidem*, p. 217.

52. SALINAS PLEGUEZUELO, María Elena: *La cerámica islámica de Madinat Qurtuba de 1031 a 1236: Cronotipología y centros de producción*, tesis doctoral inedita de la Universidad de Córdoba, 2 vols., 2012, pp. 401-402 y 416, fig. 170/4 y lám. 21/9.

usos de los artefactos, sino que también nos permiten unir la materialidad con las mentalidades, añadiendo una dimensión simbólica y cultural a la cultura material que de otro modo serían interpretados en base a un funcionalismo puro. Como esta aproximación metodológica está basada en las analogías entre el pasado y el presente, es muy importante prestar especial atención a los procesos históricos, para evitar falsas analogías que, en algunas ocasiones, en lugar de arrojar luz a las fuentes arqueológicas, crean problemáticas ajenas al análisis de los materiales.

Por ejemplo, en las bibliografías y en museos, los restos arqueológicos y las iconografías están frecuentemente identificadas como *darbukas*⁵³. La *darbuka* es un término general para entender un tipo de tambor de copa y parche simple hecho de cerámica, madera o metal, y, hoy en día, de fibra de vidrio. Es un instrumento muy común tanto en áreas rurales como para las prácticas musicales urbanas en todo el mundo árabe y el Oriente Medio islámico, como el *dombak* o *zarb* en Irán, el *dümbelek* en Turquía, o la *derbocka* en el Maghreb. Normalmente, la piel es estirada con cuerdas o clavos, o pegada a la caja de resonancia. Aparecen tanto en la música tradicional como en la música culta. El gran tamaño de estos instrumentos les dota de unas muy buenas posibilidades acústicas, permitiéndoles ser usados como percusión principal en grandes conjuntos instrumentales. La técnica de ejecución más usual es debajo del brazo o sobre las piernas (Fig. 12).

Sin duda, es tentador dar el nombre de *darbuka* a los tambores de cerámica andalusíes, ya que es el más reconocido y famoso membranófono ligado al mundo islámico. Sin embargo, esta identificación ha creado numerosos problemas que han dado como resultado una puesta en duda de las fuentes iconográficas, cuando el problema se encuentra precisamente en esta analogía falsa. Además, el término, incluso si es de probable origen etimológico árabe, no aparece en las fuentes medievales, ni en los diccionarios latino-árabes ni en los textos musicales hispanoárabes. Asimismo, el tamaño y forma de los instrumentos arqueológicos no se corresponde con las *darbukas*, ya que son de menor tamaño, más estilizados, y nunca muestran marcas de haber sido utilizadas cuerdas. El pequeño tamaño de las piezas andalusíes impediría además, como hemos visto anteriormente, su uso en conjuntos instrumentales con instrumentos melódicos. Finalmente, si limitamos el uso de

53. ÁLVAREZ MARTÍNEZ y ROSSELLÓ BORDOY, "Hallazgo de tambores", pp. 417-418; NAVARRO POVEDA, Concepción: "Tradiciones culturales islámicas. Hallazgo de una *darbuka*", en *Revista de Moros y Cristianos*, (1990), pp. 22-24, CORTÉS GARCÍA, "Organología Oriental", p. 308 y ROSSELLÓ BORDOY, "Instrumentos musicales", pp. 30-31.



Fig. 12. Hombres tocando la darbuka sobre la pierna y bajo el brazo. Primera Mitad del siglo XX. GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio: *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Sevilla, Instituto Cervantes de Tánger y Fundación el Monte, 2001 (primera edición, 1941), pp. 53 y 104.

analogías etnológicas al deseo de dar nombres a los instrumentos encontrados, sin tener en cuenta ni tratar de interpretar los contextos históricos y culturales, no sería posible la comprensión profunda de las culturas musicales pasadas.

Por lo tanto, considerando los procesos históricos y las analogías culturales, no cabe duda de que es en el Magreb donde debemos buscar los paralelos etnográficos posibles, alejándonos de otras prácticas musicales islámicas. Los tambores de cerámica andalusíes no forman parte, como hemos podido comprobar, del complejo mundo musical cortesano con fuertes influencias del medio oriente, sino que probablemente se desarrollaron en un complejo contexto multicultural que sólo encuentra paralelos en el Magreb. Durante y después de la conquista, muchos árabes y bereberes se instalaron en la Península Ibérica. Este número importante de población jugó un papel esencial en la arabización y la islamización de la Península Ibérica. Los contactos con la población y los intercambios culturales entre al-Andalus y el Magreb se llevaron a cabo durante toda la historia andalusí, y culminaron en ciertos períodos, como la segunda mitad del siglo X, en conexión con las políticas militares y diplomáticas del período califal, y en los períodos almorávides y almohades. Estas relaciones entre las poblaciones de ambas orillas del estre-

cho se fueron reforzando con la llegada de Andalusíes que escapaban de los territorios reconquistados por los cristianos a partir del siglo XIII y especialmente después de la conquista de Granada y las conversiones forzosas de mudéjares. Los andalusíes se refugiaron principalmente en ciudades de Marruecos, Argelia y Túnez. Si se puede dar algún crédito a la afirmación de los músicos maghrebíes de que la música culta andalusí sobrevive en el Maghreb contemporáneo, no podemos negar que pueda haber alguna similitud en el campo de la música popular. Parece completamente justificado ya que la música popular está marcada por las tradiciones bereberes mezcladas con tradiciones árabes. El sincretismo de la población andalusí y sus relaciones con las poblaciones magrebíes durante la historia de al-Andalus justifican enteramente la búsqueda de paralelos etnográficos al otro lado del estrecho.



Fig. 13. Pequeña *ta'rija* marroquí decorada.

En Marruecos, la *darbuka* no es un instrumento musical tradicional, y no está presente en la mayor parte de los contextos tradicionales del mundo rural. Además, su aparición en los conjuntos andalusíes data del siglo XX, probablemente influenciada por la llegada de músicos del Medio Oriente. Sin embargo, existe una gran cantidad de diversos tambores de cerámica y un

solo parche de diversos tamaños y formas, en general conocidos como *ta'arijas*. La *ta'arija* (fig. 13) es sin duda el instrumento más popular de Marruecos, y está presente en una gran cantidad de contextos performativos en áreas urbanas y rurales del Marruecos contemporáneo, especialmente en torno a Marrakech. Además es comúnmente encontrado en los hogares marroquíes, zocos y mercados. Ante la gran demanda de estos instrumentos en determinadas celebraciones, existen incluso talleres y hornos de alfareros exclusivamente dedicados a la producción de estos instrumentos, que se venden por millares cada año. Sin embargo, las *ta'arijas* no forman parte de los conjuntos de música culta arabo-andalusí; no está considerado un instrumento musical culto y tocarlo no conlleva la adquisición de ningún tipo de valor social o estatus.

Entre las *ta'arijas*, hay tres tipos de tambores de cerámica principales. El *harraz* o *herrazi*, una *ta'arija* de gran tamaño, mayor que las arqueológicas, que se toca durante los ritos de trance de las fraternidades sufíes. No solamente son significativamente más grandes que los hallazgos de al-Andalus, sino que no pueden servirnos para entender los usos y funciones de las piezas arqueológicas, porque estas prácticas fueron popularizadas en el siglo XV, mucho después de nuestros últimos tambores arqueológicos. Otro tipo de *ta'arija* es el *aqual*⁵⁴ (Fig. 14). Este tambor es más alargado que el *harraz* y mucho más estrecho, y presenta una ligera forma de reloj de arena. Es exclusivo del Atlas, y aparece en las danzas masculinas bereberes conocidas como Taskiwin. Normalmente, veinte hombres, cada uno con un *aqual*, bailaban al ritmo de las percusiones y la flauta⁵⁵. Estas danzas, probablemente de origen

54. En la célebre *Risāla fī faḍl al-Andalus*, escrita para defender la superioridad cultural de al-Andalus frente al Magreb, al-Šaqundī menciona los instrumentos que se podían encontrar en al-Andalus y especialmente en Sevilla y cómo en el Magreb sólo habría, si no fuera porque se importan de al-Andalus, instrumentos como el *duff* o el *aqwāl* entre otros. Con toda probabilidad, este último término se refiere a tambores de cerámica de parche simple como los actuales del Atlas, pero no podemos estar seguros de que fuera el único nombre para este tipo de instrumentos. Sin embargo, es interesante cómo los sitúa entre los instrumentos menos valiosos en comparación con los instrumentos de cuerda y viento que nombra como típicos de Sevilla, algo que coincide con lo expuesto anteriormente sobre la poca importancia que los tambores parecen tener para la música culta andalusí. Ver AL-ŠAQUNDĪ: *Elogio del Islam Español*, traducción de Emilio García Gómez (1934), Valladolid, Maxtor, 2005, p. 98 y AL-MAQQARI: *The history of Mohammedan dynasties*, traducción de Pascual de Gayangos (1840), Nueva York, Routledge, 2002, pp. 58-59 y 365-367. Para el texto en árabe, ver la edición de al-Maqqari en DOZY, Reinhart y otros: *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne* t. II, Leiden, Brill, 1861, pp. 143-144.

55. ROVSING OLSEN, Miriam: *Cantos y Danzas del Atlas (Marruecos)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 79-80.

guerrero, servían para fortalecer las relaciones entre distintos clanes bereberes. La técnica de ejecución es similar a la mostrada en la iconografía del Beato: el instrumento se sujeta boca abajo mientras se golpea con la mano libre. Aunque sea tentador intentar entender los hallazgos andalusíes como tambores usados por los guerreros bereberes, ya que la tipología se asemeja a algunos de los hallazgos, no tenemos ninguna otra fuente o evidencia que pueda apuntar en esta dirección, así que este razonamiento sólo puede quedarse en una simple elucubración.



Fig. 14. Hombres tocando el *aqual*. Primera mitad del siglo XX.
GARCÍA BARRIUSO, *La música hispano-musulmana*, p. 103.

Finalmente, el instrumento más popular en Marruecos es la *ta'arija* común. Es un tambor de copa de un solo parche hecho en cerámica que presenta tamaños muy variados, de entre 8 y 35 cm. Los ejemplos más pequeños presentan una cuerda debajo del parche que vibra ligeramente, dotando a estos pequeños instrumentos de un timbre peculiar y reconocible. Son sin duda los que presentan las mayores similitudes, tanto en tamaño como forma, con los tambores arqueológicos. Además, encajan con las iconografías cristianas en cuanto a las técnicas de ejecución que presentan y sus contextos performativos. De hecho, en Marruecos son extremadamente populares, especialmente en áreas urbanas, y comúnmente en manos de mujeres y niños, aunque también son tocadas por hombres. Los contextos performativos son

muy variados e incluyen fiestas, como reclamo en los mercados, en acompañamiento de cantantes, etc. Pero además, algunos de sus contextos performativos coinciden perfectamente con los mostrados en las fuentes escritas e iconográficas. Un ejemplo sería el uso de las *ta'arijas* durante la celebración del Achoura. Esta fiesta, una de las más queridas por los marroquíes, tiene lugar el décimo día de Muharram. Durante las fiestas, las *ta'arijas* de todos los tamaños y colores se venden por las calles y grupos de niños las tocan de casa en casa a cambio de dulces o comida acompañando las canciones tradicionales del momento. Comúnmente, los niños utilizan *ta'arijas* de entre 8 y 15 centímetros, tamaños que encajan perfectamente con los pequeños tambores andalusíes, lo que coincide con nuestra hipótesis de que a pesar del pequeño tamaño de algunos de los tambores arqueológicos, fueran usados como instrumentos musicales plenamente funcionales que acompañaban el repertorio infantil durante celebraciones específicas.

Otro contexto performativo muy interesante para nosotros es el uso de las *ta'arijas*, junto con otros membranófonos, por grupos de mujeres profesionales, o más bien semiprofesionales, que tocan el repertorio tradicional en distintas celebraciones, como en bodas, fiestas de santos, celebraciones familiares y fiestas religiosas, normalmente junto a tambores de marco (tal y como mencionan las fuentes jurídicas de al-Andalus). A pesar de la gran cantidad de grupos de mujeres que se dedican a estas actividades semiprofesionales, la etnomusicología del Magreb ha ignorado, salvo escasas excepciones, este tipo de repertorio, probablemente por no ser consideradas músicas profesionales y por estar ligadas sus actuaciones a la esfera privada. El interesante trabajo de Alessandra Ciucci sobre las cantantes marroquíes en su tesis doctoral y en el artículo “Les musiciennes professionnelles au Maroc”⁵⁶ sobresale como un necesario acercamiento a la comprensión de estas prácticas musicales, y es la base de nuestra primera aproximación para las comparaciones entre el pasado y el presente.

Como expone esta autora, en el Marruecos moderno, hay distintos grupos de mujeres semiprofesionales, como las *hāḍḍārāt*, *maddahāt*, *fqirāt huwār-yāt*, *m'allmāt*, *awnyāt*, *ḥaddawiyāt* y las *l'ābāt*. Las *hāḍḍārāt*, *maddahāt* y *fqirāt* son grupos de mujeres maduras piadosas que acompañan con sus cantos y percusiones con *ta'arijas*, *ṭbilāt*, el *bendir* y la *ṭāra*. Suelen estar formados por cuatro o seis mujeres, que se sientan en un semicírculo mientras

56. CIUCCI, Alessandra: “Les musiciennes professionnelles au Maroc”, en *Cahiers d'ethnomusicologie*, XVIII (2005), pp. 183-200.

cantan durante rituales musulmanes populares como la imposición del nombre, el *usbū'*, el *ḥajj*, el *rab'in*, la *šūrā*, o en funerales. No tienen una educación profesional y normalmente aprenden el repertorio en círculos familiares o asociaciones religiosas. Es muy probable que cuando los juristas musulmanes permitían las percusiones en las bodas y celebraciones estuviesen pensando en rituales muy similares a estos modernos marroquíes, tan estrechamente ligados a la religiosidad popular. Además de estos grupos, las *huwāryāt*, las *m'allmāt*, las *awnyāt*, las *ḥaddawiyāt* y las *l'ābāt* son grupos de mujeres que tocan en fiestas femeninas, bodas, celebraciones familiares como circuncisiones, nacimientos, cumpleaños, tanto música popular como música profana, además de los *sah'bi*. Estos grupos tienen entre cuatro o cinco músicos, con instrumentos de percusión como el *tār*, *tāra*, *ta'rīja*, *ben-dār*, *nāqūs*, *agwal*, *nwiqsāt* y también *darbukas*. Sentadas en círculos, bailan y tocan durante la celebración. Esta descripción es también muy evocadora ya que conecta con los músicos de la boda bereber representados en el Vaso de Tavira, más aún si tenemos en cuenta que la mayoría de los autores piensan que dos de las figuras que faltan serían también de músicos⁵⁷.

Pero asimismo, las *ta'arijas* son el único instrumento tocado por las *shikhāt* (Fig. 15), cantantes marroquíes profesionales. Estas mujeres son entrenadas desde jóvenes en grupos profesionales y se contratan en celebraciones familiares, cabarets, y otras festividades. Cuando son jóvenes, entran como bailarinas en *troupes* de músicos donde un *shikh* (un cantante) o una *shikha* (una cantante), de más edad y experiencia, actúan como directores musicales. Durante años, aprenden el repertorio de canciones y danzas, así como los vestidos y maquillajes. Mientras que los hombres se acompañan de diversos instrumentos melódicos como flautas, las *shikhāt* solo acompañan su voz con la *ta'rīja*. De nuevo, el pequeño instrumento es sujetado boca abajo con una mano y tocado con los dedos de la otra mano. Su repertorio está basado en los *'aiṭa*, canciones estróficas en dialecto, con un repertorio regional y poético que trata temas como la sociedad, la política, y el amor. Cuando tocan en celebraciones femeninas o bodas, o en reuniones mixtas, lo hacen mientras los asistentes bailan con ellas y frente a ellas. En las masculinas, solo bailan ellas mientras los hombres miran⁵⁸. Estas cantantes profesionales son también un interesante elemento de comparación, teniendo en cuenta la existencia de juglaresas en la Edad Media ibérica y la representación de una música profesional tocando un tambor de cerámica en las Cantigas. Es muy interesante

57. GARCÍA PEREIRA MAIA, *Vaso de Tavira*, p. 12.

58. CIUCCI, "Les musiciennes professionnelles", pp.190-192.

considerar también la gran cantidad de citas a mujeres músicas profesionales musulmanas tanto en los reinos cristianos como en al-Andalus. Aunque en este punto de la investigación es difícil afirmar que la práctica de las *shikhāt* sea de origen medieval, el uso exclusivo de la *ta'arija*, instrumento que sólo existe en Marruecos y en las regiones limítrofes de Argelia, puede reforzar los lazos entre el pasado y el presente.



Fig. 15. Dos *shikhāt* marroquíes de principios del siglo XX y una *shikha* actual.

CONCLUSIONES

Si tenemos en cuenta por tanto el análisis de las fuentes disponibles y las comparaciones etnográficas, podemos concluir que los hallazgos de tambores andalusíes son la evidencia de un instrumento que estaba en uso por todo el territorio de al-Andalus y del Magreb desde los primeros siglos de la llegada del Islam a la península hasta prácticamente su desaparición. Estos tambores serían principalmente utilizados en contextos populares islámicos para acompañar el canto, probablemente junto a otros membranófonos o en solitario, durante determinadas fiestas y rituales. Asimismo, como hemos visto en el Marruecos actual, es muy posible que fueran tocados por mujeres y niños en celebraciones públicas o privadas durante diversas ocasiones reli-

gias, que aún perdurarían en el Magreb actual. Sabemos además que eran bien vistos por los juristas más ortodoxos, probablemente debido al contenido de los cantos y a la piedad de las mujeres que los tocaban, lo que sin duda los conecta con los grupos femeninos del Marruecos contemporáneo. La participación de estos instrumentos en rituales musulmanes populares en al-Andalus, como serían la circuncisión, las bodas y otros eventos religiosos, supondría una buena explicación de su completa desaparición de la Península Ibérica durante la Reconquista, al estar esta práctica musical estrechamente ligada a la identidad religiosa islámica. Además, existe la probabilidad de que también fueran tocados por músicas profesionales, como las *shikhāt* contemporáneas, lo que explicaría la existencia de tanta diversidad de tipologías, tamaños y calidades de los instrumentos y encajaría con la iconografía de las Cantigas.

Si bien en este artículo hemos presentado un análisis de todas las fuentes disponibles en torno a estos instrumentos, así como una justificación de las analogías confrontando diversos datos etnográficos, históricos y arqueológicos, somos conscientes de que solamente un conocimiento etnomusicológico más profundo de las prácticas musicales asociadas a las *ta'arijas* y a los grupos de mujeres músicas del Magreb, junto al estudio preciso del proceso productivo, permitirán conocer no sólo más profundamente los instrumentos y la práctica musical, sino también las mentalidades ligadas a ella. Además, el conocimiento de la práctica moderna y pasada de esta música puede revelar no sólo información sobre un pasado enterrado y aparentemente silencioso, sino que nos introduce en diversas problemáticas en torno a los cambios y la continuidad de la práctica musical popular magrebí y peninsular. La continuación de esta investigación pretende de este modo entender los procesos productivos de los tambores a través del estudio de la fabricación de los tambores magrebíes para la posterior producción de reconstrucciones de los instrumentos arqueológicos por medio de la arqueología experimental y además, ahondar en las prácticas sociales y culturales andalusíes, conociendo la conexión en culturas vivas entre la materialidad, las mentalidades y las prácticas culturales, como son las tradiciones, las historias y las canciones ligadas a la *ta'arija* actual. Además, permitirá poner en valor las prácticas musicales marroquíes asociadas a este instrumento, que han sido en general infravaloradas en favor de prácticas musicales más complejas como la música clásica arabo-andaluzá o la música tradicional bereber del Atlas y del Valle del Dra.

Recibido: 11 de junio de 2012

Aceptado: 18 de julio de 2012