

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INTEGRADAS
ÁREA DE ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS



**DANZA Y BAILE EN EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO
CLÁSICO: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS EN LA
LITERATURA Y EN OTRAS EXPRESIONES
ARTÍSTICAS**

Tesis Doctoral presentada por
MARÍA ALEJANDRA CONTRERAS REY

Dirigida y tutorizada por
Dra. FÁTIMA ROLDÁN CASTRO

Doctorado en Estudios Filológicos. Lenguas Modernas y sus
Literaturas. Área de Estudios Árabes e Islámicos.

Sevilla, 2023

Esta tesis doctoral ha sido financiada por el VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla, en el marco de un Contrato Predoctoral (PIF) para el desarrollo del Programa de I+D+i de la Universidad de Sevilla.

روح الفيلسوف تقيم في رأسه،
وروح الشاعر في قلبه، وروح المغني
تعيش في حنجرته، أما روح الراقصة
فإنها تقطن في جسدها كله.

جبران خليل جبران

El alma del filósofo habita en
su cabeza, el alma del poeta en
su corazón; el alma del
músico en su garganta, pero el
alma de la bailarina vive en
todo su cuerpo.

Yibrān Jalīl Yibrān

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar dando las gracias a mi familia, mis padres, mi hermana y mi pareja, por el apoyo incondicional y el cariño que he recibido de ellos durante todos estos años de andadura. Sin ellos, no hubiera podido llegar hasta aquí.

Por supuesto, gracias a mi directora de tesis, la Dra. Fátima Roldán Castro, quien ha sido mi guía en lo profesional y en lo personal desde que nuestras vidas se cruzaron. Gracias por creer en mí y ayudarme a mejorar día tras día.

Agradezco a todas y a cada una de las personas que en algún momento durante la realización de este proyecto de tesis me han ofrecido su ayuda, empezando por mis profesores y compañeros del Área en Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Sevilla. Gracias a ellos por ser tan generosos conmigo desde mis comienzos en el Grado, por haberme hecho disfrutar del camino de mis estudios y acogerme como una más en nuestro propio Bayt al-Hikma.

Tengo que agradecer también al resto de profesores e investigadores de otras universidades y centros de estudios superiores que no han dudado en darme los mejores consejos y recomendaciones para contribuir a mejorar la investigación que aquí se presenta.

También quiero mostrar mi agradecimiento a mis profesores y profesoras de danza y de música árabe y andalusí, especialmente a Kamel por transmitirme su vocación por el arte de la danza y a Amin Chaachoo por compartir su pasión por nuestro legado común.

RESUMEN

El propósito de esta tesis doctoral es la elaboración de un estudio monográfico sobre las danzas y bailes practicados en el mundo árabe e islámico durante la época clásica (ss. VII - XV) a partir del análisis textual de una selección de fuentes árabes clásicas, así como del estudio iconográfico de colecciones públicas y privadas (museos y colecciones particulares) seleccionadas. Este trabajo de investigación es un acercamiento a la materia en sus distintas facetas y se realiza desde diversas perspectivas, ya que hasta el momento las investigaciones llevadas a cabo en esta disciplina y en este marco geográfico y temporal, han abordado cuestiones concretas y parciales.

En esta tesis doctoral se lleva a cabo un recorrido por las fuentes y estudios que se han ocupado del tema en cuestión, teniendo como punto de partida los aspectos más significativos sobre este, tales como terminología, relación de la danza y el baile con la religión, su origen y expansión, su concepción como arte, estilos, figuras representativas (incluyendo cualidades más relevantes, indumentaria y accesorios e instrumentos), espacios y ambientes. Además de ello, este estudio persigue analizar la imagen que se proyecta de esta disciplina en la literatura y en el arte a través de la representación iconográfica. A este trabajo de investigación se añade un glosario terminológico y un catálogo iconográfico.

Palabras claves: danza árabe, baile árabe, *raqs*, *zafn*, arte islámico.

ABSTRACT

This doctoral thesis is intended as a monographic study on the casual and formal dances practiced in the Arab and Islamic world during the classical period (7th - 15th centuries), based on the textual analysis of a selection of classical Arabic sources, as well as the iconographic study of selected private collections and museums. It approaches the subject in its different aspects and from a variety of perspectives, since so far the research carried out in this discipline and in this geographical and temporal framework has been limited to specific and partial issues.

The thesis offers a review of the sources and studies that have dealt with the subject in question, taking as a starting point its most significant aspects, such as terminology, the relationship of casual and formal dance with religion, its origin and expansion, its conception as an art, styles, representative figures (including the most relevant qualities, clothing and accessories and instruments), spaces and environments. In addition, this study seeks to analyze the image projected by this discipline on literature and art through iconographic representation. A glossary of terminology and an iconographic catalogue are also provided.

Key words: arabic dance, arabic dancing, *raqs*, *zafn*, islamic art.

ÍNDICE

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	15
1.1. Punto de partida	17
1.2. Objetivos	18
1.3. Metodología	19
2. FUENTES Y ESTUDIOS SOBRE EL TEMA	23
2.1. Fuentes	25
2.1.1. Fuentes textuales: prosa y poesía	26
2.1.2. Fuentes iconográficas	30
2.2. Estudios sobre el tema	31
3. INTRODUCCIÓN A LA DANZA EN EL MUNDO ÁRABE ISLÁMICO CLÁSICO Y SU EVOLUCIÓN	35
3.1. Terminología	37
3.1.1. <i>Raqş</i>	38
3.1.2. <i>Zafn</i>	39
3.1.3. <i>Ḥayl</i>	43
3.1.4. Otros términos	45
3.2. Danza, baile e islam	51
3.2.1. Danza y baile en los textos sagrados	51
3.2.2. Danza y baile en el sufismo	56
3.3. Danza en el mundo árabe e islámico clásico: origen y expansión	64
4. LA DANZA COMO ARTE	69
4.1. ¿El arte de la danza / la danza como arte?	71
4.2. La profesionalización de la danza	77

5. ESTILOS	81
5.1. <i>Al-'ibl</i>	87
5.2. <i>Al-kurraġ</i>	89
5.3. <i>Al-dastband</i>	100
5.4. Danzas de animales	102
5.5. Danzas cósmicas	107
5.6. Danzas guerreras, de lucha o combate	109
5.7. Danzas en pareja	115
5.8. Danzas moriscas	118
6. LA DANZA PARA HOMBRES Y MUJERES. BAILARINES Y BAILARINAS	131
6.1. Figuras artísticas	133
6.2. Cualidades	137
6.3. Indumentaria	147
6.4. Accesorios e instrumentos	154
6.4.1. Accesorios	155
6.4.2. Instrumentos.....	162
7. ESPACIOS Y AMBIENTES	169
7.1. Espacios cortesanos y ambientes privados	171
7.2. <i>Maġġālis</i>	180
7.3. Festividades y celebraciones	183
7.4. Otros espacios públicos	189
8. DANZA, BAILE Y LITERATURA	191
8.1. Danza, baile y prosa	193
8.2. Danza, baile y poesía	195
8.3. El arquetipo de la bailarina	197
8.4. El baile en la escena báquica	201

8.5.	Danza y baile como elementos de la naturaleza	206
------	---	-----

9. LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA	217
--	------------

9.1.	Reflexiones previas	219
9.2.	Elección del corpus	220
9.3.	Criterios de selección y piezas incluidas en el catálogo	222
9.4.	Aspectos de descripción y análisis de piezas	223
9.5.	Desarrollo del discurso a partir del análisis iconográfico	226

10. CONCLUSIONES	231
-------------------------	------------

11. BIBLIOGRAFÍA	241
-------------------------	------------

11.1.	Fuentes.....	243
11.2.	Bibliografía de referencia	246
11.3.	Enlaces a piezas y obras de museos y bibliotecas	259

12. ANEXOS	265
-------------------	------------

12.1.	Índice de autores y obras	267
12.2.	Glosario terminológico	272
12.3.	Catálogo iconográfico	279

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Punto de partida

Tras un largo periodo de instrucción práctica en el ámbito de las danzas orientales, comencé mi formación universitaria en Estudios Árabes e Islámicos en la Universidad de Sevilla. Mis inquietudes intelectuales me llevaron a indagar desde un punto de vista teórico en la historia de la danza y la música, tanto en Oriente como en al-Andalus. Tras numerosas búsquedas bibliográficas advertí que la música contaba con un amplio espectro de especialistas en la materia, pero en cambio, no ocurría lo mismo con la danza. No fui capaz de encontrar un estudio monográfico sobre esta disciplina que contara con el rigor científico que poseían los trabajos sobre música que había consultado. Por el contrario, eran abundantes los libros sobre danzas y bailes de carácter divulgativo, los cuales presentaban múltiples carencias, especialmente en la parte documental. Además, la mayoría de dichos libros tenían como objeto principal de estudio los diferentes estilos de las danzas y folclores del mundo árabe e islámico contemporáneo. En esta andadura, también encontré interesantes trabajos de investigación sobre esta disciplina que se ocupaban de algunas cuestiones concretas de la danza y el baile: aspectos históricos, terminología o estilos, entre otros aspectos. Sin embargo, se trataba de investigaciones parciales, sin relación entre sí y relativas a diferentes épocas que no permitían tener una percepción global de las danzas y bailes a lo largo de su historia en el mundo árabe e islámico.

Tras realizar diversos trabajos universitarios de menor escala en el ámbito de las danzas, bailes y otras disciplinas artísticas, decidí embarcarme en este proyecto de tesis con el propósito de elaborar un estudio sobre estas prácticas que aunara su dimensión terminológica, histórica y artística, así como su relación con otras disciplinas, como la literatura, la iconografía o la música. Con la culminación de este proyecto se habría llevado a cabo un abordaje de esta disciplina que no se habría realizado anteriormente de esta forma integral.

Por este motivo, esta investigación se presenta como una novedad en el

ámbito de los Estudios Árabes e Islámicos, al tratarse del primer monográfico sobre danza y baile en el mundo árabe e islámico clásico, basado en las fuentes textuales y las fuentes iconográficas de la época. Este estudio deambula en un marco temporal que parte del siglo VII hasta el siglo XV, habiéndose sobrepasado estos márgenes ligeramente cuando el interés concreto de alguna fuente de información lo ha requerido. Esta tesis se acompaña de un Catálogo iconográfico en el que se recoge un conjunto de representaciones figurativas de bailarines/as del arte islámico clásico y un Glosario terminológico con la relación de los términos en árabe y en español que aparecen en las fuentes textuales consultadas y que se relacionan, de un modo u otro, con la danza y el baile.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de esta tesis doctoral es ofrecer al ámbito de los Estudios Árabes e Islámicos un estudio detallado sobre sus danzas y bailes en época clásica. De forma particular, persigue profundizar en su historia, en sus características más significativas y en su trascendencia en la sociedad y en la cultura árabe e islámica desde sus orígenes. Por tanto, los objetivos específicos que se planteaban para alcanzar los propósitos principales expuestos son los que se detallan a continuación:

- La recopilación de un corpus textual amplio e interdisciplinar basado en fuentes árabes clásicas y textos que aporten información directa o indirecta sobre danza y baile en el mundo árabe e islámico clásico. A este objetivo se añade la elaboración de un glosario terminológico en español y en árabe en torno a las danzas y bailes árabes e islámicos, así como los elementos que se relacionaban con estas prácticas, a partir del corpus textual.

- El acopio de material iconográfico del arte islámico clásico que aúne ejemplos de piezas con representaciones dancísticas de diversas características que ofrezcan un amplio espectro de imágenes de la danza y el baile a través del tiempo y el espacio establecidos. Asimismo, se añade la elaboración de un

catálogo iconográfico a partir de dichas piezas localizadas principalmente en las colecciones más importantes de arte islámico del mundo, sin pasar por alto aquellas obras de interés significativo para este estudio, que estuvieran o no conservadas en dichos museos.

- La elaboración un discurso académico y científico en torno al tema en cuestión, que parta de las fuentes textuales e iconográficas recopiladas, así como de las investigaciones sobre el objeto de estudio llevadas a cabo, siempre parcialmente, que dé como resultado un estudio monográfico interdisciplinar y novedoso.

1.3. Metodología

El proceso metodológico llevado cabo para la elaboración de este estudio se ha basado esencialmente en las siguientes etapas.

Como punto de partida se ha realizado un estado de la cuestión sobre la materia objeto de estudio. Así, se llevó a cabo la búsqueda, lectura y análisis de investigaciones publicadas en diferentes idiomas y soportes. Esta tarea ha seguido realizándose hasta que el trabajo ha sido concluido, con el fin de incorporar también a él las referencias bibliográficas más recientes.

Tras ello, se realizaron amplias búsquedas, lecturas y análisis de textos, que se organizaron cronológicamente y conforme a los distintos aspectos sobre la danza y baile que abordaban. En el caso de las fuentes árabes, también se realizó la traducción e interpretación de las mismas, principalmente en aquellos casos en los que los textos no contaran con ninguna traducción en español.

De forma paralela a esta tarea, se realizaron sistemáticamente numerosas búsquedas de colecciones de arte islámicos en los museos de referencia de todo el mundo, así como en colecciones privadas, con el fin de encontrar piezas con representaciones dancísticas. Posteriormente, las obras localizadas fueron sometidas a una selección y análisis pormenorizado.

Para concluir con las tareas, se llevó a cabo la redacción de los diferentes capítulos que dan forma a esta tesis doctoral distribuyendo su contenido según la casuística y temática expresada anteriormente.

Así, el estudio se vertebra en torno a los siguientes capítulos: la presente introducción, una aproximación a las fuentes y estudios que han servido de referencia para la elaboración del estudio y dos bloques distinguidos por su contenido que se complementan para abordar el tema de las danzas y bailes desde diversas perspectivas.

El primer bloque incluye desde el capítulo tres hasta el siete y versa sobre la evolución y las características del objeto de estudio. El discurso de estos capítulos se imbrica en torno a las fuentes textuales e iconográficas seleccionadas y se complementa con los trabajos de investigación elaborados por los especialistas de cada ámbito abordado. El segundo bloque incluye desde el capítulo ocho hasta el diez y se centra en el análisis de las fuentes textuales e iconográficas que han servido de referencia en el primer bloque.

Finalmente, se incluyen otros capítulos destinados a recoger las conclusiones, la bibliografía utilizada y de referencia para las cuestiones que se abordan a lo largo de todo el estudio y los anexos que lo acompañan.

En lo que respecta a otras cuestiones metodológicas, cabe mencionar unas últimas aclaraciones. El sistema de transcripción utilizado en el presente estudio coincide con el sistema de transcripción de la Escuela de arabistas españoles, el cual se recoge a continuación:

Trascripción	Letra árabe	Trascripción	Letra árabe
'	ء	<i>d</i>	ض
<i>b</i>	ب	<i>t</i>	ط
<i>t</i>	ت	<i>z</i>	ظ
<i>ṭ</i>	ث	'	ع
<i>ỵ</i>	ج	<i>g</i>	غ
<i>ḥ</i>	ح	<i>f</i>	ف
<i>j</i>	خ	<i>q</i>	ق
<i>d</i>	د	<i>k</i>	ك
<i>ḍ</i>	ذ	<i>l</i>	ل
<i>r</i>	ر	<i>m</i>	م
<i>z</i>	ز	<i>n</i>	ن
<i>s</i>	س	<i>h</i>	ه
<i>š</i>	ش	<i>w</i>	و
<i>ṣ</i>	ص	<i>y</i>	ي

Además, la *hamza* en posición inicial no se transcribe. Para las vocales breves se utiliza *a*, *i*, *u*, y para las vocales largas, *ā*, *ī*, *ū*. La *tā' marbūṭā* se transcribe como *a* en estado absoluto y *at* en estado constructo. El *alif maqṣūra* se transcribe como *à*. Para los diptongos se utiliza *aw* y *ay*. En el caso del artículo se emplea *al-* (aun entre letras solares), excepto si le precede una palabra terminada en vocal *-l-*.

En lo que se refiere a otros signos, se utiliza [] para el texto o palabra añadida a una cita y (...) para el texto o palabra omitida en una cita.

Con relación a las abreviaturas, se opta por las siguientes:

m.	muerte.
r.	reinado, gobierno.
s./ss.	siglo/siglos.
VV.AA.	varios autores.
ed.	editor/edición.
trad.	traductor/traducción.
coord.	coordinador.
<i>íd.</i>	<i>ídem.</i> misma obra y página citada.
<i>ib.</i>	<i>ibidem.</i> misma obra citada, distinta página.
t.	tomo.
vol.	volumen.
n.º	número.
p./pp.	página/páginas.
c.	concretamente.

El sistema de citas empleado es el mismo que utiliza la revista *al-Qanṭara* con algunas modificaciones que se han considerado oportunas para facilitar la lectura del estudio debido a su extensión. En este caso, se incluyen las palabras *ídem* e *ibidem* en las notas a pie de páginas. Los apellidos de los autores se escriben en letras mayúsculas y los nombres completos son sustituidos por guiones cuando se cita más de una vez al mismo autor en la bibliografía final. Además, se añaden las referencias al t., vol., n.º, para evitar posibles confusiones.

Por último, las fotografías incluidas en los distintos capítulos y anexos de este estudio son de dominio público o cuentan con la autorización del museo, de la fundación, de la colección o del autor de estas para su reproducción. Las fotografías han sido realizadas por la propia autora o cedidas por dichas entidades, así como citadas según las instrucciones indicadas, en aquellos casos en los que se ha especificado el modo de citación al haberse concedido la autorización.

2. FUENTES Y ESTUDIOS SOBRE EL TEMA

Como se ha quedado dicho en la introducción, este estudio tiene su punto de partida en las fuentes textuales e iconográficas del mundo árabe e islámico pertenecientes a la época clásica, así como en los estudios llevados a cabo por los especialistas en materia de danzas y bailes, música, historia, literatura, arte o filosofía, entre otros ámbitos. Así pues, en las siguientes líneas se van a comentar aquellos estudios de referencia considerados más relevantes, teniendo en cuenta su aportación al ámbito de investigación de las danzas y bailes.

2.1. Fuentes

Antes de comenzar a ahondar en las fuentes consultadas, es preciso mencionar que en esta ocasión se ha prescindido de las fuentes arqueológicas como medio de estudio de las danzas y bailes desarrollados en el mundo árabe e islámico clásico, dado que la información que aportan aquellas sobre la materia es realmente reducida. Para la investigación de numerosas disciplinas las fuentes arqueológicas suponen un recurso fundamental de conocimiento gracias a la información que ofrecen, sin embargo, son realmente escasos los testigos físicos que se pueden vincular a la danza. La música, por ejemplo, cuenta con una amplia diversidad de instrumentos de época clásica que hoy en día se conservan en las colecciones de los museos de todo el mundo o en colecciones privadas; en cambio, la danza no cuenta con objetos que la identifiquen tan claramente, con excepción de algunos. Los crótalos son un ejemplo de los pocos instrumentos vinculados de forma clara con la figura del bailarín. Sin embargo, es poca la información que puede aportar estas sobre la danza, más allá de hacer referencia al objeto en sí mismo, como elemento que acompañaba dicha práctica. Por el contrario, una representación figurativa de un bailarín que percute unos crótalos puede aportar información sobre la persona que ejecuta la danza, los elementos que utiliza durante ella, el tipo de movimiento que realiza, la postura que adopta, la vestimenta que lleva o el espacio donde se practica, entre otros aspectos. Del mismo modo, un texto que menciona un danzarín que posee estos platillos puede proporcionar datos similares. Por todo ello, la principal razón por la que se ha abordado el estudio de la danza y el baile a través de las fuentes iconográficas y

textuales es porque estas aportan, por lo general, información en contextos concretos con amplias posibilidades de interpretación en la materia.

Por último, cabe añadir que no estudiar las fuentes arqueológicas en este estudio no significa que no se esté dando valor a su existencia en la investigación del tema objeto de este estudio, sino que se ha decidido prescindir de su consulta en esta ocasión para facilitar la tarea de delimitación del corpus y poder llevar a cabo la revisión y análisis de aquellos materiales que más información aportan al respecto. Igualmente se considera que la no inclusión de las fuentes arqueológicas ahora no supondrá un cambio sustancial en el resultado de la investigación. Finalmente, cabe añadir que se deja abierta la posibilidad en un futuro de ampliar el estudio que aquí se realiza en lo que a estudio de fuentes arqueológicas de la danza y el baile se refiere.

2.1.1. Fuentes textuales: prosa y poesía

Entre las fuentes textuales que se han utilizado de referencia para la elaboración de este estudio se incluyen textos escritos en prosa y poesía. En cuanto a prosa se refiere se han consultado textos de carácter histórico, literario, religioso, filosófico, jurídico, etc. que de alguna u otra forma mencionan la danza y el baile. Entre todas las fuentes consultadas se consideran destacables los siguientes autores por sus aportaciones a este ámbito:

Al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956) es uno de los primeros autores en abordar el asunto de la danza en su época. Gracias a su obra *Murūġ al-dāhab* (*Praderas de oro*)¹ se conservan valiosas referencias a la diversidad de estilos dancísticos existentes, a los ritmos que acompañaban estas prácticas y a las cualidades que debía reunir un buen bailarín. Este constituye, sin duda, el aspecto más significativo de su obra en cuanto a danza se refiere, dado que el autor recoge un extenso texto en el que profundiza en cada una de las

¹ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or* (*Murūġ al-dāhab*), C. Barbier de Meynard y Pavet Couteille (ed. y trad.), París, L'imprimerie Impériale, 1861-1877, 9 vol.

características que debía posar un bailarín, describiéndolas con todo lujo de detalles.

Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) es autor de *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*)², una de las mayores obras sobre prácticas musicales de su época. Mika Paraskeva realizó un estudio en profundidad sobre el arte y la vida de las cantoras en Oriente durante la época medieval a partir de esta obra y en él afirmó que: “tanto en el K. al-agānī como en las demás fuentes consultadas, no hay ninguna referencia al arte de la danza.”³ Sin embargo, las alusiones a anécdotas en las que se han visto envueltos bailarines sirven de gran utilidad para este estudio. A través de los textos del autor se puede conocer información relativa a la terminología, a los diferentes estilos de danza, a los espacios donde se desarrollaban, a las celebraciones en las que tenían lugar, a los bailarines y a la vestimenta que estos usaban. Cabe destacar que se trata de la única fuente textual identificada hasta el momento en la que se hace alusión a los nombres propios de algunos bailarines. No es esta la única obra del autor que ofrece información sobre las danzas y bailes, pero sí la más relevante por la calidad informativa de las aportaciones que realiza.

Al-Fārābī (m. 339/950) se ocupa de mencionar la danza tanto en su dimensión social como en su dimensión musical. En su famosa obra, *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*)⁴, el autor ofrece información relativa al papel de la danza vinculado a las artes musicales, concretamente a la instrumentación. Estas aportaciones resultan realmente útiles para observar la concepción que se tenía de la danza, así como para tener constancia de las diferentes terminologías que se usaban para denominarla. Por otro lado, en su obra *Kitāb ārā' ahl al-madīna al-fāḍila* (*La Ciudad Ideal*)⁵, Al-Fārābī menciona la danza, en tanto que arte, y los beneficios que esta reporta junto con otras artes a la sociedad.

² AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, El Cairo, Dār al-Kutub, 1371/1952, 24 t.

³ PARASKEVA, Mika, *Entre la música y el eros. Arte y vida de las cantoras en el Oriente medieval según El libro de las canciones (Kitāb al-agānī)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016, p. 278.

⁴ AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, El Cairo, Dār al-Kātib al-'Arabī li-l-ṭibā'a wa-l-naṣr, 1967.

⁵ AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb ārā' ahl al-madīna al-fāḍila*, capt. XXXI, Beirut, Dār al-Maṣriq, 1985.

Ibn Buṭlān (m. 458/1066) hace referencia a la figura de la bailarina en su obra titulada *Risāla fī širā al-raqīq wa-taqḥīb al-'abīd* (*Sobre la manera de adquirir esclavos y descubrir sus defectos corporales*)⁶. En este caso, el autor ofrece una descripción de las cualidades que debían poseer las esclavas dedicadas a la danza, en la misma línea que lo hacía el texto de al-Mas'ūdī, pero sin ofrecer tantos detalles. A pesar de ello, resulta de gran utilidad para este estudio, ya que posibilita el análisis contrastivo de ambas fuentes en lo que respecta a los atributos de los/as bailarines/as procedentes de diferentes lugares.

Al-Tifāšī (580/1184 - 651/1253) incluye en su obra *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*) el capítulo 46 dedicado a la danza⁷. En él aborda las características que deben reunir los bailarines, el tipo de organización que siguen estos a la hora de bailar (en solitario, en pareja y en grupo), así como los diversos estilos que se pueden encontrar en el mundo árabe e islámico clásico, recogiendo algunos textos escritos por el geógrafo Ibn Jurdābīh (s. III/IX)⁸ y por Ibn al-Taḥḥān (m. 449/1057). Este capítulo no es extenso; sin embargo, se trata de uno de los capítulos más interesantes que se han identificado sobre este asunto, puesto que el autor se centra en *al-raqs*, siendo este su objeto principal de estudio durante unas breves páginas. Muchas de las cuestiones que se recogen en este capítulo comparten similitudes con los textos de otros autores clásicos que se mencionan en el presente estudio y otras, en cambio, resultan completamente novedosas.

Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 - El Cairo, 808/1406) en su obra *al-Muqaddima*⁹ aborda la dimensión artística de la danza, además de aportar valiosísimos testimonios sobre la situación de la danza y el baile durante su época, sobre los

⁶ IBN BUṬLĀN, "Risāla fī širā al-raqīq wa-taqḥīb al-'abīd", *Nawādir al-majtūṭāt*, 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn (ed.), El Cairo, Maṭba'at Laṣnat al-Ta'līf wa-l-Tarḡama wa-l-Našr, 1370/1951.

⁷ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, Rašīd al-Salāmī (ed.), Túnez, Bayt al-ḥikma 1440/2019, pp. 273-280.

⁸ En la versión árabe consultada, el autor menciona a este geógrafo con el nombre de Ibn Jurdāqaba o Ibn Jurdāqbua.

⁹ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, Vincent Monteil (ed. y trad.), Beirut, Commission internationale pour la traduction des chefs-d'oeuvre, 1968.

estilos que se desarrollaban, así como las formas de entretenimiento, tanto en Oriente como en al-Andalus. A este autor se debe la definición de uno de los estilos de danza más populares de la época (*kurraîy*), tal y como se podrá ver más adelante.

En lo que concierne a la poesía, se ha consultado un gran número de producciones literarias de poetas pertenecientes a diferentes épocas, de diversas procedencias y géneros literarios, usando como guía trabajos de literatura árabe clásica de referencia realizados en diferentes idiomas, con el fin de comprobar cuándo, dónde y en qué composiciones era más usual encontrar referencias a danzas y bailes. Tras esta revisión, se ha advertido la reiterada alusión a bailes en textos que pertenecen al género *jamriyyāt*, por motivos más que obvios, al estar esta práctica estrechamente relacionada con la ingesta de vino y, al género *rawḍiyyāt*, al establecerse múltiples paralelismos entre el movimiento de las plantas y el de los/as bailarines/as. Todo ello se explicará de forma detallada en el capítulo 9. **Danza, baile y poesía**¹⁰.

Así pues, es preciso mencionar que no se ha encontrado ningún autor que destaque especialmente por incluir las danzas y los bailes en sus composiciones poéticas. Sin embargo, pueden servir de referencia los nombres de aquellos autores más destacados en el contexto de estos géneros a los que se aluda en los respectivos apartados de este estudio.

Hay que destacar igualmente en el campo de la poesía las aportaciones que hacen los autores sobre las diferentes cualidades y destrezas que poseían los/as bailarines/as. Estas solían causar tal nivel de expectación que numerosos poetas decidieron componer versos en los que se describieran esas habilidades. Gracias a ello, hoy se dispone de información al respecto que, contrastada con la que ofrecen los textos en prosa y las referencias iconográficas, puede ofrecer una idea muy completa sobre cómo eran los movimientos y posturas que se solían adoptar durante la ejecución de la danza.

¹⁰ Véase la página 193 de este estudio.

2.1.2. Fuentes iconográficas

Para poder comprender el contenido que ofrecen las fuentes textuales anteriormente mencionadas se hace fundamental contrastar la información con aquella que se puede extraer de las fuentes iconográficas. Estas ofrecen un espectro de detalle tan amplio que no se puede prescindir de ellas a la hora de ahondar en el tema de las danzas y bailes.

Así pues, para profundizar en estas fuentes, a falta de otras monografías sobre el tema, se han tomado como base dos recursos principales: las colecciones de museos y los manuales de arte islámico, como se verá en un capítulo sobre este asunto. Por un lado, se han consultado tantos manuales de arte islámico clásico como ha sido posible con el propósito de hallar representaciones de escenas dancísticas entre los diferentes ejemplos contenidos en ellos.

Por otro lado, se han revisado minuciosamente numerosas colecciones de arte islámico clásico conservadas en diferentes museos de todo el mundo. La elección de estas colecciones, puesto que se hacía imposible la visita de todas ellas, se ha basado en dos criterios: el primero de ellos, que se tratara de una colección de arte islámico significativa cuyo catálogo estuviera disponible online. El segundo criterio, que la colección contuviera al menos una pieza con representación dancística que fuera de utilidad para este estudio, aunque la colección en cuestión no fuera especialmente significativa, ni estuviera disponible online. En este caso, el propio interés de la pieza ha supuesto un motivo suficiente para incluirla en el estudio iconográfico. A partir de estas dos pautas de selección se han extraído ejemplos de las colecciones públicas y privadas que se recogen a continuación, ordenadas por orden alfabético:

- Germanisches National Museum, Berlín.
- Dallas Museum of Art, Texas.
- Harvard Art Museums, Cambridge MA.
- Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
- Musée du Louvre, París.

- Museo Arqueológico y Etnológico, Córdoba.
- Museo del Almudín, Xàtiva, Valencia.
- Museo de la Alhambra, Granada.
- Museum für Islamische Kunst, Pérgamo, Berlín.
- Museum of Islamic Art, El Cairo.
- National Museum of Asian Art, Washington D.C.
- The British Museum, Londres.
- The David Collection, Copenhague.
- The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- The National Museum, Damasco.
- The Rockefeller Archaeological Museum, Jerusalén.
- Türk ve Islam Müzesi, Estambul.

Cabe mencionar que ha sido imposible llevar a cabo la consulta exhaustiva de las colecciones de arte islámico clásico de todo el mundo, dado que solo esta tarea habría supuesto la elaboración de un proyecto de tesis diferente al que aquí se realiza. Por este motivo se ha tomado lo que se ha considerado una muestra representativa de iconografía sobre el asunto en cuestión.

Dicha muestra consta de 36 representaciones de escenas dancísticas localizadas en los ejemplos de arte islámico que se han identificado tanto en las obras consultadas como en las colecciones revisadas. Estas constituyen el corpus iconográfico que ha servido de apoyo para la elaboración del discurso teórico del presente trabajo, así como para la creación del catálogo que lo acompaña.

2.2. Estudios sobre el tema

Los trabajos dedicados al estudio de la danza en el mundo árabe islámico en época clásica son escasos y, por lo general, abordan la cuestión de manera parcial: versan sobre un estilo específico, se enmarcan en un período concreto. No obstante, entre ellos, existen varios trabajos dignos de mención por su gran aportación a este campo de investigación.

Los estudios que aquí se han considerado de mayor relevancia son obra de los siguientes autores:

Henri Pérès publicó en 1937 una fabulosa obra sobre la poesía andalusí del siglo XI¹¹ en la que se realiza una aproximación a la danza como actividad social, así como a otras prácticas relacionadas con ella. Estas cuestiones pueden observarse tanto en el capítulo dedicado a “La vida y el placer”, como en el capítulo titulado “Los juegos y los deportes”. En ellos el autor recoge diferentes fuentes textuales de suma relevancia para este asunto a las que se aludirá en los diversos apartados de trabajo.

Amnon Shiloah, autor de publicaciones de gran transcendencia en el ámbito de la música árabe, se ocupó de estudiar la danza, aunque en menor medida con respecto a la música. En 1962 llevó a cabo un magnífico trabajo titulado “Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge”¹² en el que realizó un gran estudio sobre esta disciplina hasta la fecha, pudiéndose considerar uno de los mejores trabajos realizados sobre la materia. Además, también forman parte de su producción investigadora otros títulos de referencia, como *Music in the World of Islam*¹³ en el que se incluye un capítulo dedicado a la danza.

En 1996 Djamila Henni-Chebra y Christian Poché coordinaron un excelente monográfico dedicado a las danzas de las *almées* en el mundo árabe. De esta obra resulta realmente interesante el capítulo escrito por C. Poché¹⁴ por las referencias que se aportan sobre algunos aspectos de las danzas del mundo árabe. Se trata

¹¹ PÉRÈS, Henri, *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Mercedes García Arenas (trad.), Madrid, Hiperión, 1990 a partir de la versión francesa PÉRÈS, Henri, *La poésie andalouse en árabe classique au XIe siècle: ses aspects généraux et sa valeur documentaire*, París, Adrien Maisonneuve, 1937.

¹² SHILOAH, Amnon, “Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º 20 octubre-diciembre (1962), pp. 463-474.

¹³ SHILOAH, Amnon, *Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.

¹⁴ POCHÉ, C. “La danse arabe: quelques repères”, *Les danses dans le monde arabe ou l’héritage des almées*, HENNI-CHEBRA, Djamila y POCHÉ, Christian, París, L’Harmattan, 1996, pp. 13-63.

Consúltese también: POCHÉ, Christian, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, París, Fayard, 2005.

de uno de los estudios más completos que se han llevado a cabo hasta el momento en lo que a este asunto se refiere. Este estudio abarca un amplio marco temporal, por lo que el autor no se detiene en realizar un estudio profundo de la época clásica.

Hasta el siglo XX apenas se habían publicado estudios científicos que se centraran en esta disciplina artística, sin embargo, recientemente la danza en el mundo árabe e islámico clásico está suscitando el interés de investigadores de todo el mundo. Como resultado de esto, han aparecido estudios parciales¹⁵ en los últimos años que han servido para aunar referencias de gran calidad investigadora.

El investigador George Dimitri Sawa es músico y musicólogo de origen egipcio. Se ha ocupado principalmente de la investigación de la música árabe, sin embargo, también ha abordado las danzas y bailes orientales. Entre sus aportaciones a este ámbito destaca su completo estudio terminológico¹⁶ a partir de la obra de al-Iṣfahānī (m. 971 d. C.). El autor se ocupa de explicar cada uno de los términos musicales y socio-culturales que figuran en el *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*)¹⁷, algunos de ellos directamente relacionados con la práctica dancística. Además, cuenta con numerosas publicaciones de relevancia y difunde a través de su página web¹⁸ referencias de gran interés para las danzas orientales tradicionales.

¹⁵ Sirvan de ejemplo las investigaciones de los autores que se mencionan en este apartado, así como las siguientes referencias bibliográficas:

CAPEZIO, Oriana, "Nota sulla danza nel mondo arabo medievale", *Quaderni di Studi Arabi*, vol. 12 (2017), pp. 59-68.

SALES, Marialuisa, *Danza araba medievale e danza interpretativa della poesia araba*, Catania, Akkuaria, 2006. Este libro se encuentra actualmente descatalogado y, pese a realizar numerosos esfuerzos por conseguir un ejemplar, no ha sido posible consultarlo. Sin embargo, la autora informa que en 2023 el libro será reeditado y saldrá a la venta en format e-book.

¹⁶ SAWA, George Dimitri, *An Arabic musical and socio-cultural glossary of Kitāb al-Aghani*, Leiden-The Netherlands y Boston-Massachusetts, Brill, 2015.

¹⁷ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*.

¹⁸ SAWA, George Dimitri, "Dancer's corner", *George Dimitri Sawa. Traditional Arabic Music and Dance*, [en línea], disponible en: <http://www.georgedimitrisawa.com/>, [consultado el 10/01/2023].

En España, hay que subrayar el trabajo que está realizando la Dra. Manuela Cortés García, especialista en el campo de la música en el mundo árabe e islámico. En muchas de sus publicaciones¹⁹ esta investigadora aborda el estudio de la danza, en menor o mayor medida, aunque no de forma monográfica. Destaca en este ámbito un gran trabajo de investigación publicado bajo el título de “La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII)”²⁰.

¹⁹ CORTÉS GARCÍA, Manuela, “La mujer árabe y la música. Transculturación en el área mediterránea”, *Música Oral del Sur*, n.º 5 (2002), pp. 91-106; CORTÉS GARCÍA, Manuela, “Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 38 (2007), pp. 9-41.

²⁰ CORTÉS GARCÍA, Manuela, “La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII)”, *Cuadernos del CEMYR*, n.º 24 (2017), pp. 147-190.

**3. INTRODUCCIÓN
A LA DANZA
EN EL MUNDO ÁRABE
ISLÁMICO CLÁSICO
Y SU EVOLUCIÓN**

Antes de comenzar este capítulo es necesario aclarar que en las siguientes líneas se va a hacer distinción entre los términos danza y baile. A pesar de que el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española²¹ los tome como sinónimos, los estudios sobre teoría de la danza²² sí han establecido matices de diferenciación entre ambos, los cuales van a ser tomados como referencia en este estudio. Así pues, el primer término, danza, será utilizado para designar la ejecución de movimientos con valor artístico que cuenta con cierto valor social asociado a ella. El segundo término, baile, se va a emplear para denominar la ejecución de movimientos desarrollados como una práctica común desprovista de valor artístico. Por el contrario, los verbos bailar y danzar, así como los sustantivos bailarín/a y danzarín/a y otras palabras derivadas de ellos, se utilizarán de forma indistinta, con el fin de proporcionar fluidez al discurso y evitar caer en la redundancia terminológica.

3.1. Terminología

Son pocos los términos que se emplean en las fuentes textuales clásicas referidos a la danza y al baile. Sobre la terminología asociada a esta disciplina se ha tomado como punto de partida el trabajo llevado a cabo por C. Poché en 1996²³, en el que se alude a diferentes palabras árabes con las que se denominaba a la danza o al baile y a otros conceptos estrechamente relacionados con estos en el mundo árabe e islámico a lo largo del tiempo.

Los términos que generalmente han sido interpretados como danza o baile, en su significado principal, han sido descritos en apartados individuales. Estos aparecen en orden de importancia, siendo explicado, en primer lugar, el más utilizado en los textos (*raqs*) y, en segundo lugar, el también muy empleado (*zafn*)

²¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Baile", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/baile?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Danza", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/danza?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

²² PEREZ SOTO, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago, LOM Ediciones, 2008, pp. 14-21.

²³ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", pp. 13-63.

y así sucesivamente con el resto de vocablos. Por el contrario, los términos que se encuentran relacionados con la danza o baile, pero que adquieren también otros significados, se han incorporado en un apartado común.

3.1.1. *Raqṣ*

Raqṣ (رقص) es el término genérico que se emplea en árabe para denominar a la danza o al baile. Esta palabra se usa de forma indistinta para referirse a ambos términos, es decir, no hay distinción como en español. C. Poché dedica un capítulo de su estudio sobre la danza en el mundo árabe a profundizar en el origen de *raqṣ*²⁴. Según este investigador, la primera referencia histórica sobre la naturaleza de la danza se debe al califa Abū Bakr²⁵. Esta es recogida por el lexicógrafo Ibn Manzūr (El Cairo, 630/1233 - 711/1311-2) en una entrada dedicada a *raqṣ* de *Lisān al-‘Arab* (*La Lengua de los Árabes*)²⁶:

"قال أبو بكر: والرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض. وقد أرقص القوم في سيرهم إذا كانوا يرتفعون ويخفون".

Dijo Abū Bakr: la danza / el baile (*al-raqṣ*) en el lenguaje es la elevación y el descenso. La gente baila al moverse cuando sube y baja.

(Traducción propia).

Según el califa la danza y el baile tienen lugar cuando se produce una elevación del cuerpo, es decir, un salto desde el suelo con uno de los pies al menos, y una caída posterior. Así pues, el propio movimiento lleva implícita la producción de un sonido cuando el pie golpea el suelo al descender tras el salto. Esta reflexión servirá de base a algunos autores para establecer las características de la danza e incluso para categorizarla como un instrumento por su capacidad de emitir sonidos²⁷, tal y como se comentará más adelante.

²⁴ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", pp. 29-30.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

²⁶ IBN MANZŪR, *Lisān al-‘Arab*, Irán, Adab al-ḥawza, 1405/1984, t. 7, pp. 42-43.

²⁷ Véase el apartado 3.2. **Danza, baile e islam**, página 51 de este estudio.

En el resto de diccionarios terminológicos clásicos también queda recogido el término *raqs*. Sirva de ejemplo el *Kitāb al-Mujassas* (*Diccionario de términos especializados*) de Ibn Sīda (Murcia, 398/1008 – 458/1066)²⁸, considerado el primer diccionario escrito en al-Andalus²⁹.

Por lo general, la mayoría de autores clásicos consultados en este estudio utilizan este término (*raqs*) para denominar la danza y el baile, siendo este y sus variantes los términos más empleados. A lo largo de los diferentes capítulos que componen este estudio se ofrecerán múltiples ejemplos textuales donde aparezcan utilizadas dichas palabras, de modo que no se considera necesario detenerse en mayores detalles por el momento.

3.1.2. *Zafn*

El término *zafn* (زفن) se ha interpretado como una danza (*raqs*) o como un juego (*la'ab*), según diferentes autores³⁰. Aparece recogido por primera vez en un hadiz que hace referencia al movimiento que realizaba un grupo de abisinios en presencia de la esposa del Profeta Mahoma³¹.

La obra *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*) de al-Fārābī (m. 339/950) ofrece la definición del término *zafn*³²:

"صناعة الزفن، فإن تحريك الأكتاف والحوابج والرؤوس وما جانسها من الأعضاء إنما تحصل به الحركة فقط."

El arte de *al-zafn* que consiste en mover los hombros, las cejas, las cabezas y sus partes correspondientes, consiguiendo solo el movimiento.

(Traducción propia).

²⁸ IBN SĪDA, *Al-Mujassas*, Beirut, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, 2006, t. 13, p. 16.

²⁹ CORTÉS GARCÍA, "La música, los instrumentos y las...", p. 151.

³⁰ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", pp. 24-27.

³¹ Véase el texto completo del hadiz que se recoge en el apartado **3.2. Danza, baile e islam**, página 51 de este estudio.

³² AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, p.78.

Posteriormente, en una nota al pie de página de la edición consultada se ofrece una aclaración del término *zafn*³³:

"الزفن : ضرب من الرقص الايقاعي الذي يعتمد على الحركة والدفع باعضاء الجسم دون احداث اصوات."

Al-zafn: un tipo de danza rítmica que se basa en mover y empujar las partes del cuerpo sin provocar sonidos, ni hacer ruidos.

(Traducción propia).

Por tanto, para este autor la diferencia entre *raqs* y *zafn* es principalmente la producción del sonido a la hora de realizar los movimientos, pudiéndose traducir el primer término por danza y el segundo por danza sin sonido.

Las referencias textuales que aporta al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) en relación con el término *zafn* en su obra *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*), contradicen la definición de al-Fārābī, como ha advertido el investigador G. D. Sawa³⁴, pues para el primer autor *zafn* sí emite sonido, tal y como se puede observar en el siguiente texto del tomo 19³⁵:

"قال الحكم بن صخر: فسمعت زَفْنًا من بعض المحامل."

Dijo al-Ḥakam b. Ṣajr: escuché un *zafn* de algunos porteadores.

(Traducción propia).

En la edición consultada se añade una nota al pie de página para definir el término *al-zafn*³⁶:

"رقص، وأصله الدفع الشديد والضرب بالرَّجُل كما يفعل الراقص."

³³ AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, p.78, nota 1.

³⁴ SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 187.

³⁵ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 19, p. 218.

³⁶ *Ídem*.

Danza / Baile (*raqs*), su origen es empujar fuerte y golpear el pie como lo hace el bailarín.

(Traducción propia).

Así pues, para al-Iṣfahānī *zafn* sería similar a *raqs*. Por otro lado, al emplear en árabe el verbo oír (*sami'a*) no solo está otorgándole a la danza (*raqs*) la capacidad de producir sonido, como señalaba al-Fārābī³⁷, sino también a *zafn*.

En esta línea, el gramático iraquí Ibn Yinnī (Mosul, 320/932 – 392/1002) afirmó lo siguiente sobre *al-zafn*³⁸:

"الزفن) ضرب من الحركة مع صوت."

Al-zafn es un tipo de movimiento con melodía.

(Traducción propia).

Ibn al-Ṭaḥḥān (m. 449/1057) recoge el término *zafn* en su diccionario de la música árabe *Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn* (*Compendio de las artes y estímulo del afligido*), sin embargo, para él no es considerado una danza o baile (*raqs*), tal y como señala G. D. Sawa³⁹. Sí lo relaciona con este en cuanto a que se trata de un tipo de ritmo musical (*al-ramal*)⁴⁰ usado en él. El texto en árabe dice lo siguiente⁴¹:

"الزفن: نوع من الرَّمَل مُسْتَحْسَن وهو في الطنابير أكثر."

Al-zafn: es un tipo de *ramal*⁴² recomendable que esté mayormente en los tambores (*ṭanābīr*).

(Traducción propia).

³⁷ Véase el apartado 4.1. ¿El arte de la danza / la danza como arte?, página 71 de este estudio.

³⁸ IBN MANẒŪR, *Lisān al-'Arab*, t. 13, p. 198

³⁹ SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 187.

⁴⁰ Al-Mas'ūdī recogió en *Murūy al-dahab* (*Praderas de oro*) los 8 ritmos de la danza, entre los que se incluía *al-ramal*. Véase el texto completo en árabe y en español en el apartado 5. Estilos, página 81 de este estudio. También se puede consultar AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or* (*Murūy al-dahab*), t. 8, p. 100.

⁴¹ IBN AL-ṬAḤḤĀN, *Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn*, El Cairo, Dār al-Kutub, p. 30.

⁴² *Al-ramal* hace referencia tanto a una clase de ritmo musical como un metro de la poesía. Para profundizar en el término véase el estudio realizado por NEUBAUER, Eckhard, "A Historical Sketch of the Musical Metre Called Ramal", *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Medieval East*, Zeyneb Helvacı, Jacob Olley y Ralf Martin Jäger (eds.), Würzburg, Ergon Verlag, 2017, pp. 17-30.

Ibn Sīda (Murcia, 398/1008 – 458/1066) en su obra *Kitāb al-Mujassas* (*Diccionario de términos especializados*) se limita a definir la palabra *zafn* como danza o baile⁴³:

"إِثْنُ دُرَيْدٍ: الزَّفْنُ: شَبِيهٌ بِالرَّقْصِ."

Ibn Durayd: *al-zafn*: similar a la danza / el baile (*al-raqs*).

(Traducción propia).

Esta misma definición es recogida por el lexicógrafo Ibn Manẓūr (El Cairo, 630/1233 – 711/1311-2) en su diccionario *Lisān al-‘Arab* (*La Lengua de los Árabes*)⁴⁴, quien define el término como *al-raqs* o similar.

Cuando se habla de la figura que ejecuta *al-zafn* se utiliza la palabra *al-zaffan*. Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) menciona esta figura en el tomo 11 del *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*)⁴⁵:

"عَمَلٌ عَلْوِيَّةٌ لِابْنِ أُخْتِهِ وَعَدُوهِ: حِكَايَةٌ أُعْطَاهَا لِلزَّفَانِيْنَ وَالْمُخَنَّثِيْنَ فَأُخْرِجُوهُ فِيهَا."

‘Amal ‘Alluwiya a su sobrino y a su enemigo: se trataba de una historia para *al-zaffānīn* y los afeminados (*mujannaṭīn*), entonces se avergozaron de él por la historia.

(Traducción propia).

Los *mujannaṭūn/mujannaṭīn* eran personajes marginales que solían vestirse con ropas de mujer y teñirse las manos con alheña, según describe J. During⁴⁶. Se tiene constancia de su existencia desde la época preislámica⁴⁷. En los textos literarios escritos durante el periodo clásico estas figuras eran asociadas a artistas, tales como músicos, cantores y también bailarines⁴⁸. Más tarde, el término

⁴³ IBN SĪDA, *Al-Mujassas*, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 2006, t. 13, p. 16.

⁴⁴ IBN MANẒŪR, *Lisān al-‘Arab*, t. 13, p. 197.

⁴⁵ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 11, p. 339.

⁴⁶ DURING, Jean, *Música y éxtasis. La Audición Mística en la Tradición Sufí*, Colección Alquitara, Madrid, Mandala Ediciones, 2014, p. 240.

⁴⁷ SHILOAH, *Music in the World of Islam...*, p. 13.

⁴⁸ MOREH, S., "Mukhannathun", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, p. 548.

empezó a relacionarse con los actores que realizaban pantomimas, mímicas, comedias y que llevaban a cabo diferentes diálogos⁴⁹.

En resumen, no queda claro a qué hace referencia exactamente el término *zafn*. Para algunos autores de esta época parece interpretarse como una danza o baile, sin lugar a duda, y en cambio, para otros se aproxima más un movimiento o una marcha que recuerda al baile. Para algunos está asociado al sonido y para otros su característica es la ausencia del mismo. Para algunos las partes del cuerpo que intervienen en el movimiento de *zafn* se corresponden con el tren superior y, para otros con todo el cuerpo. Por todas estas diferencias la búsqueda de más fuentes textuales que hablen de este término es fundamental para clarificar este aspecto.

Finalmente, cabe destacar que este término, con algunas variedades dialectales (*zifan / zafin*), se mantiene hoy en día en la Península Arábiga y se utiliza para hacer referencia a un tipo de *raqs* que se ejecuta a través del movimiento oscilante del busto, tal y como recoge C. Poché⁵⁰.

3.1.3. *Ḥayl*

El término *ḥayl* (حجل) se puede traducir como un salto con matices de baile. C. Poché señala que puede ser definido como “danse” o movimiento relacionado con él, basándose en las interpretaciones que algunos autores clásicos han realizado al respecto⁵¹. La acción verbal del término, *ḥayāla*, aparece recogida en un hadiz para referirse a un salto de alegría que realiza ‘Alī y otros personajes frente al Profeta Mahoma tras dedicarles unas emotivas palabras⁵².

Para al-Gazālī (Jurasán, 450/1058 – 505/1111) el término hace referencia a *raqs* y así lo expresa en un capítulo titulado “*Al-Samā’* y el Éxtasis” contenido en su obra *Iḥyā’ ‘ulūm al-dīn* (*El resurgimiento de las ciencias religiosas*). Tras narrar el autor los dos hadices, ambos recogidos en este estudio por ser susceptibles de

⁴⁹ MOREH, “Mukhannathun”, p. 548.

⁵⁰ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p. 26.

⁵¹ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p. 28.

⁵² Véase la referencia completa al hadiz en el apartado 3.2. **Danza, baile e islam**, página 51 de este estudio.

interpretaciones relacionadas con la danza y el baile, se introduce esta aclaración sobre los términos que en ellos aparecen⁵³:

"والزفن والحجل هو الرقص."

Al-Zafn y *al-ḥaʿȳl* son el baile (*raqṣ*).

(Traducción propia).

En este caso, aunque se le da el mismo significado a los tres términos, *ḥaʿȳl* se produce como resultado de un estado de alegría y emoción, tras recibirse las palabras del Profeta Mahoma. Por este motivo, parece más adecuado relacionar el término en español con el baile, en lugar de con la danza.

Y en esta misma línea, su hermano Maʿyḍ al-Dīn al-Ṭūsī al-Gazālī, también conocido como Aḥmad al-Gazālī (m. 520/1126) definirá este término como una danza / baile particular (*raqṣ jāṣ*) en su tratado *Bawāriq al-ilmāʿ* (*Destellos de alusión*), al hacer referencia al hadiz protagonizado por ‘Alī mencionado anteriormente⁵⁴:

"والحجل رقص خاص والعام جزء الخاص أي داخل أي فإذا جاز نوع من الرقص جاز مطلقه."

Al-ḥaʿȳl es una danza / baile (*raqṣ*) particular (*jāṣ*) y lo general es parte de lo particular, es decir, se incluye dentro de él. Así que, si un tipo de danza / baile está permitido, entonces todo está permitido.

(Traducción propia).

Más allá de estas referencias no ha sido posible encontrar otras alusiones a esta palabra en textos de la época, por lo que se considera necesario continuar con el trabajo de búsqueda de fuentes textuales que aporten nuevas perspectivas

⁵³ AL-GAZĀLĪ, *Iḥyāʿ ‘ulūm al-dīn*, Beirut-Líbano, Dār Ibn Ḥazm, 1426/2005, vol. 2, p. 778.

⁵⁴ AL-GAZĀLĪ, Maʿyḍ al-Dīn al-Ṭūsī, "Bawāriq al-ilmāʿ", *Tracts on Listening to Music*, James Robson (trad.), Londres, The Royal Asiatic Society, 1938, pp. 119-184, c. p. 140 (p. 84 para la traducción inglesa).

para el conocimiento de este término y su relación con los otros incluidos en este capítulo.

Por último, en la actualidad se siguen conservando variaciones de la palabra (*ḥayīl*) en la Península Arábiga, de la misma forma que ocurre con *zafn*. En este caso, este término se emplea para designar un tipo de salto en la danza, como indica C. Poché⁵⁵. Asimismo, en el dialecto egipcio se utiliza la palabra *ḥaggāla*, derivada del árabe estándar *ḥayyāla* para referirse a un movimiento oscilante de cadera que visualmente puede asociarse con pequeños saltos. Este es característico de algunas danzas realizadas en la provincia de Maṭrūḥ, en la Costa Occidental de Egipto, tal y como explica a partir de su propia experiencia Farīda Fahmī⁵⁶, bailarina profesional de danza oriental y folclore egipcio. Además, añade que en su origen el término hacía referencia a la bailarina (*al-ḥaggāla*) profesional que ejecutaba dicho movimiento⁵⁷.

3.1.4. Otros términos

Además de las palabras anteriormente mencionadas, existen otras cuyo significado se asocia generalmente con la danza y el baile, tomándose incluso como sinónimos en algunas ocasiones.

Los términos *la'aba / la'iba / la'ba* (لعبة / لعب) significan en árabe jugar / juego⁵⁸, pero también se usaban en el sentido de actuación, de danza / baile y de mímica y pantomima (*ḥikāya*)⁵⁹. En los textos árabes clásicos es usual encontrar expresiones que indican que la danza se juega o que se realizan juegos durante el baile, como malabares o juegos con armas. Además, es posible observar cómo algunos estilos son considerados al mismo tiempo una danza y un juego,

⁵⁵ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p. 28.

⁵⁶ FAHMY, Farida, “Al-Haggala. The Dance of the Western Desert, Egypt”, *Articles, Farida Fahmy. The Art of Egyptian Dance and Culture*, 2011, [en línea], disponible en: <http://www.faridafahmy.com/haggala.html>, [consultado el 20/01/2023].

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ CORRIENTE, Federico y FERRANDO, Ignacio, *Diccionario avanzado árabe*, Barcelona, Herder, 2005, t. I árabe - español, p. 1056.

⁵⁹ MOREH, S., “Acting and actors, medieval”, *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 52-54, c. p. 53.

dependiendo del autor que los mencione. Este hecho pone de relieve el carácter lúdico de esta práctica. Por este motivo estos términos se encuentran estrechamente relacionado con la danza y el baile.

Esto también quedó reflejado en el *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (s. XV)⁶⁰, donde se recoge este mismo término del dialecto árabe andalusí con lo comentarios añadidos de R. De Zayas⁶¹:

“*Leebīt* [Dança assí] – Danza (en particular). Derivado de la raíz *l'-b*, ‘hecho de jugar o desempeñar un papel’.”

A la danza se le atribuye un carácter interpretativo al ponerla en relación con el acto de desempeñar o jugar un papel. Lo cierto es que esta actividad también cumplió una función teatral, a través de las representaciones de sucesos y de la actuación de los bailarines, que asumirían los roles de diferentes figuras, humanas o animales, así como de otros elementos del universo, tal y como se podrá ver en los diferentes ejemplos textuales e iconográficos que se ofrecen en el apartado titulado **5. Estilos**⁶². Por tanto, la danza también podía ser considerada un medio para contar historias, recrear escenas o imitar a personajes⁶³.

El término *irtakaḍa* (ارْتَكَضَ) es definido en árabe por *iḍṭirab* (agitación), tal y como recoge G. D. Sawa⁶⁴ a partir del *Kitāb al-aḡānī* (*El libro de las canciones*) de al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) donde aparece la forma verbal conjugada con el sentido de bailar⁶⁵:

"ثم دخل (محمد الأمين) في الكرج والدار مملوءة بالوصائف يغنيين على الطبول والسرنايات
ومحمد في وسطهن يرتكض في الكرج."

⁶⁰ CORRIENTE, Federico, *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 185.

⁶¹ DE ZAYAS, Rodrigo, *La música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492 - 1505*, Sevilla, Fundación el Monte, 1995, p. 74.

⁶² Véase la página 81 de este estudio.

⁶³ MOREH, "Acting and actors, medieval", vol. 2, pp. 53-54.

⁶⁴ SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 174.

⁶⁵ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-aḡānī*, t. 18, p. 71.

Después entró [Muḥammad al-Amīn] en *al-kurraʿ* y la casa estaba llena de sirvientes que cantaban con tambores (*tubūl*) y oboes (*surnāyāt*). Muḥammad bailaba en *al-kurraʿ* en medio de ellos.

(Traducción propia).

En este texto el término *irtakaḍa* podría interpretarse por bailar / danzar y por agitarse / moverse⁶⁶; sin embargo, parece más adecuado usar los dos primeros términos, dado que la palabra a la que se hace referencia, *kurraʿ*, es un estilo de danza calificado como tal por los autores clásicos al-Masʿūdī e Ibn Jaldūn que han hecho alusión a él en sus textos⁶⁷. Además, este mismo pasaje es recogido por al-Ṭabarī (Āmul, 224-5/839 – Bagdad 310/923) en su obra *Tārīj al-rusul wa-l-mulūk* (*Historia de los profetas y los reyes*)⁶⁸ y, aunque el texto presenta algunas diferencias terminológicas, en la parte referida a *kurraʿ* este autor utiliza el verbo *raqaṣa* (danzar / bailar), por lo que se puede entender como sinónimo de *irtakaḍa* en este contexto.

Por último y antes de finalizar este apartado, resulta interesante reflejar una serie de palabras propias del léxico granadino de carácter oral y popular, de finales del siglo XV, heredadas de la variedad del árabe andalusí, que están relacionadas con la danza y el baile y que se incluyeron en el *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (s. XV)⁶⁹. R. de Zayas realizó un excelente trabajo en el que aunó los términos musicales que aparecían en esta obra, acompañándolos de comentarios que servían de aclaración⁷⁰. Gracias a su labor, hoy es posible conocer aquellas palabras relacionadas con las danzas que con toda probabilidad se empleaban de forma oral en la Península Ibérica durante la época andalusí. Los términos mencionados a continuación aparecen ordenados alfabéticamente en la obra original, sin embargo, en este estudio se ha adoptado un orden distinto

⁶⁶ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 456.

⁶⁷ Véase en profundidad la definición del término *kurraʿ*, así como los textos que aluden a él en el apartado **3.1. Terminología**, página 37 de este estudio.

⁶⁸ Véase el texto completo en árabe y en español en el apartado **5.2. Al-kurraʿ**, página 89 de este estudio. Véase también SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 436.

⁶⁹ CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P...*

⁷⁰ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*

basado en el propio interés del discurso que se realiza. Además, se incluyen los comentarios de R. De Zayas, pues sus interpretaciones resultan realmente útiles como especialista en la materia:

Con referencia al término *raqs*, se incluyen las siguientes entradas⁷¹:

“*Racčç, racčciu* [dançador así] – danzador, danzadores (en particular).”

“*Raqç* [Dança assí] – Danza (en particular). *Raqç* era un término común en los dos extremos del mundo árabe.”

A estas se añaden varias entradas sobre términos derivados de otra raíz árabe que F. Corriente identifica con *šth*⁷². Así pues, R. De Zayas añade los siguientes comentarios al respecto⁷³:

“*Xatāh, xatahñ* [Dançador desta manera] – Danzador, danzadores (específico del danzador especializado, aunque Alcalá no especifica de qué especialidad se trata).”

“*Xatāha, xatahñ* [Dançadora] – Danzadora, danzadoras (probablemente específico de danzadoras especializadas aunque Alcalá no lo especifica. Véase la voz anterior).”

“*Xath* [Danza o bayle] – Danza (générico, véase la voz *Xātha*).”

“*Xath* [Danza con personajes] – Danza representando a varios personajes.”

“*Xātha, xatīh* [Baile] – Danza, danzas. Derivación del término *shath* que significa “escapada”. El término *shathah* (plur. *shatahât*) se emplea actualmente en la cofradía tunecina de los ‘Isawiyah para significar el hecho de danzar una *nawba*.”

“*Xattāh, xattahñ* [Bailador].”

⁷¹ *Ibidem*, p. 87. También se añade parte de la conjugación del verbo *raqasa*: “*Narcūç; racčzt, arcūç*”, p. 81. Véase también CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 80.

⁷² CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 108.

⁷³ DE ZAYAS, *La música en e Vocabulista Granadinol...*, pp. 81-82 y 92-93.

“*Xattāh, xattahīn* [Dançador o bailador] – Danzador, danzadores (genérico).”

“*Xattāha, xattahīn* [Bailadora].”

“*Xattāha, xatthīn* [Dançadora o bailadora] – Danzadora, danzadoras (genérico).”

“*Xutāitaha, Xutāitahīt* [Dançadora o bayladora pequeña] – Danzadora, pequeña, danzadoras pequeñas.”

“*Naxtāh; xatāht, axtāh* [Bailar].”

“*Naxtāh; xatāht, axtāh* [Dançar o baylar] – Primera, segunda y tercera persona, indicativo presente singular, del verbo que significa “danzar”, y de modo más específico aunque no señalado por Alcalá, “danzar de modo repetido”. Antiguo término hispano-árabe vinculado al hecho de danzar una *nawba* (de ahí el hecho de repetir). Este dato no carece de interés ante el hecho de que la palabra *nawba* o *nûba* (plur. *nawbât*) no aparece en el léxico musical de Alcalá. A la vista de ésta y de la voz anterior, se podría pensar que Alcalá hace una diferencia entre “Bailar” en sentido popular, y “danzar” en sentido cortesano, pero no es así pues aquí traduce el mismo verbo en los dos sentidos. Ello significa sencillamente que esa diferencia no existía en el vernáculo granadino pero sí en castellano. El Vocabulista fue concebido fundamentalmente para el uso de castellanoparlantes y se entiende que éstos buscarían los diferentes conceptos de B de “bailar” o “baylar” y a D de “dançar”.”

Tras la lectura de los comentarios de R. De Zayas, parece que para este musicólogo no existía en la variedad andalusí granadina de finales del siglo XV una distinción estricta entre danza y baile, tal y como se entendía en castellano, al menos hasta donde pudo recoger Alcalá en su obra. Sin embargo, la existencia de hasta tres términos (*leebīt, raqç, xath*) en esta variedad lleva a pensar que quizás los matices distintivos entre los tres términos árabes eran mayores que los existentes en el castellano, no distinguiéndose en árabe solamente entre danza y baile, sino entre estas y más palabras que no existían en el castellano. Por

desgracia, la escasez de textos andalusíes que hablen de esta práctica y sus términos impide poder determinar cuáles eran todas las palabras árabes que hacían alusión a ella en esta época.

Por último, dos entradas más son recogidas por Fray Pedro de Alcalá. Una de ellas es relacionada con la raíz árabe *ṭabaqa*, según F. Corriente⁷⁴ y con la raíz árabe *ṭaba'a*, según De Zayas⁷⁵:

“*Tabīq* [Baile uno solo] – Una sola danza (por oposición a series de danzas o danzas repetidas). Se trata quizás de una derivación de la raíz *t-b-* (véase *Tāba'a*, *tobō'o al-guině*).”

Resulta curiosa esta especificación dado que R. De Zayas en ningún caso de los recogidos anteriormente, como se ha visto, cita series de danzas o danzas repetidas.

Finalmente, en otra entrada se incluye un estilo de danza concreto⁷⁶:

“*Dănçat a xinguīt, dançăt* [Dança de espadas] – Danza, danzas de las espadas. En la España tardo-renacentista y barroca, tales danzas se llamarían “matachines” (matassins en francés), conservando siempre la forma plural. La forma plural, constante aquí también, es una variante del castellano “danza” (...).”

En al-Andalus las fuentes textuales e iconográficas dan testimonio del uso de armas durante la danza, tal y como se podrá ver en los diferentes apartados de este estudio al hablar de las danzas guerreras, de lucha o combate, así como de los elementos que solían acompañalas⁷⁷.

⁷⁴ CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 125.

⁷⁵ DE ZAYAS, *La música en e Vocabulista Granadinol...*, pp. 89-90. La raíz árabe a la que se refiere R. De Zayas es *ṭaba'a* de la que derivan los modos andalusíes (*ṭab'* pl. *ṭubū'*).

⁷⁶ *Ibidem*, p. 69. Véase también CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 68.

⁷⁷ Véanse los apartados **5.6. Danzas guerreras, de lucha o combate** y **6.4. Accesorios e instrumentos**, páginas 109 y 154 respectivamente de este estudio.

3.2. Danza, baile e islam

El nacimiento del islam trajo consigo cambios en todos los aspectos de la vida de la sociedad árabe. Estos también tuvieron repercusión en algunas disciplinas artísticas como la danza. C. Poché señala que las expresiones bailadas fueron rechazadas por el islam en sus comienzos⁷⁸. Por ello cabe preguntar, ¿por qué motivo se produjo este rechazo hacia la danza y el baile? ¿Se consideraban prácticas ilícitas en todos los ámbitos sociales? A lo largo de las siguientes páginas se intentará dar respuesta a estas preguntas.

3.2.1. Danza y baile en los textos sagrados

Para conocer en profundidad qué cuestiones afectaron a la danza es necesario comenzar revisando los textos religiosos que sembraron las bases del islam. Tras la lectura exhaustiva del primer texto religioso, *El Corán*, cabe afirmar que no se ha localizado ni una sola alusión a la danza. C. Poché⁷⁹, investigador que se ha ocupado del estudio de la danza y la religión en el mundo árabe e islámico, apunta que únicamente dos juristas árabes, Ibn Ýawzī (Bagdad, 510/1126 – Bagdad, 597/1200) e Ibn Taymiyya (Harrān, 661/1263 – Damasco, 728/1328)⁸⁰, relacionaron un acto concreto mencionado en *El Corán* con el acto de bailar. El verso 37 de la azora 17, titulada *El viaje nocturno*, dice lo siguiente⁸¹:

"وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا."

"No vayas por la tierra con insolencia (*marahan*)."

(Traducción de J. Cortés)⁸².

⁷⁸ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", p. 30.

⁷⁹ *Ibidem*, 22.

⁸⁰ IBN TAYMIYYA, *Maǧmū'at al-rasā'il al-kubrā*, Beirut, Dar Ihyā' al-Turaṭ al-'Arabī, 1972, 2 vols., c. vol. 2, p. 313.

MICHOT, Jean, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya. Le Livre du Samā' et de la Danse (Kitāb al-Samā' wa l-Raqṣ)*, compilé par le Shaykh Muḥammad al-Manbijī, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991, p. 100.

⁸¹ BAHYË MULLA HUECH, Mohammed, *El Corán. Edición bilingüe comentada*, Barcelona, Consestruc-Editions, 2013, p. 482.

⁸² CORTÉS, Julio, *El Corán*, Barcelona, Herder, 2005, p. 293.

Ambos juristas interpretaron en este verso una referencia al baile al asociar la idea de caminar o marchar con insolencia con el propio acto de bailar. Para ellos, el baile no sería recomendable en el islam, ya que el propio acto desobedece los dictámenes del mensaje divino. Así pues, se tratar de una interpretación sujeta a discusión ya que solo con la lectura del texto coránico no se puede concluir que en él se prohiba o se acepte el baile y la danza al no existir una manifestación explícita sobre ella. Además de ello, la expresión recogida en *El Corán* no ha sido interpretada en otros textos de la época como un baile, una danza ni nada que se le relacione, como se ha podido observar en el apartado sobre terminología⁸³ de este estudio.

Tras consultar *El Corán* sin hallar respuesta sobre las consideraciones que se tenían de la danza y el baile en el terreno religioso, es preciso consultar los hadices. Sin embargo, estos tampoco parecen recoger demasiado al respecto. Se han localizado dos hechos narrados en los que se pueden interpretar alusiones a posibles danzas o bailes en presencia del Profeta Mahoma.

El primer hecho transcurre en el siglo VII en la Meca. El Profeta se encuentra acompañado de su esposa, 'Ā'īša, quien observa una marcha de abisinios cerca de la mezquita en un día de fiesta. Las diferentes interpretaciones de este hadiz la han asociado con una especie de danza, juego o incluso, a veces, con una marcha de combate. El investigador C. Poché recoge los testimonios del suceso aportados por diferentes transmisores de hadices⁸⁴:

Ibn Ḥanbal (164/780 - 241/855) en su compilación de hadices *al-Musnad*⁸⁵ narra lo siguiente: "los abisinios *yazfinūn*⁸⁶ frente al Mensajero de Allāh y bailaron (*yarquṣūn*)".

⁸³ Véase el apartado **3.1. Terminología**, página 37 de este estudio.

⁸⁴ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", pp. 24-25.

⁸⁵ IBN ḤANBAL, *Al-Musnad*, El Cairo, 1313/1895, 5 vol, c. vol. 3, p. 153.

⁸⁶ Véase la definición del término *zafn* en el apartado **3.1.2. Zafn**, página 39 de este estudio.

Muslim (m. 261/875) recoge diferentes versiones del mismo suceso en *Ṣaḥīḥ*⁸⁷, donde para designar esa práctica emplea tanto el término *zafnu* como *la'ba* (juego). Además, añade que esta incluía el uso de armas.

Al-Bujārī (Bujara, 194/810 – Jartank, 256/870) en su *Ṣaḥīḥ*⁸⁸ también lo recoge varias veces, pero siempre utiliza el término *la'ba* (juego) para referirse al acto en cuestión: “los abisinios estaban jugando (*yal'abūn*)”.

Al-Nawāwī (Nawā, 631/1233 – 676/1277) utiliza el término *zafnu* y lo interpreta como *raqṣ* (danza)⁸⁹.

Ibn Ḳawzī (Bagdad, 510/1126 – Bagdad, 597/1200) recoge en su obra *Talbīs iblīs*⁹⁰ que se trataría de una marcha de combate: “el *zafnu* de los abisinios es una especie de andar saltando que se practica cuando uno se enfrenta a la lucha”.

Como se puede apreciar, la línea que separa el significado de *zafn*, *raqṣ* y *la'ba* parece no estar clara en esta época, probablemente porque en determinados contextos estos términos podían interpretarse como sinónimos. Sea como fuere, en cualquiera de las diferentes interpretaciones su relación con el movimiento corporal es evidente y, por tanto, lo es su estrecha vinculación con la danza o el baile.

Otro hadiz debe ser mencionado por contener un término que ha sido considerado por algunos autores como un baile. Se trata de la palabra *ḥaḳl*, anteriormente explicada⁹¹. Esta es mencionada en un suceso en el que se ven implicados el Profeta y 'Alī⁹². En este hadiz se narra cómo Mahoma está reunido con varias personas, entre ellos 'Alī, a quien le dedica unas emotivas palabras

⁸⁷ WENSINCK, A. J. y MENSING, J. P., *Indices et concordances de la tradition musulmane*, Leiden, Brill, 1967, vol. 2, p. 337.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁸⁹ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p 24.

⁹⁰ MOLÉ, Marijan, “La danse extatique en Islam”, *Les danses sacrées*, París, Editions du Seuil, 1963, pp. 145-280, c. p. 168.

⁹¹ Véase el apartado 3.1.3. *Ḥaḳl*, página 43 de este estudio.

⁹² POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p 28.

(“tú eres de mí y yo soy de ti”) que le conmueven y le hacen dar saltos de alegría (*ḥayāla*). Tras ello, el Profeta vuelve a dedicar otras palabras a otros compañeros, Yá'far y Zayd b. Ḥārīṭa, y ambos reaccionan de la misma forma (*ḥayāla*) que 'Alī. Algunos autores relacionaron el movimiento surgido como reacción a esas palabras con el acto de bailar (*raqaṣa*), entre ellos al-Gazālī⁹³ (Jurasán, 450/1058 – 505/1111) en su obra *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* (*El resurgimiento de las ciencias religiosas*), tal y como ha quedado recogido en este estudio⁹⁴.

En ninguno de los dos hadices descritos Mahoma se pronuncia en contra de estas prácticas⁹⁵. Por ello, estos textos tampoco reflejan prohibiciones explícitas sobre el acto de realizar *raqṣ*, *zafn*, *ḥayl* o *la'ba* en cuanto a movimiento corporal se refiere, ya fuera este espontáneo o preparado, individual o colectivo, realizados por árabes o por personas de otros pueblos. Algunos autores clásicos se apoyan en estos hadices para defender la licitud de estas y otras prácticas en el islam, como Ibn Ḥazm (Córdoba, 384/994 – 456/1064) en su *Risāla fī-l-ḡinā' al-mulhī* (*Epístola sobre la licitud del canto*)⁹⁶, que recoge la versión de Muslim del primer hadiz mencionado para poner de relieve la actitud de Mahoma ante estas prácticas. De la misma forma, al-Gazālī (m. 505/1111) se muestra a favor de la danza en su obra *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* (*El resurgimiento de las ciencias religiosas*)⁹⁷:

"أدب الرابع: أن لا يقوم ولا يرفع صوته بالبكاء وهو يقدر على ضبط نفسه ولكن إن رقص أو تباكى فهو مباح إذا لم يقصد به المراءاة، لأن التباكي استجلاب للحنن، والرقص سبب في تحريك السرور والنشاط. فكل سرور مباح فيجوز تحريكه ولو كان ذلك حراماً لما نظرت عائشة رضي الله عنها إلى الحبشة مع رسول الله وهم يرفنون (...)."

⁹³ AL-GAZĀLĪ, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*, vol. 2, p. 778.

⁹⁴ Véase el apartado 3.1.3. *Ḥayl*, página 43 de este estudio.

⁹⁵ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", p. 24.

⁹⁶ IBN ḤAZM, "Risāla fī-l-ḡinā' al-mulhī", *Rasā'il Ibn Ḥazm al-Andalusī, Iḥsān 'Abbās* (ed.), Beirut, Mu'assat al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Naṣr, 1980-1983, 4 vol., c. vol. 1, pp. 419-439, c. pp. 437-438.

Véase también la traducción de la obra en TERÉS, Elías, "La epístola sobre el canto con música instrumental, de Ibn Ḥazm de Córdoba", *al-Andalus*, 36 (1971), pp. 203-214.

⁹⁷ AL-GAZĀLĪ, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*, vol. 2, p. 778.

La cuarta ley: que no debe levantarse ni alzar la voz por el llanto, mientras pueda contenerse. Sin embargo, si baila o finge el llanto, eso está permitido, siempre que no tienda a la hipocresía con ello. Porque el llanto fingido provoca la tristeza y el baile es causa de alegría y vivacidad. Toda alegría es permisible, así como es lícito el movimiento producido por ella. Si esto fuera ilícito 'Ā'īša, que Dios la tenga en su gloria, no habría mirado a los abisinios con el Mensajero de Dios [El Profeta Mahoma] mientras bailaban (*yazfanūn*) (...).

(Traducción propia).

El autor entiende que el movimiento es el resultado de un momento de éxtasis en el que la persona que baila se deja invadir por la alegría. Esto queda recogido en el capítulo dedicado a los rituales de *samā'*, que se explicarán con más detalle en el siguiente subapartado.

Por tanto, ¿cuándo empiezan la danza / el baile a estar en el punto de mira para la ortodoxia islámica? Determinar un momento exacto parece complicado, si bien son varias las referencias que aluden a diferentes momentos en los que esta y otras prácticas artísticas, de carácter lúdico principalmente, fueron condenadas. Al respecto el investigador D'Erlanger, quien se ha dedicado especialmente a la música, apunta lo siguiente:

“No hay nada en el Corán que justifique una censura de la música en sí misma. Sin embargo, desde finales del s. I de la Hégira, se empezó a debatir la legalidad del canto, el uso de instrumentos y de la profesión de músico. Los detractores de este arte se movían por lo general por preocupaciones de orden moral. Los pueblos de Oriente Próximo, en efecto, siempre han considerado la música un placer (*malhā*, pl. *malāhī*), y desde siempre ha habido entre los semitas puritanos que se han rebelado contra la tríada Vino-Mujeres-Canto, que eran inseparables en la

mentalidad de estos pueblos.”

(Traducción de M. Morata a partir del texto de R. d'Erlanger)⁹⁸.

Por citar algunos de los ejemplos del pensamiento de autores de época clásica que se posicionaron en contra del baile cabe citar el siguiente texto de Ibn al-'Arabī (Murcia, 560/1165 – 638/1240). Este autor se sitúa en una posición de rechazo frente a determinados actos que él mismo solía realizar en su vida antes de abrazar el sufismo:

“Recitaba el cantor sus versos llenos de flores retóricas y de seductores giros y, al oírlo, me agitaba yo estremecido de emoción, y poniéndome de pie exclamaba: “¡Bravo! Por Dios juro que eso está muy bien”. Y así, juraba por Dios en falso. Entretanto, aquel maldito cantor, instrumento de Satán, no cesaba de hacerme bailar, como lo hace el juglar con su mono (...) yo me felicitaba de mi rapto, mientras los ángeles del cielo me daban el pésame por la ruina de mi fe y la pérdida de mi razón.

Cuando la noche llegaba a su término, yo y aquel grupo de gentes, malvadas como yo, rendidos de fatiga de tanto danzar, apenas si lográbamos conciliar el sueño un momento y ya la aurora apuntaba. Nos levantábamos, pues, para hacer las abluciones rituales (si es que aquello merecía el nombre de ablución) y en seguida nos íbamos a la mezquita.”

(Traducción de M. Asín Palacios)⁹⁹.

3.2.2. Danza y baile en el sufismo

A pesar del rechazo generado en ciertos colectivos, la danza y el baile formaron parte de las prácticas lúdicas sociales de la época. De la misma forma, encontraron un modo de expresión en el ámbito religioso del islam¹⁰⁰ como parte

⁹⁸ D'ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930-1935, t. I, pp. 513-514.

⁹⁹ ASÍN PALACIOS, Miguel, *Vidas de Santones andaluces: La “Epístola de la Santidad de Ibn ‘Arabī de Murcia”*, Madrid, Imprenta Editorial Maestre, 1933, pp. 35-36.

¹⁰⁰ FANJUL, Serafín, “Música y canción en la tradición islámica”, *Anaquel de Estudios Árabes*, IV (1993), pp. 53-76, c. p. 66.

del ritual sufí del *samā'*. Este término, traducido literalmente como audición, fue entendido en el sufismo como audición espiritual¹⁰¹. Designaba la acción de escuchar la recitación de *El Corán* o de poesías místicas, despertando así el sentido interior del sufí que le lleva a la unión con Dios¹⁰².

Desde su origen, el *samā'* fue cuestionado y, en torno a él, surgieron diversas opiniones. Por un lado, algunos juristas lo rechazaron por completo por sus similitudes con algunas prácticas paganas¹⁰³. Ibn Taymiyya (Ḥarrān, 661/1263 – Damasco, 728/1328) fue uno de los que se opuso de forma tajante en su obra *Kitāb al-Samā' wa l-Raqṣ* (*El libro de la audición musical y la danza*)¹⁰⁴. Por otro lado, hay quien se mostraba imparcial y, en palabras del investigador J. Robson¹⁰⁵ adoptaba una vía intermedia entre la prohibición y la licitud, como 'Umar al-Suhrawardī (Suhraward, 539/1145 – 632/1234) en *'Awārif al-Ma'ārif* (*Los beneficios del conocimiento*). Finalmente, algunos juristas se posicionaban claramente a favor de la audición y del *raqṣ* en estos rituales. Es el caso de Aḥmad al-Gazālī (m. 520/1126) en su tratado *Bawāriq al-ilmā'* (*Destellos de alusión*)¹⁰⁶ y de su hermano Abū Ḥāmid al-Gazālī (Jurasán, 450/1058 – 505/1111) en su obra *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* (*El resurgimiento de las ciencias religiosas*)¹⁰⁷.

Progresivamente el *samā'* fue extendiéndose e incorporándose a las prácticas realizadas por numerosas órdenes sufíes¹⁰⁸. Entre los siglos XI y XIII gozaba de cierta libertad en su realización, sin embargo, de forma gradual comenzó a

¹⁰¹ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p.7.

¹⁰² VEINSTEIN, Gilles y POPOVIC, Alexandre (coord.), *Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Bellaterra, 1997, p. 764.

¹⁰³ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, pp. 17-18.

¹⁰⁴ MICHOT, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya...* Véase un ejemplo textual de los argumentos que utilizaba Ibn Taymiyya en el apartado **8.4. El baile en la escena báquica**, página 201 de este estudio.

¹⁰⁵ ROBSON, *Tracts on Listening to Music*, pp. 24-25.

¹⁰⁶ AL-GAZĀLĪ, "Bawāriq al-ilmā'".

¹⁰⁷ AL-GAZĀLĪ, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*.

¹⁰⁸ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, pp. 17-18.

ritualizarse¹⁰⁹. A partir del siglo XV la palabra *samā'* comenzó a designar el baile / la danza¹¹⁰ que practicaban algunos sufíes durante la audición musical.

En este punto parece oportuno preguntarse, ¿cómo es más conveniente llamar a esta práctica, danza o baile? Durante la época clásica es posible distinguir dos tipos de expresiones corporales realizadas durante el ritual del *samā'*. Por un lado, los sufíes llevaban a cabo un conjunto de movimientos improvisados que surgían de forma espontánea como resultado de la audición. Parece conveniente denominar baile a esta práctica. Por otro lado, con el paso del tiempo el conjunto de esos movimientos fue ritualizándose, tal y como se ha señalado, dando lugar a una práctica coreografiada cuya organización se caracterizaba por ser circular y su ejecución giratoria¹¹¹. Esta evolución del baile es considerada danza.

Dicha danza comenzó a adquirir más importancia que el baile en las ceremonias de *samā'* gracias a Mawlānā ʿĀlī al-Dīn al-Rūmī (Tayikistán, 604/1207 - Konya, 672/1273), místico y fundador de la *ṭarīqa mevlevī*, una orden sufí nacida en el siglo XIII en Konya, Turquía. Los miembros de su orden, que ejecutaban la danza giratoria, recibieron el nombre de derviches giróvagos¹¹². Para algunos investigadores al-Rūmī es considerado “la figura por excelencia que catalizó la música, poesía y danzas sagradas”¹¹³. Su concepción de la danza se puede ver reflejada en este texto:

¹⁰⁹ DURING, Jean, “Música y ritos: el samaa”, *Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Bellaterra, 1997, pp. 197-216, c. pp. 201-202.

¹¹⁰ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 124.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 173-174.

¹¹² MONDAROO, Katy y ZABALETA, Igor, *Sufismo. La Enseñanza Mística*, Madrid, Edimat Libros, 2005, 140.

¹¹³ *Ibidem*, p. 135.

“Bailar no es levantarse a cualquier precio
sin experimentar una pena como el polvo que se eleva
Bailar es subir a lo alto de dos mundos,
rasgar el corazón y elevarse más allá del alma.”
(Traducción de M. Morata a partir del texto de J. During)¹¹⁴.

En esta línea, cabe mencionar otra definición de danza aportada por el teólogo Aḥmad al-Gazālī (m. 520/1126), quien señala en su obra *al-Hadiya* lo siguiente:

“Si el participante del *samā'* es un místico (*'ārif*), que baile,
porque la danza es el desplazamiento de un lugar a otro y
el místico se transporta de un grado a otro.”
(Traducción de M. Morata a partir del texto de J. During)¹¹⁵.

El significado de la danza y del baile en el sufismo no siempre fue el mismo para todos los autores. Algunos consideraron la danza como el camino a través del cual el hombre podía acercarse a Dios y al mismo tiempo, alejarse de lo mundano¹¹⁶. Sin embargo, para otros autores esta práctica era el resultado de haber alcanzado el éxtasis místico¹¹⁷. El estado de emoción máxima provocaba al sufí todo tipo de reacciones, entre ellas el baile, tal y como queda expresado en las palabras de al-Dawānī (830/1426-7 – 908/1502):

“A veces los maestros anacoretas espirituales experimentan
una emoción sagrada que les conmociona. Entonces se
ponen en movimiento bailando, dando palmadas y girando,
y se preparan con estos movimientos para el esplendor de
otras luces de aurora hasta que este estado decrece en ellos

¹¹⁴ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 131. No ha sido posible encontrar el texto en árabe al que hace referencia este fragmento porque el autor no cita la obra de al-Rūmī.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 130. No ha sido posible encontrar el texto en árabe al que hace referencia este fragmento.

¹¹⁶ MONDAROO y ZABALETA, *Sufismo. La Enseñanza Mística*, p. 140.

¹¹⁷ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, pp. 130-133.

por una razón u otra, como demuestra la experiencia de los místicos.”

(Traducción de M. Morata a partir del texto de J. DURING)¹¹⁸.

La doble interpretación de esta práctica sufí se corresponde con la diferenciación que se ha realizado entre los términos danza y baile al comienzo de este apartado. Así, cuando los autores perciben esta práctica como la consecuencia de haber alcanzado un estado máximo de emoción, están otorgándole el carácter de baile, puesto que, tal y como afirmaba J. DURING, “es imposible que un derviche presa del éxtasis haga movimientos regulares”¹¹⁹. Por el contrario, cuando la práctica es percibida como un camino para conseguir ese estado espiritual, los autores le otorgan el carácter de danza, dado que “solo es posible obtener un movimiento regular cuando los derviches participan de manera consciente y activa en el concierto”¹²⁰.

Desde esta última interpretación, la danza ayuda al sufí a experimentar un acercamiento a Dios con todo lo que ello implica, por lo que los beneficios que esta reporta son realmente positivos para el que la ejecuta. Por este y otros motivos, se le atribuyeron propiedades terapéuticas tanto a la danza como a la música que tenían lugar durante las ceremonias de *samā'* y *dikr*¹²¹. Al respecto, Jordi Delclòs¹²² realizó un trabajo de suma relevancia donde se aborda la dimensión terapéutica de ambas prácticas en el sufismo.

Para que el lector pueda tener una aproximación completa a las prácticas sufíes relacionadas con el baile y la danza es necesario finalizar este apartado hablando sobre su modo de ejecución, así como sobre su dimensión simbólica.

¹¹⁸ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 130.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 127.

¹²¹ *Dikr* significa literalmente ‘recuerdo’. Hace referencia a la práctica sufí en la que se recuerda, se menciona o se rememora a Dios, según VEINSTEIN y POPOVIC, *Las sendas de Allah...*, pp. 751-752.

¹²² DELCLÒS CASAS, Jordi, *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*, Colección Alquitara, Madrid, Mandala Ediciones, 2011.

Las fuentes iconográficas de la época nos muestran cómo podían ser los movimientos de los bailes y danzas realizadas por los sufíes durante los rituales y ceremonias. Así pues, las fuentes que más información aporta al respecto son las miniaturas contenidas en algunos manuscritos de diferentes escuelas del arte islámico. Estas representaciones son muy abundantes y gracias a ellas es posible conocer cómo era este tipo de escenas. Al respecto, se puede consultar el artículo de Ibrahim Elassal¹²³, quien ha realizado un recopilación de las miniaturas con representaciones sufíes entre las que se incluyen las escenas de *samā'*. A modo de ejemplo, se muestra el siguiente manuscrito del siglo XV, conservado hoy en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York¹²⁴.

En la escena aparece representado un grupo de sufíes celebrando una ceremonia en un jardín cubierto de vegetación. Las cuatro figuras centrales se identifican con derviches dispuestos en círculo que danzan. Entre los diferentes movimientos representados destacan los realizados por los brazos. Algunos los elevan y otros los desplazan de un lado a otro, mientras sus mangas sobresalen más allá de sus manos. Esto ha sido relacionado con una extensión de los brazos que sugiere el desplegar de las alas¹²⁵. Este movimiento de agitación de los brazos también se ha asociado con la idea de rechazo y de alejamiento de uno mismo¹²⁶. La intención de separarse de lo terrenal subyace en toda la escena y se puede apreciar en el acto realizado por el danzarín de la izquierda, cuyo gorro¹²⁷ aparece arrojado en el suelo.

¹²³ ELASSAL, Ibrahim, "Atributos de los sufíes y derviches en las miniaturas islámicas presentes en manuscritos de los siglos XV al XVII", *Cuadernos de la Alhambra*, 48 (2018), pp. 111-127.

¹²⁴ " 'Dancing Derviches' Folio from a Divan of Hafiz", *The Collection (Islamic Art), The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892?deptids=14&when=A.D.+1400-1600&high=on&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=13, [consultado el 23/12/2022].

¹²⁵ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, pp. 124-125.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ El sombrero de fieltro ha sido asociado con las lápidas de los cementerios y simboliza la muerte del ego según DELCLÒS CASAS, *La dimensión terapéutica de la música...*, p. 255.



Ilustración 1. “Danza de derviches”, Folio de un Divan de Hafiz, 17.81.4 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York).
(Fotografía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Una alusión al hecho de despojarse de las vestiduras, y también del turbante, se puede observar en el texto de Aḥmad al-Gazālī (m. 520/1126)¹²⁸, que fue introducido anteriormente para definir la danza sufí:

“Si es gnóstico (*muḥaqqiq*), que gire, porque el que busca conoce las cosas, se coloca en el centro de la unidad (*waḥda*) y gira en torno al círculo de los que existen (*kā'ināt*).

Si es un unitarista (*muwaḥḥid*), que salte, porque el estado del unitarista es como el alif y saltar es hacer la imagen del alif (una raya vertical).

Y si el secreto de su espíritu sale de detrás de su velo, que se quite el turbante. Si el músico es un hombre de *ḥāl*, que se lo dé, pues si no, comete un grave error.

¹²⁸ ṬŪSĪ, Aḥmad, *al-Hadiya*, pp. 10-11.

Y si está sumergido en el misterio de la unidad y se encuentra en el estado de la existencia pura (*mu'arrad*), que se desvista. Si el cantante es un místico, que le dé su prenda. Si no, que no se la dé, porque la ropa es la forma del Conocimiento (*ma'rifa*) y un inconsciente no es digno de la forma del Conocimiento de la gente del éxtasis.”

(Traducción de M. Morata a partir del texto de J. During)¹²⁹.

El giro es otro elemento característico de esta danza que menciona este autor y que se puede advertir en la escena representada en la miniatura, a través del movimiento que se refleja en la ropa de los danzarines y por la distribución circular de todos los personajes que conforman el ritual. De forma general, la danza sufí es concebida como la “imitación del movimiento circular presente en toda la existencia”¹³⁰. Esta idea de danza en círculo como imitación del movimiento circular de los astros alrededor de la tierra fue recogida desde la antigüedad por personajes como Platón, Estrabón y Luciano¹³¹. De forma particular, los diferentes movimientos y posturas adoptadas por el bailarín reciben diversas interpretaciones simbólicas.

Existen otros elementos, también mencionados por Aḥmad al-Gazālī, que son característicos de estas prácticas. Los más destacados, después de los giros, son los saltos y los golpes. El primer movimiento consiste en una elevación hacia el cielo, un acercamiento al mundo celestial, como si el danzarín estuviera escribiendo la letra árabe *alif*¹³². El segundo movimiento, el golpe, es una práctica menos extendida, pero realizada por algunos sufíes durante las celebraciones y rituales de este tipo¹³³.

¹²⁹ DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 130.

¹³⁰ DELCLÒS CASAS, *La dimensión terapéutica de la música...*, p. 253.

¹³¹ QUINTANILLA GONZÁLEZ, E. Ricardo, “Evolución de las danzas circulares y entreladas hasta el final de la Edad Media”, *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, n.º 24 (2018), pp. 229-280, c. p. 232.

¹³² DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 130.

¹³³ *Ibidem*, p. 125.

No es el propósito de este estudio ahondar en todos y cada uno de los movimientos realizados en las prácticas de bailes y danzas sufíes ni en las interpretaciones simbólicas que se advierten en ellos, puesto que esta investigación ha sido abordada en profundidad por distintos especialistas en diferentes épocas¹³⁴. Así pues, el presente apartado no pretende reproducir los estudios ya realizados por otros autores, sino ofrecer una aproximación a la existencia de estas prácticas religiosas y a sus características más comunes como parte de las danzas y bailes que se realizaban durante la época clásica en el mundo árabe e islámico, por el interés que supone para este monográfico.

3.3. Danza en el mundo árabe e islámico clásico: origen y expansión

El origen de algunas danzas desarrolladas en el mundo árabe islámico, especialmente aquellas ejecutadas por mujeres, podría estar vinculado a la realización de bailes en ritos y cultos a la fertilidad que celebraban las mujeres en la época del antiguo Egipto¹³⁵. Tanto la civilización egipcia como la mesopotámica fueron incorporando la danza en rituales agrícolas con el fin de favorecer la cosecha, ya que estos pueblos vivían condicionados por sus ríos y sus tierras. Además de ello, las danzas solían encontrar un lugar idóneo en rituales religiosos donde las bailarinas y músicos rendían culto a los dioses¹³⁶. Como ya señaló en el siglo II Luciano de Samosata: “omito decir que no es posible encontrar ningún antiguo rito de iniciación sin danza”¹³⁷, puesto que en la antigua Grecia, igual que ocurría en otras culturas antiguas, la danza estaba relacionada con el culto, el rito y la divinidad¹³⁸.

¹³⁴ Sirvan de referencia las citas mencionadas a lo largo de este apartado.

¹³⁵ SHEIK ELDIN, Omeima, “La danza más antigua del mundo”, *Papeles del Festival de Música española de Cádiz*, n.º 2 (2006), pp. 277-283, c. p. 278.

¹³⁶ DOMÍNGUEZ PÉREZ, Juan C., “La danza en el mundo antiguo (I): Egipto y Próximo Oriente”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n.º 8(9) (2015), pp. 5-10, c. pp. 6 y 8.

¹³⁷ LAWLER, L. B., *The Dance in Ancient Greece*, Londres, A. & C. Black, 1964, p. 11.

¹³⁸ REDONDO REYES, Pedro, “La danza en Grecia; éthos, ritmo y mimesis”, *Danza de oriente y danza de occidente*, Jacinto Choza y Jesús De Garay (eds.), Sevilla, Thémata, 2014, pp. 55-72, c. p. 55.

Con el tiempo las danzas fueron desarrollándose en ámbitos profanos como banquetes y bodas, por lo que adquirieron gradualmente un carácter más popular¹³⁹.

Sobre la puesta en escena del baile, Juan Domínguez Pérez¹⁴⁰ afirma que en el Antiguo Egipto muchas bailarinas ya seguían una coreografía y unos pasos previamente ensayados. Además de ello, se tenía la costumbre de acompañar el baile con recursos sonoros como los crótalos, las castañuelas, los chasquidos de los dedos o incluso las palmas. En esta época las bailarinas recibían formación desde temprana edad. Aquellas que conseguían un lugar en los templos gozaban de gran prestigio social¹⁴¹.



Ilustración 2. Pintura de la tumba de Nebamun, EA37981 (The British Museum, Londres)¹⁴².
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

En general, las danzas practicadas en Oriente en la antigüedad fueron evolucionando con el paso del tiempo, dando lugar a diferentes danzas y bailes orientales. Por este motivo, no es posible situar su origen en un lugar concreto. A pesar de ello, Ibn Jurdāḡbih afirmaba en el siglo III/IX que el nacimiento de la danza se debe a la gente de al-Šām, es decir, de la zona levantina del mundo árabe

¹³⁹ DOMÍNGUEZ PÉREZ, “La danza en el mundo antiguo...”, p. 9.

¹⁴⁰ *Ídem*.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹⁴² “Tomb-painting”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37981, [consultado el 23/12/2022].

e islámico clásico, como recoge al-Tifāšī (580/1184 – 651/1253) en su obra *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*)¹⁴³.

Desde la época preislámica, en la Península Arábiga la población del Ḥiḡāz se sintió atraída por el canto y la música¹⁴⁴, por ello no es de extrañar que en este contexto destacaran las figuras de las *qiyān* o cantoras. Estas mujeres ofrecían música, danza, vino y otros placeres a los visitantes de los núcleos urbanos, tal y como señala Reynaldo Fernández Manzano¹⁴⁵. Asimismo, Mahmud Sobh al respecto apunta que “con frecuencia (las gentes del al-Ḥiḡāz) traían a las *qiyān* / maestras artistas, y a los cantantes para solazarse con su voz y gozar de su danza y de su música”¹⁴⁶.

Con la expansión del islam, la música, el canto y también la danza fueron extendiéndose por los diferentes territorios de dominio árabe¹⁴⁷. Cantoras y bailarinas se asentaron en las ciudades de Bagdad, Basora y Kūfa con el fin de divertir a la gente y convertirse en “una verdadera plaga del ambiente social”, en palabras de Mahmud Sobh¹⁴⁸.

J. M. Puerta Vílchez explica que “los *'arab* dominaron pueblos más avanzados y aprendieron de ellos la música y el canto, culminando en época *'abbāsī* con Ibrāhīm b. al. Maḥdī y con Ibrāhīm, Ishāq y Ḥammād al-Mawṣilī. Se entretenían en juegos y sesiones musicales que todavía son célebres, como el *karraḡ*”¹⁴⁹. Estas prácticas se enriquecieron en sus diferentes modalidades debido a las influencias que recibieron de otras culturas como la bizantina y la persa. Según señala al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956) en su obra *Murūḡ al-dahab* (*Praderas*

¹⁴³ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, p. 278.

¹⁴⁴ SOBH, Mahmud, *Historia de la literatura árabe clásica*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 44

¹⁴⁵ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, *La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo*, Tesis Doctoral dirigida por Antonio Malpica Cuello (dir. tes.), Universidad de Granada (España), 2012, p. 107.

¹⁴⁶ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 44.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 502-503.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 503.

¹⁴⁹ PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, p. 739, nota 5. Sobre *al-kurraḡ*, véase el apartado 5.2. *Al-kurraḡ*, página 89 de este estudio.

de oro), la presencia de esta última fue especialmente significativa debido al gusto de los persas por el canto, la danza y las diversiones, como ha advertido M. Sobh¹⁵⁰. Teniendo en cuenta esta realidad artística, no es de extrañar que en esta época surgieran nuevas danzas. Posiblemente la creación de nuevos estilos dancísticos se produjera a causa de la renovación que sufrió la música y el canto, pues la danza se acomodaba a sus ritmos y melodías, del mismo modo que lo hacía la poesía¹⁵¹.

¹⁵⁰ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 504.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 505.

4. LA DANZA COMO ARTE

4.1. ¿El arte de la danza / la danza como arte?

Teniendo en cuenta que no se ha podido localizar ni una obra clásica cuyo objeto principal de estudio sea la danza, es preciso preguntarse: ¿por qué no se dedicó un tratado a esta, tal y como se hizo con respecto a otras artes? ¿Acaso la danza no fue considerada un arte en el mundo árabe e islámico clásico? Y si, por el contrario, sí lo fue, ¿qué papel jugaba dentro de las artes? ¿Estaba la danza supeditada a otras prácticas artísticas? A lo largo de las siguientes páginas se intentará dar respuesta a estas preguntas, ahondando en los textos de autores que se han pronunciado sobre la práctica de la danza en su dimensión artística.

El filósofo al-Fārābī (m. 339/950) concebía la danza como un arte y así queda reflejado en sus producciones textuales, tanto en el *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*) como en el *Kitāb ārā' ahl al-madīna al-fāḍila* (*La Ciudad Ideal*).

Una de las referencias a la danza considerada más interesante para este apartado queda recogida en el capítulo "Invención de Instrumentos" del *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*)¹⁵². En él, la danza queda enmarcada en una serie de artes secundarias que forman parte de la práctica musical:

"الدفوف والطبول الصنوج، وصناعة التصفيق، وصناعة الرقص، وصناعة الزفن، فإن هذه كلها تابعة لتلك الأخر، وانها كلها ريم بها تلك ونحى بها نحوها، هي تنقص عنها نقصاناً كثيراً، وينقص أيضاً بعضها عن بعض، لكن انتقاصاتها على ترتيب.

فأنقصها صناعة الزفن، فإن تحريك الأكتاف والحواجب والرؤوس وما جانسها من الأعضاء إنما تحصل به الحركة فقط، والحركة تقدم كل قرع وكل نقر، فإن النقر والقرع والصدم والمصاكة هي على نهايات الحركات، وكأن هذه إنما قصد بها أن تتحرك وأن تفرع فتكون منها نغم، غير أن مقدارها بلغ بها أن تتحرك وتناهت الحركة فلم تصادق في نهايتها مقروءاً فانقطت من غير أن يتبعها نقر أو قرع، فقيم تناهيها مقام نقر أو قرع، ولما أمكن فيها مع ذلك أن يكون ما بين نهاية حركة سابقة وبين مبداء حركة تالية زمان مساو لما

¹⁵² AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, pp. 77-79.

بين نقرتين، بلغ فيما مع ذلك تقدير أزمانها، فصارت تحاكي النقر ولإيقاع وليس فيها إلا الحركة ونباياتها ثم الأزمنة المساوية لأزمنة إيقاعات النغم.

وأما التصفيق والرقص ونقر الدفوف والكراجة وضرب الصنوج فإنها كلها متشابهة، وإنما تزيد على الزفن بالصوت الكائن على نهايات الحركات التي فيها، وينقعها امتداد الصوت وليئه، اللذي به يصير الصوت نغمة."

"Le jeu du tambour de basque, du tambourin, des timbales, le rythme battu des mains, la danse, la mimique cadencée font encore partie de la pratique musicale. Ce sont des arts secondaires subordonnés à ceux dont il a été parlé plus haut. Ils ont le même but, mais ne sont pas aussi parfaits. On peut les classer selon leur importance. Le plus imparfait est, certainement la mimique cadencée. Le jeu des sourcils, des épaules, de la tête, des membres n'est, en effet, que mouvements; or le choc, dont naissent les notes musicales, est toujours la conséquence d'un mouvement. Le mouvement des sourcils, des pieds, etc., est donc susceptible d'imprimer un choc; ils peuvent engendrer un son s'ils rencontrent un corps pour le heurter. Ces mouvements étant présumés produire des chocs, ils suggèrent l'illusion du son. D'autre part, le mouvement du corps s'effectuant à des intervalles de temps identiques à ceux que séparent deux chocs, ces intervalles sont par suite mesurables. La mimique cadencée se règle donc sur le rythme battu, quoiqu'elle ne comporte que des mouvements et les intentions qui y sont attachées. Ces mouvements sont d'ailleurs séparés par des temps identiques à ceux qui s'écoulent entre les notes musicales.

Le rythme battu des mains, le jeu du tambour de basque, la danse, le rythme frappé du pied, le jeu des timbales appartiennent à une même classe. Ils sont supérieurs à la mimique cadencée, en ce que les mouvements qu'ils exigent aboutissent à un choc engendrant un son. Ce son n'est cependant pas une note; il manque de la persistance et de la durée

que donne à un son le caractère de la note musicale.”

(Traducción de R. D’Erlanger)¹⁵³.

Las observaciones que realizó al-Fārābī sobre la danza (*raqs*) resultan realmente interesantes por varias cuestiones. La primera de ellas, porque esta se sitúa en el mismo nivel que instrumentos musicales como el tambor o la pandereta y recursos sonoros como la acción de tocar las palmas, al incluirse en el capítulo “Invención de Instrumentos”. En otras palabras, al-Fārābī otorgó a la danza (*raqs*) la capacidad de producir sonido situándola dentro de la práctica musical, pero ¿de qué modo la danza puede “hacer música”? O, mejor dicho, ¿hasta qué punto el bailarín puede hacerlo? Al respecto, C. Poché¹⁵⁴ apunta que el danzarín puede producir sonidos al bailar, cuando su pie choca contra el suelo. A. Shiloah¹⁵⁵ señala que este puede transformarse durante la danza en un instrumento de percusión pues cuenta con numerosos recursos para ello: el chasquido de sus dedos, las palmadas y los accesorios que adornan sus vestimentas. Desde esta perspectiva, sí es posible considerar la danza y, más bien al bailarín, un instrumento con el que producir sonido, ya que muchos de los recursos y elementos que usa durante su baile pueden generar sonidos que acompañen los ritmos y melodías producidas por los instrumentos de los músicos y por los cantores.

La segunda de las cuestiones que se plantea a partir del texto de al-Fārābī es que la danza (*raqs*) es concebida como un arte, aunque este queda subordinado a otro: la música. De ser esta la única concepción de la danza y el baile que se tenía en este momento, se explicaría por qué no se ha localizado ningún tratado que aborde en exclusividad el tema de la danza, similar a los tratados de música u

¹⁵³ D’ERLANGER, *La musique arabe*, t. I, pp. 21-23.

¹⁵⁴ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p. 27.

¹⁵⁵ SHILOAH, “Réflexions sur la danse artistique musulmane...”, p. 466.

otras disciplinas artísticas. La misma consideración de arte (*ṣinā'a*) recibe la danza sin sonido (*zafn*)¹⁵⁶.

Por otro lado, no se debe pasar por alto que el propósito de al-Fārābī en su *Kitāb al-musiqī al-kabīr* (*El gran libro de la música*) era la realización de un tratado cuyo objeto de estudio fuera la música, y no la danza (en cualquiera de sus términos), por lo que es de suponer que los aspectos tratados en él girarán en torno a esa disciplina. De ahí que no se haya prestado mayor atención a otras cuestiones que competen a la danza, tan solo a aquellas derivadas de su relación con la música.

Si en el plano musical al-Fārābī otorgaba a la danza la capacidad de producir sonidos, en el plano artístico le concedería la facultad de generar beneficios a la sociedad¹⁵⁷. En su obra *Kitāb ārā' ahl al-madīna al-fāḍila* (*La Ciudad Ideal*) ofreció una clasificación de las diferentes artes (*al-ṣanā'i'*) al describir los distintos grados de felicidad en su capítulo XXXI "De las artes y de los modos de felicidad". El texto en cuestión dice lo siguiente¹⁵⁸:

"والسعادات تتفاضل بثلاثة أنحاء: بالنوع، والكمية، والكيفية، وذلك شبيه بتفاضل الصنائع
ههنا.

فتفاضل الصنائع بالنوع هو أن تكون صناعات مختلفة بالنوع، وتكون إحداها أفضل من
الأخرى؛ مثل (...) صناعة الرقص، وصناعة الفقه (...).

"La felicidad puede ser de tres modos: según la especie, según la cantidad y según la cualidad. Esta división se parece mucho a la de las artes.

La distribución jerárquica y específica de las artes implica que las artes difieren según la diversidad de la especie, de manera que unas son más

¹⁵⁶ Véase la definición de *al-zafn* realizada por al-Fārābī, en árabe y español en el apartado 3.1. **Terminología**, página 37 de este estudio.

¹⁵⁷ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, p. 124.

¹⁵⁸ AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb ārā' ahl al-madīna al-fāḍila*, capt. XXXI, p. 139.

nobles que otras, (...) el arte de la danza, del derecho (...).”
(Traducción de M. Alonso Alonso)¹⁵⁹.

En el campo de la estética visual, Ibn al-Hayṭam o Alhacén de Basora (Basora, 354/965 – 430/1039) también consideró la danza como un arte. En su obra *Kitāb al-manāẓir (De perspectiva u óptica)*¹⁶⁰ explicaba la relación de aquellas artes que poseían belleza sensible, entre las que se incluían: a) la caligrafía, b) las figuras decorativas, c) los trazos lineales, d) las imágenes, e) el vidrio, f) los tejidos, g) la danza, tal y como han sido recogidas por el investigador J. M. Puerta Vílchez¹⁶¹. Además, se especifica que la danza y los movimientos que ejecuta el bailarín (*yastahsin al-raqṣ wa-ḥarakāt al-rāqīṣ*) procuden belleza¹⁶².

Otro autor que incluye la danza (*raqṣ*) entre las actividades artísticas (*ṣanā'i*) es Ibn Rušd, también conocido como Averroes (Córdoba, 520/1126 – Marrakech, 595/1198). En su obra *Taljīṣ Kitāb al-šī'r (Paráfrasis del Libro de la poética)*, el autor recoge las reflexiones en torno a la poesía y su idiosincrasia contenidas en la obra de Aristóteles. Al hilo de esto, menciona otras artes que comparten con la poesía la idea de “imitación de los caracteres humanos virtuosos y depravados” en palabras de Puerta Vílchez¹⁶³. Entre ellas se incluye la danza¹⁶⁴:

"وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان، والزمير
والرقص - اعني انها معده بالطبع لهذين الغرضين."

¹⁵⁹ AL-FĀRĀBĪ, *La Ciudad Ideal*, Miguel Cruz Hernández (ed.) y Manuel Alonso Alonso (trad.), Madrid, Tecnos, 1985, pp. 104. Al respecto, J. M. Puerta Vílchez recoge la siguiente traducción de la segunda parte del texto: “La diferencia *sub especie* en las artes se refiere a la variedad de las artes en género (*naw'*), siendo unas más nobles (*afḍal*) que otras como (...) el arte de la danza (*al-ṣinā'at al-raqṣ*) respecto a la jurisprudencia (*al-ṣinā'at al-fiqh*) (...).”, PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, p. 124.

¹⁶⁰ IBN AL-HAYṬAM, *Kitāb al-manāẓir. Al-Maqālāt, I, II, III*, 'Abd al-Ḥamīd Ṣabra (ed.), Kuwait, al-Maʿyīlis al-Qawmī, li-l-Taqāfa wa-l-Funūn wa-l-Ādāb, 1983.

¹⁶¹ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético...*, p. 715.

¹⁶² *Ibidem*, p. 705.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 330.

¹⁶⁴ IBN RUŠD, *Taljīṣ Kitāb al-šī'r*, Ch. H. Butterworth y 'Abd al-Rḥmān Haridī (ed.), El Cairo, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma, 1986, p. 54.

Lo mismo ocurre con las artes (*ṣanā'i'*) que son similares al arte de la poesía, las cuales son tañer el laúd, el canto/la flauta (*zamr*) y la danza (*raqs*) - quiero decir que se disponen, por supuesto, para estos dos propósitos [el elogio de las virtudes y la sátira de los vicios].

(Traducción propia)¹⁶⁵.

Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406) en su obra *al-Muqaddima* (*Prolegómenos*) sitúa a la danza (*raqs*) entre las artes (*ṣanā'i'*), las cuales son para este autor “una facultad práctica e intelectual (*malaka fī amr 'amalī fikrī*) y, en tanto que trabajo práctico (*'amaliyyan*), es corporal y sensible”¹⁶⁶. Para Ibn Jaldūn el arte, y también la danza como parte de él, requieren de un aprendizaje por medio de la práctica, tal y como recoge el investigador J. M. Puerta Vílchez¹⁶⁷. El texto de *al-Muqaddima* en el que el autor incluye la danza entre las artes desarrolladas en al-Andalus es el siguiente¹⁶⁸:

" (...) في الأندلس لهذا العهد، فإننا نجد فيها رسوم الصنائع قائمة وأحوالها مستحكمة
راسخة في جميع ما تدعو إليه عوائد أمصارها، (...) الرقص، (...)".

“(...) En al-Andalus actualmente, donde encontramos restos de las artes (*al- ṣanā'i'*) aún en activo, arraigadas y consolidadas en todo aquello que los hábitos desarrollados en sus ciudades han producido, como (...) la danza (...).” (Traducción de J. M. Puerta Vílchez)¹⁶⁹.

Finalmente cabe concluir que la danza sí era considerada un arte, al menos para los autores que se han podido consultar en este estudio. Por tanto, el motivo de la escasez documental de textos clásicos en los que se aborde extensamente el

¹⁶⁵ Traducción propia, excepto en la inclusión de las palabras que aparecen entre corchetes, que se deben a PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, "Averroes: Paráfrasis del Libro de la Poética", *Revista Española de Filosofía Medieval*, n.º 6 (1999), pp. 203-214, c. p. 204.

¹⁶⁶ Traducción de J. M. Puerta Vílchez recogida en su obra PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, p. 435; a partir de *Al-Muqaddima*, vol. 16, p. 712.

¹⁶⁷ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, p. 435.

¹⁶⁸ *Al-Muqaddima*, vol. 18, p. 716.

¹⁶⁹ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, pp. 435-436.

estudio de esta disciplina parece no deberse a su no condición de arte. Así pues, cabe de nuevo preguntarse a qué se debe este fenómeno.

Si se analiza qué atención se prestó al asunto de la danza en otras culturas se puede advertir que, por lo general, “la tradición de reflexión intelectual sobre el arte en general llevada a cabo por los artistas, es muy débil en lo que se refiere a la danza”, en palabras de J. Choza y J. De Garay¹⁷⁰. En la antigüedad, Luciano de Samosata escribió en el siglo II un diálogo *Sobre la danza*¹⁷¹ en el que realiza una apología a este arte. Su obra es considerada una auténtica teoría del arte de la danza para algunos especialistas¹⁷². Sin embargo, no parece haber una continuación de estas reflexiones filosóficas en torno a la danza y la evidencia de ello es la ausencia de fuentes documentales en muchas culturas. Otros investigadores de la materia señalan que hasta los trabajos de Thoeffilo Gautier y Degas (s. XIX), y de Isadora Duncan y Paul Valery (s. XX) no se encontrará de nuevo una conciencia intelectual de la danza¹⁷³, una observación del tema como protagonista absoluto en la focalización del artista, del teórico y del estudioso. Probablemente la inexistencia de una tradición dedicada a abordar la danza en exclusividad desde un punto de vista intelectual sea el motivo por el que no se han realizado tratados destinados al estudio de esta disciplina en el mundo árabe islámico clásico.

4.2. La profesionalización de la danza

H. Pérès apunta que “no parece que hayan existido en la España musulmana hombres y mujeres cuya profesión haya sido exclusivamente la danza; las

¹⁷⁰ CHOZA, Jacinto y DE GARAY, Jesús (eds.), *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2014, p. 17.

¹⁷¹ LUCIANO, *Obras*, Juan Zaragoza Botella (trad. y notas), Madrid, Editorial Gredos, 1990, vol. 3.

¹⁷² RODRÍGUEZ VALLS, Francisco, “Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata”, *Danza de oriente y danza de occidente*, Jacinto Choza y Jesús De Garay (eds.), Sevilla, Thémata, 2014, pp. 73-93, c. p. 74.

¹⁷³ CHOZA y DE GARAY, *Danza de oriente y...* p. 17.

danzarinas (*rāqiṣa*) eran al mismo tiempo cantantes y músicas”¹⁷⁴. Del mismo modo parece que ocurría en Oriente, pues las fuentes textuales mencionan a bailarines/as que cantan y tocan instrumentos al mismo tiempo. Un ejemplo de esto se puede observar en el texto de al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) que aparece recogido en su *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) y que describe la escena de un bailarín que se dirige al califa abbasí al-Mā'mūn para bailar, cantar y aplaudir¹⁷⁵:

"(قال علوية) فدخلت إلى المأمون فأقبلت أرقص من أقصى الإيوان وأصفيق وأغني بالصوت."

(‘Allawiyah dijo) entonces llegué a al-Mā'mūn y empecé a bailar desde el fondo del palacio (‘īwān), a aplaudir y a cantar con la melodía.

(Traducción propia).

Otro ejemplo se debe al cadí Ibn al-Munāṣif (563/1168 – 620/1223), quien recogió una mención a hombres y mujeres profesionales que se dedicaban al baile y a otras disciplinas, en su obra titulada *Kitāb tanbīh al-ḥukkam fī-l-aḥkām* (*Libro del aviso a los magistrados sobre las instituciones de la administración de justicia*) y escrita a finales del siglo XII o principios del XIII¹⁷⁶. La investigadora M. J. Viguera Molins se ha encargado de estudiar los aspectos condenables en la parte de *ḥisba* incluida en esta obra y cita que había personas que se dedicaban: “como profesionales, como un trabajo con que se ganaban la vida a actuar en veladas musicales, donde se cantaba y tocaba, y actuaban como bailarines (*zaffānūn*) y animadores”¹⁷⁷. También explica que “era competencia del cadí indagar sobre esta categoría de hombres y mujeres, y actuar contra ellos”¹⁷⁸.

¹⁷⁴ PÉRÈS, Henri, “La vida de placer”, *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Mercedes García Arenas (trad.), Madrid, Hiperión, 1990, pp. 363-395, c. p. 391.

¹⁷⁵ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 11, p. 346.

¹⁷⁶ VIGUERA MOLINS, María Jesús, “La censura de costumbres en el tanbīh al-ḥukkam de Ibn al-Munāṣif (1168 - 1223)”, *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985, pp. 591 - 612.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 598.

¹⁷⁸ *Ídem*.

Parece que la danza era considerada una actividad profesionalizada, sin embargo, las alusiones que se realizan a ella siempre la vinculan a otras actividades como la música y el canto; por tanto, cabe preguntarse si en algún momento durante la época clásica la danza llegó a convertirse en una profesión independiente.

El único autor clásico que parece considerar la danza una profesión por sí misma es Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406), como ya advirtió C. Poché¹⁷⁹. En su obra *Muqqadima (Prolegómenos)* aludió a esta disciplina y a otros divertimentos que tenían lugar en Oriente durante la época abbasí¹⁸⁰:

"وما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابنه حماد. وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث بعده به وبمجالسه بهذا العهد وأمعنوا في اللهو واللعب واتخذت آلات الرقص في الملابس والقضبان والأشعار التي يترنم بها عليه وجعل صنفا وحده."

El arte del canto continuó progresando hasta que se completaron los días de Banī Al-'Abbās [los abbasíes] con Ibrāhīm b. al-Mahdī e Ibrāhīm al-Mawṣilī, su hijo Ishāq y su hijo Ḥammād. Esto sucedió en Bagdad, donde no hubo más novedades después de ello en sus reuniones (*ma'yālis*) durante esta época. Se entregaron a la diversión y al juego, se incorporaron instrumentos de danza (*raqs*) en la ropa, bastones (*quḍbān*) y poemas que se cantaban en los *ma'yālis* sobre la danza. Se convirtió en una categoría independiente.

(Traducción propia).

Tras observarse las dimensiones que adquiere esta danza a nivel artístico, A. Shiloah afirma que es posible realizar la distinción entre bailes populares y danzas artísticas, que formaron parte de las actividades de divertimento y entretenimiento de la sociedad aristócrata¹⁸¹.

¹⁷⁹ POCHÉ, "La danse arabe: quelques repères", p. 42.

¹⁸⁰ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, vol. 2, p. 870.

¹⁸¹ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", p. 466.

Fuera o no considerada una profesión independiente por los autores de la época, era sin lugar a duda una actividad profesional que requería de bailarines cualificados y capaces de ejecutar los diferentes estilos de danzas que se desarrollaron en el mundo árabe e islámico durante la época clásica. Así pues, en el siguiente capítulo de este estudio se profundizará en aquellos estilos identificados en las fuentes textuales e iconográficas a falta de una atención pormenorizada sobre este tema en las fuentes escritas.

5. ESTILOS

Los estilos dancísticos que se desarrollaron en el mundo árabe e islámico durante la época clásica fueron muy diversos. Desafortunadamente, no ha sido posible encontrar una única fuente textual que aúne y defina todos los estilos. La mayoría de ellos aparecen mencionados en los textos de manera superficial, sin que se aporte información completa sobre su nombre, sus características, sus ejecutores, sus vestimentas u otros aspectos propios de ellos.

En el presente estudio se ha realizado la labor de recopilar toda esta información para completar las tareas parciales que han llevado a cabo hasta el momento otros investigadores dedicados a este asunto. Así, en las siguientes páginas se va a citar el término que hace referencia cada estilo, su definición, y se van a incluir los textos e iconografía de la época en los que se alude o presenta cada uno de ellos, de una u otra forma.

Antes de ahondar en dichos estilos, es preciso mencionar la primera referencia identificada sobre la existencia de diferentes tipos de danzas, aunque sin especificarse cuáles son. Esta se recoge en un texto de al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956). En el volumen octavo de *Murūy al-dāhab* (*Praderas de oro*) este autor relató un suceso en el que el califa abbasí al-Mu'tamid, (r. 256/870 y 279/892), pidió a sus invitados de palacio que describieran la danza, sus estilos y las cualidades que debía reunir el bailarín. Uno de los invitados, Ibn Jurradābīh, le explicó al califa la relación que se establecía entre la danza y los ritmos, la diversidad de bailes que se podían encontrar en esta época, así como las diferentes características de un buen bailarín. Esta última cuestión será tratada más adelante cuando se atienda a las cualidades de los bailarines en los diferentes textos árabes clásicos. Así pues, el texto que hace referencia a la danza, sus ritmos y estilos dice lo siguiente¹⁸²:

"فلما كان في صبيحة تلك الليل دعا المعتمد من حضره في اليوم الاوّل فلما اخذوا مراتبهم من المجلس قال لبعض من حضره من ندمائه ومغنيه صف لي الرقص وانواعه والصفة المحمودة من الرقص واذكر لي شمائله قال المسؤول يا أمير المؤمنين اهل الاقاليم والبلدان

¹⁸² AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or* (*Murūy al-dāhab*), t. 8, p. 100.

مختلفون في رقصهم مثل أهل خراسان وغيرهم فجملة الإيقاع في الرقص ثمانية اجناس الخفيف والهزج والرمل وخفيف الرمل وخفيف الثقيل الثاني وثقله وخفيف الثقيل الأول وثقله."

A la mañana siguiente al-Mu'tamid llamó a sus asistentes del primer día y, cuando estos ocuparon su lugar en el *ma'jlis*, se dirigió a uno de ellos, que se encontraba entre sus compañeros (*nudamā'*)¹⁸³ y sus cantantes, y le dijo: «Describeme la danza (*raqs*), sus tipos y la clase de méritos del bailarín (*raqqāṣ*) y dime cuáles son sus buenas cualidades».

Un asistente respondió: «Oh Príncipe de los Creyentes, la gente de los territorios y de los países es diferente en sus danzas como la gente del Jurāsān es diferente de otra. El grupo de ritmos de la danza se divide en 8 clases: *al-jafif*, *al-haza'î*, *al-ramal*, *jafif al-ramal*, *jafif al-taqîl* segundo y su *taqîl* [segundo] y *jafif al-taqîl* primero y su *taqîl* [primero].»

(Traducción propia)¹⁸⁴.

Sobre los diferentes estilos de danza también se pronunció de manera más extensa al-Tifāṣī (580/1184 - 651/1253) en el capítulo dedicado a la danza de *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*). El autor recoge algunos textos de Ibn Jurdāḡbih (s. III/IX) para indicar los tipos de danza (*raqs*), su procedencia y sus ritmos¹⁸⁵:

"ذكر ابن خردادبة أن رقص الفرس وأهل خراسان والري وطبرستان والجال والأهواز على الهزج والخفيف. قال: وأحسن رقص الفرس الإبلي. وللصعيد رقص خفيف مرعج. ولأهل مرو رقص حسن، وكذلك أهل اليمن. قال: وأوضع الرقص رقص أهل الشام. وأما

¹⁸³ El término *nadīm* pl. *nudamā'* hace referencia a comensal o compañero de mesa, según CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 1155. En este contexto también puede hacer referencia a algunos artistas que se convirtieron en compañeros de confianza del califa y que se les llamaba con este nombre, tal y como apunta MOREH, "Acting and actors, medieval", vol. 2, p. 53.

¹⁸⁴ Para leer las diferentes versiones de este fragmento en francés pueden consultarse las siguientes referencias: AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or (Murū'î al-dahab)*, t. 8, p. 100 y SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", pp. 464-465.

¹⁸⁵ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'*, pp. 277-279.

رقص أهل الحجاز فعلى الرمل، ثقيله وخفيفه، والمدني أحسنه، ولهم المشي بالدفقة والطبول. وعلى رقصهم الكوفي. ولأهل مرو رقص يسمونه دق العصفر، سمي به لانه يشبهه، وهو على الماخوري، وعلى خفيف ثقيل الثاني. قال: والكرج لأهل الري، (...). والرقص على الكرة لأهل طبرستان. واللعب على الخيل للهند مع عجائبهم. ولعب الجبال لأهل الصين."

Ibn Jurdāḡbih mencionó que la gente de Persia, Jurasán, al-Ray, Ṭabaristān, al-Ŷabāl y al-Ahwāz baila sobre [los ritmos] *al-hazaj* y *al-jafif*. Añadió: la mejor danza de Persia es el camello (*al-'ibili*), que para al-Sa'īd es una danza ligera y agitada. La gente de Marwa tiene una buena danza, al igual que la gente de Yemen. Dijo que el nacimiento de la danza se debe a la gente de al-Šām. En cuanto a la danza de la gente de Ḥijāz [se baila] sobre [los ritmos] *al-ramal*, su *ṭaqīl* y su *jafif*, *al-madani*¹⁸⁶ es el mejor, y estos tienen que interpretarse con pandereta y tambores. Sobre la danza de Kufa: la gente de Marwa practica una danza llamada *daqq al-'uṣfur*¹⁸⁷, se llama así por su parecido, que se baila sobre [el ritmo] *al-majūrī* y sobre *jafif ṭaqīl* segundo.

Al-kurraġ pertenecía al pueblo de Ray, (...). La danza sobre la pelota (*al-kura*) es de Ṭabaristān.

La danza [o el juego] sobre los caballos (*al-jayl*) es de la India con sus maravillas y la danza [o el juego] sobre las montañas (*al-ŷibāl*) es frecuente en China.

(Traducción propia).

De la misma forma, al-Tifāšī incluye un texto muy similar al anterior de Ibn al-Ṭaḡḡān (m. 449/1057). Esta aportación pone de relieve cómo era abordada esta

¹⁸⁶ No se ha localizado un ritmo con ese nombre en los textos clásicos consultados. También puede traducirse por 'el medinés', quizás haciendo referencia a algún tipo de ritmo procedente de Medina.

¹⁸⁷ Flor de cártamo, según se indica en una nota al pie de página de la edición árabe consultada. p. 278.

cuestión entre algunos autores de la época, en lo que se refiere a tipos de danzas y lugares en los que se practicaban¹⁸⁸:

"قال: بلغني أن للفرس وأهل خراسان والري وطبرستان رقصاً حسناً ، وربما [كان] رقص الأتراك في هذه الديار قريباً منه. ولأهل مرو والاهواز وسمرقند رقص يسمونه البلوي. ولأهل الشام رقص حسن يسمونه المروزي. ولأهل الحجاز والكوفة رقص يسمونه دق العصفر.

قال: وأسماء الرقص المشهورة عندنا: الفرعالي، والصوفي، البغدادي والابلي.

وأما الرقص على الأكر ففي بغداد أكثر منه بمصر. وأما الرقص على الجبال فلأهل الصين. والرقص على الخيل فلأهل الهند."

[Ibn al-Ṭaḥḥān] dijo: me contaron que los persas y la gente del Jurasán, de Ray y de Ṭabaristān tiene una hermosa danza, quizás es la danza de los turcos en estos territorios que están próximos a ella. En Marwa, al-Ahwāz y Samarcanda hay una danza llamada *al-balawī*. En al-Šām hay una bonita danza que se llama *al-mirwazī*. La gente de Ḥijāz y de Kufa practica una danza llamada *daqq al-'uṣfur*.

Añadió: entre los nombres conocidos de las danzas se encuentran: *al-far'ālī*, el sufí, el bagdadí y el camello (*al-'ibili*).

En cuanto a la danza de la pelota (*al-raḡṣ 'alà al-ukar*) es más [usual] en Bagdad que en Egipto. En lo que se refiere a bailar sobre las montañas (*al-raḡṣ 'alà al-hibāl*), esto es común en la gente de China. La danza sobre el caballo (*al-raḡṣ 'alà al-jīl*) es de la India.

(Traducción propia).

Como han señalado estos autores, hay diversidad de estilos en los diferentes territorios del mundo árabe e islámico, por lo que sería una tarea realmente compleja tratar de aunarlos todos en este estudio. A pesar de ello, tras la lectura y análisis de las fuentes textuales e iconográficas, se han identificado una serie de estilos que se suelen mencionar por autores de distintas procedencias. Se recogen,

¹⁸⁸ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'*, p. 279.

en primer lugar, aquellos estilos cuyos nombres han sido mencionados de manera explícita en los textos y sobre los que se describe algún aspecto de su ejecución: *al-'ibl*, *al-kurraŷ* y *al-dastband*. En segundo lugar, se explican los estilos que no tienen un nombre propio o, al menos, que no han sido identificados en los textos consultados, pero cuya existencia se puede interpretar a partir de la lectura de dichas fuentes. En tercer y último lugar, se enumeran otros estilos moriscos de origen andalusí que parecen haber existido durante la época clásica del islam, aunque la mayoría de referencias textuales e iconográficas que se tiene sobre ellos se realizan a partir del siglo XV, durante la época de dominación cristiana del territorio.

5.1. *Al-'ibl*

El término proviene de la palabra árabe *ibl* / *ibil* / *ibili* pl. *ābāl*, que significa camello¹⁸⁹. Este estilo es mencionado en un texto árabe de al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956) como un tipo de danza específico. Concretamente se alude a él en el volumen octavo de *Murūŷ al-dahab* (*Praderas de oro*), encontrándose la referencia a este estilo en un fragmento donde se describen las virtudes físicas que debe tener el bailarín (*al-raqqāṣ*)¹⁹⁰:

"ولطافة الاقدام ولين الاصابع وامكان بينها في نقلها وما يتصرف فيه من انواع الرقص
من الابل ورقص الكرة."

(...) La delicadeza de los pies, la suavidad de los dedos y los lugares que hay entre ellos para moverlos sin que vayan por libre en los tipos de danza (*raqṣ*) *al-'ibl* y la danza *al-kurra*.

(Traducción propia).

A. Shiloah apunta que no se aportan las descripciones de estos estilos en el texto del autor porque probablemente eran tan conocidos en esta época que el lector no precisaba de más información para identificarlos. Además, interpreta

¹⁸⁹ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 2.

¹⁹⁰ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or* (*Murūŷ al-dahab*), t. 8, p. 101.

que *al-'ibl* sería, o bien una danza en la que sus bailarines llevaban máscaras de camellos, o bien el mismo estilo que *al-kurraġ*¹⁹¹, el cual se va a explicar en el siguiente apartado.

Al-Tifāšī (580/1184 – 651/1253) en su obra *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*) recoge este estilo incluido en el capítulo 46 dedicado a la danza. Este fue mencionado al explicar los distintos estilos de danza, en palabras del geógrafo Ibn Jurdāḡbih (s. III/IX)¹⁹²:

"قال: وأحسن رقص الفرس الإبلي وللصعيد رقص خفيف مرعج."

Él dijo: La mejor danza de Persia es el camello (*al-'ibili*), para al-Sa'īd es una danza ligera y agitada.

(Traducción propia)

Asimismo, este mismo término fue empleado por Ibn al-Ṭaḥḥān (m. 449/1057) al referirse a los nombres de las danzas conocidas¹⁹³.

Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) también podría mencionar este estilo en una anécdota que aparece recogida en el *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*). Concretamente se trata de una escena protagonizada por el califa abbasí al-Ma'mūn (170/786 – 218/833) y un grupo de esclavas. El pasaje fue narrado por el músico Aḥmad b. Ṣadaqa, quien participó en la fiesta del soberano¹⁹⁴:

"(...) وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص من الدستبند، إلى الإيلا حتى سكر، فأمر لي بألف دينار، وأمر بأن ينثر على الجواري ثلاثة آلاف دينار، فقبضت الألف، ونثرت الثلاثة الألاف عليهن، فانتبهت بها معهن."

¹⁹¹ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", pp. 472-473.

¹⁹² AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, p. 277.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 279.

¹⁹⁴ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 22, p. 214.

(...) Las esclavas (*waṣā'if*) bailaban delante de él [al-Ma'mūn] distintos tipos de danzas (*raqṣ*) desde *al-dastband* hasta *al-īlā*, hasta que se emborrachó. Luego ordenó que se me dieran mil dinares y que se esparcieran tres mil dinares sobre las esclavas (*ḡawārī*).

(Traducción propia).

En una nota a pie de página de la versión árabe consultada se indica que el término *al-īlā* puede hacer referencia a *al-'ibl* y este a su vez a la danza o el baile árabe (*al-raqṣ al-'arabī*). Además, se añade que existe una expresión en la que los árabes juran por las bailarinas del camello (*rāqiṣāt min al-'ibl*)¹⁹⁵. El otro estilo de danza al que se hace referencia en el texto, *al-dastband*, será explicado con más detalles en un apartado de este capítulo.

5.2. *Al-kurra'î*

Al-kurra'î parece tratarse de una danza en la que se simulaba un combate entre varios jinetes, interpretados por bailarines/as que adherían a sus ropas caballos de madera. Este espectáculo se acompañaba de música y canto y, por sus características, debía ser un estilo que requería una coreografía y un ensayo previo. A pesar de ello, algunos textos recogen intervenciones individuales de personajes que no siempre eran bailarines/as. Estas prácticas solían desarrollarse en espacios cortesanos. A. Shiloah observa en este estilo una inspiración en la afición de los beduinos del desierto por las carreras de caballos reales y apunta que *kurra'î* puede ser el resultado de un refinamiento y simplificación de este espectáculo que fue llevado a los palacios¹⁹⁶. Con respecto a su simbología, cabe indicar que la presencia del caballo en estos bailes es significativa al ser asociado este animal con la nobleza y el poder dentro de la sociedad árabe beduina¹⁹⁷.

Entre los investigadores que se han ocupado de abordar este asunto cabe descartar Reinhart Dozy, quien recoge el término *kurra'î* en el segundo tomo su

¹⁹⁵ *Ídem*, nota 3.

¹⁹⁶ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", p. 474.

¹⁹⁷ CORTÉS GARCÍA, "La música, los instrumentos y las...", p. 170.

obra *Suplemento a los diccionarios árabes*¹⁹⁸. Posteriormente, Maurice Gaudefroy-Demombynes¹⁹⁹ y Henri Pérès²⁰⁰ llevaron a cabo la tarea de aunar algunas alusiones a *kurraġ* que identificaron en las fuentes árabes clásicas. Además de ellos, A. Shiloah realizó un breve estudio de este estilo en su trabajo sobre la danza artística musulmana en la Edad Media²⁰¹. Debido a la existencia de estas investigaciones, en este apartado se realizará una aproximación a esta práctica, se recogerán los textos que mejor la definan, así como las nuevas referencias que se hayan identificado sobre ella.

En lo que respecta al término *kurraġ*, también mencionado como *kurra*, proviene de la palabra persa *kurra* que hace referencia a un potro de caballo, mula o asno²⁰². En español *kurraġ* se puede traducir por caballo de madera²⁰³. Ambos términos árabes han sido interpretados como un mismo estilo de danza, un juego o un entretenimiento²⁰⁴, tal y como reflejan algunos textos de la época que se verán en este apartado. Sin embargo, al-Tifāṣī (580/1184 – 651/1253) menciona las dos palabras en su obra *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*) sin establecer relación entre ellas y atribuyéndole orígenes distintos, es decir, considerándolas dos tipos distintos de danza. En primer lugar, el autor explica la procedencia del término *kurraġ* y recoge una anécdota que

¹⁹⁸ DOZY, Reinhart, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Leyde, E. J. Brill, 1881, 2 t., c. t. 2, pp. 453-454.

¹⁹⁹ GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice, "Sur le cheval jupon et al-kurraj", *Mélanges offerts à William Marçais*, París, G. P. Maisonneuve, 1950, pp. 155-160.

²⁰⁰ PÉRÈS, Henri, "Los juegos y los deportes", *Esplendor de al-Andalus, La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Mercedes García Arenas (trad.), Madrid, Hiperión, 1990, pp. 347-352, c. p. 347.

PÉRÈS, Henri, "Les jeux et les sports", *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle: ses aspects généraux et sa valeur documentaire*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1937, pp. 344-349, c. p. 344.

²⁰¹ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...".

²⁰² SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", p. 472.

²⁰³ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 1003. Resulta complejo encontrar una o varias palabras en español que abarquen el significado completo de esta práctica, por este motivo, se ha decidido usar en las traducciones propias la transcripción del término árabe *kurraġ*.

²⁰⁴ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", pp. 472-474.

narra cómo pudo llevarse a cabo por primera vez esta práctica. En segundo lugar, hace alusión al término *kura*²⁰⁵:

"قال: والكرج لاهل الري، وأول من اتخذه كردك أخت بهرام حور، حين تزوجها كسرى
أبرويز، فجعلت الفارس بهرام، لأنه لبس التاج، وطلب الملك، ولم يكن له بأهله المرأة المشبهة
بالرجال، فاتخذه الناس بعدها
والرقص على الكرة لأهل طبرستان."

[Ibn Jurdābīh (s. III/IX)] dijo: *al-kurra* pertenecía al pueblo de Ray. La primera persona que lo llevó a cabo fue Kurduk, hermana de Bahrām Hūr, cuando Kistrā Abrawīz se casó con ella. Entonces ella se convirtió en el caballero Bahrām, porque él vestía la corona. Preguntó al rey y él no tenía en su familia una mujer que pareciera un hombre, por lo que la gente lo tomó como ella.

El baile sobre la pelota (*al-kura*) pertenece a la gente de Ṭabaristān.

(Traducción propia).

El investigador A. Shiloah propone la existencia de una danza con pelota designada por la palabra *kurra*. El autor dice literalmente lo siguiente: "there was a dance called *al-kurra* meaning 'ball' "²⁰⁶ y ofrece un ejemplo iconográfico en el que puede verse representado este tipo de danza. Se trata de una ilustración del capítulo 3 de la obra *Kitāb fī ma'rifat al-ḥiyal al-handasiyya* (*Libro del conocimiento de dispositivos mecánicos ingeniosos*)²⁰⁷ del autor iraquí al-Ŷazarī (530/1136 – 602/1206). En la representación se observa la figura del bailarín sobre una pelota (*kura*, en árabe²⁰⁸) mientras porta en sus manos un instrumento de percusión del que se hablará en el apartado **6.3. Accesorios e instrumentos**²⁰⁹. Sin embargo, la misma palabra a la que hace alusión este investigador es mencionada por al-

²⁰⁵ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'*, p. 278.

²⁰⁶ SHILOAH, *Music in the World of Islam...*, p. 138.

²⁰⁷ AL-ŶAZARĪ (AL-JAZARĪ), *The book of knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Donald R. Hill (trad. y notas), Dordrecht-Holland y Boston U.S.A., Reidel Publishing Company, p. 99 y p. 219. Véase la representación también en GRABAR, *La formación del arte...*, p. 81.

²⁰⁸ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 1007.

²⁰⁹ Véase el apartado **6.4. Accesorios e instrumentos**, página 154 de este estudio.

Fākīhī (s. III/IX) en su *Ajbār Makka (Noticias de La Meca)*²¹⁰ al hacer alusión a los *mujannaṭūn*²¹¹. El autor sitúa la presencia de estos personajes en el territorio mequí desde la Yāhiliyya hasta el año 252/866 y señala que estos jugaban con caballos de batalla (*kurra*) en fiestas de diversos barrios, en palabras de S. Moreh²¹². Además, añade que los *mujannaṭūn* eran conocidos como *kurraḡīs* por la fuerte asociación entre ellos y su práctica en *al-kurraḡ*.

Otra referencia es recogida en la obra *Murūḡ al-ḡahab (Praderas de oro)* de al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956), que anteriormente se ha citado en el apartado 5.1. *Al-'ibl*²¹³. En ella se mencionan las palabras *raqṣ al-kurra* sin precisar más información sobre este estilo. Al aparecer también citada en la misma línea la palabra *al-'ibl*, se han interpretado ambos estilos, en este estudio, como una danza de camello y una danza de caballo, apoyando la hipótesis de A. Shiloah²¹⁴.

Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) recogió en su obra *Kitāb al-agānī (El libro de las canciones)* la descripción de una fiesta narrada por el músico Aḡmed b. Abī Ṭahir. En ella el califa Muḡammad al-Amīn participa en *al-kurraḡ* mientras se rodea de esclavos que cantan y tocan instrumentos como *al-surnāyāt* (un tipo de dulzainas u oboes) y *al-ṭubūl* (tambores)²¹⁵.

"مرت بي ليلة ما مر بي قط مثلها. جاءني رسول محمد الأمين وهو خليفة، فأخذني
وركض بي إليه ركضا، فحين وافيت أتى بإبراهيم بن المهدي على مثل حالي، فنزلنا، وإذا
هو في صحن لم أر مثله قد مليء شمعا من شمع محمد الأمين الكبار وإذا به واقف ثم دخل
في الكرج، والدار مملوءة بالوصائف يغنين على الطبول والسرنايات ومحمد في وسطهن
يرتكض في الكرج، فجاءنا رسوله، فقال: قوما في هذا الباب مما يلي الصحن، فارفعا

²¹⁰ WÜSTENFELD, F., *Die Chroniken der Stadt Mekka*, Leipzig, 1858-1861, vol. 2, pp. 9-10.

²¹¹ Véase el apartado 3.1.2. *Zafn*, página 39 de este estudio.

²¹² MOREH, "Mukhannathun", p. 548.

²¹³ Véase el texto completo en el apartado 5.1. *Al-'ibl*, página 87 de este estudio.

²¹⁴ SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", pp. 472-473.

²¹⁵ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 18, pp. 71-72.

أصواتكما مع السرناي أين بلغ، وإياكما أن أسمع في أصواتكما تقصيرا عنه، قال: فأصغينا
فإذا الجواري والمخنثون يزمران ويضربون (...).

فما زلنا نشق حلوقنا مع السرناي ونتبعه حذرا من أن نخرج عن طبقته، أو نقصر عنه إلى
الغداة، ومحمد يجول في الكرج ما يسأله يدنو إلينا مرة في جولانه ويتباعد مرة، وتحول
الجواري بيننا وبينه حتى أصبحنا.

Pasé una noche como nunca antes había pasado. Vino a mí el mensajero de Muḥammad al-Amīn, el califa y me llevó hacia él. Cuando llegué, trajo a Ibrāhīm b. al-Mahdī de la misma forma que a mí, así que bajamos a un patio que nunca antes había visto. Estaba lleno de velas y Muḥammad al-Amīn el Grande estaba allí de pie. Después entró en *al-kurraʿ* y la casa estaba llena de sirvientes que cantaban con tambores (*tubūl*) y oboes (*surṇāyāt*). Muḥammad bailaba en *al-kurraʿ* en medio de ellos. Vino a nosotros su mensajero y nos dijo: “permaneced en esta puerta junto al patio y cantad con el oboe (*surṇāy*) hasta donde lleguéis. Que no se escuche en vuestras voces ninguna deficiencia.”. Escuchamos con atención mientras las esclavas (*ʿawārī*) y los *mujannaṭūn* cantaban y tocaban (...).

No dejamos de controlar nuestra garganta con el oboe, con cuidado, para no desviarnos de su registro y mantenerlo hasta la madrugada. Muḥammad en *al-kurraʿ* daba vueltas sin aburrirse. A veces venía hacia nosotros durante su vuelta y otras se alejaba. Las esclavas (*ʿawārī*) deambulaban entre él y nosotros hasta el amanecer.

(Traducción propia).

Esta misma anécdota es recogida por al-Ṭabarī (Āmul, 224-5/839 – Bagdad 310/923) en su obra *Tārīḥ al-rusul wa-l-mulūk* (*Historia de los profetas y los reyes*). Sin embargo, en esta narración sí se utiliza el verbo bailar (*raqaṣa*)²¹⁶:

"وإذا محمد في كرج، وإذا الدار مملوءة وصائف وخدماء، وإذا اللاعبون يلعبون، ومحمد
وسطهم في الكرج يرقص فيه."

²¹⁶ SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 436.

He aquí que Muḥammad estaba en *al-kurraġ*, la casa estaba llena de criados y sirvientes, los jugadores jugaban y Muḥammad estaba en el centro de ellos bailando en *al-kurraġ*.

(Traducción propia).

En todos los casos recogidos sobre la narración de esta anécdota el término *kurraġ* va precedido de la preposición 'en' (*fī*), quizás porque este es entendido como el lugar en el que desarrolla esta práctica²¹⁷. En los siguientes ejemplos textuales que se van a presentar, la preposición árabe *fī* se reemplaza por *bi-*, sin que cambie el sentido de la expresión. Así pues, algunos autores clásicos emplearon el verbo 'jugar' (*la'aba/la'iba*) seguido de *bi-* para referirse a la acción que se lleva a cabo durante esta práctica.

Al-Īawālīqī (Bagdad, 466/1073 – 539/1144), recoge el término en su obra *al-Mu'arrab min al-kalām al-a'ġamī 'alā ḥurūf al-mu'ġam* (*Discurso extranjero arabizado*) y lo define sin entrar en detalles de la siguiente forma²¹⁸:

"الْكُرْج: فارسي معرب. وهي لعبة يلعب بها."

Al-kurraġ: [término] persa arabizado. Es un juego (*la'ba*) para jugarlo.

(Traducción propia).

Esta misma definición es recogida un siglo más tarde por Ibn Manẓūr (El Cairo, 630/1233 – 711/1311-2) en su diccionario *Lisān al-'Arab* (*La Lengua de los Árabes*). El autor añade algún aspecto más sobre esta práctica, a partir de al-Layṭ, y una descripción sobre el atuendo de los personajes que la realizaban, haciéndose eco de las palabras del poeta omeya Īarīr (m. 114/733)²¹⁹:

"الْكُرْج: الذي يلعب به، فارسي معرب، وهو بالفارسية كره. الليث: الكرج دخيل معرب لا أصل له في العربية؛ قال جرير:

²¹⁷ Ídem.

²¹⁸ AL-ĪAWĀLĪQĪ, *al-Mu'arrab min al-kalām al-a'ġamī 'alā ḥurūf al-mu'ġam*, 'Abd al-Raḥīm (ed.), Damasco, Dār al-Qalam, 1410/1990. Véanse también DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, t. 2, pp. 453-454 y PÉRÈS, "Les jeux et les...", p. 344.

²¹⁹ IBN MANẒŪR, *Lisān al-'Arab*, t. 2, p. 352.

لبست سلاحي، والفرزدق لعبة، عليها وشاحا كرج وجلالته.

الليث: الكرج يتخذ مثل المهر يلعب عليه."

Al-kurraŷ: se juega en él. [Término] persa arabizado, en persa *kurah*. *Al-Layṭ*: préstamo arabizado que no tiene origen árabe. Dijo *Ŷarīr*: yo me coloqué mi armadura y *al-Farazdaq* se atavió como un muñeco, con la espada/el fajín (*wiṣāh*)²²⁰ del *kurraŷ* y sus cascabeles (*ŷalāŷil*).

Al-Layṭ: *al-kurraŷ* se lleva como si fuera un potro y se juega sobre él.

(Traducción propia).

En al-Andalus también se hace referencia al término. *Ibn Sīda* (Murcia, 398/1008 - 458/1066) en su obra *Kitāb al-Mujassas* (*Diccionario de términos especializados*) incluye esta palabra que aparece mencionada junto a otros juegos como el ajedrez. En este caso se recoge la misma definición incluida en las obras de *al-Ŷawālīqī* e *Ibn Manẓūr*²²¹:

"والهَبْهَاب: لعبة لصبيان العَرَّاق والكُرَّج: الَّذِي يُلْعَب بِهِ فَارِسِي مُعْرَب."

Al-Habhāb: un juego (*la'ba*) para los niños de Irak; *Al-kurraŷ*: que se juega en él, persa arabizado.

(Traducción propia).

Asimismo, se ha identificado otra alusión al término en una anécdota recogida por *Ibn Bassām al-Šantarīnī* (m. 542/1147) en su obra *Al-Dajīra fī maḥāsīn ahl al-Ŷazīra* (*Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*). En ella se narra

²²⁰ El término *wiṣāh* hace referencia a un fajín, pero en este contexto también puede ser adecuado traducirlo por espada (*wiṣāha*), por la interpretación que se hace de este breve texto: *Ŷarīr* se burla de *al-Farazdaq* al comparar la armadura que él viste con el atuendo de este otro personaje, quien parece más un jugador / bailarín en *al-kurraŷ* con espada que un luchador. Como se verá a continuación en un texto de *Ibn Jaldūn*, esta práctica podría haberse desarrollado con algún tipo de arma para esgrimir. A pesar de lo anterior, también se podría mantener la acepción del término fajín, si se interpretara que *al-kurraŷ* es la figura del caballo que se adhiere al traje del hombre mediante un cinturón.

²²¹ *IBN SĪDA, Al-Mujassas*, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 2006, p. 19.

cómo Ibn Martín, capitán de al-Mu'tamid (Beja, 431/1039 – Agmāt, 448/1095), es asaltado por unos soldados en su residencia de Córdoba²²²:

"ثم نهّدوا إلى دار ابن مرتين وهو في منزل راحته، غافلاً عما نزل بساحته. ذكر أنه كان ساعتئذٍ يلعب بين يديه بالكرج."

Después entraron a combate a la casa de Ibn Martín, mientras descansaba, sin darse cuenta de lo que pasaba en su patio. Se contó que en ese mismo momento él estaba jugando con *al-kurraÿ* delante de él.

(Traducción propia).

Otra alusión más es recogida por Maimónides (Córdoba, 532/600 – 1138/1204), quien señaló que las mujeres también usaban *al-kurraÿ* para simular duelos de caballería, vistiendo camisas cómicas de tela fina especial y redes en la cabeza, tal y como recoge S. Moreh²²³.

Habrá que esperar hasta el siglo XIV para encontrar una definición completa de esta práctica artística. Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406) describe *kurraÿ* con todo lujo de detalles en el capítulo 32 titulado *Ṣanā'a al-Ginā'* de la obra *Muqqadima (Prolegómenos)*. En el texto que se recoge a continuación se detalla la puesta en escena de este estilo, el cual queda enmarcado en los diferentes danzas, bailes, juegos y divertimentos que tenían lugar en las fiestas de Bagdad y de otras ciudades de Irak y que se adoptaron también en al-Andalus²²⁴:

"واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويتناقفون وأمثال

²²² IBN BASSĀM, *Al-Dajira fī maḥāsin ahl al-Āzīra*, Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut-Líbano, Dār al-Ṭaqāfa, 1417/1997, 8 t., c. t. 3, p. 271.

²²³ MOREH, "Acting and actors, medieval", vol. 2, p. 54. Desafortunadamente, no ha sido posible encontrar el texto de Maimónides al que se hace referencia.

²²⁴ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqqadima)*, vol. 2, p. 870.

ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو. وكثر ذلك
ببغداد وأمصار العراق وانتشر منها إلى غيرها."

Se emplearon otros instrumentos en la danza (*raqs*) llamados *al-kurraġ*, que son figuras de caballo de madera suspendidas en las partes finales de sus trajes (*aqbiya*), que visten las mujeres y con las que simulan montar a caballo, corren, huyen y luchan²²⁵. Hay otros ejemplos de juegos similares empleados en los banquetes, las bodas, en los días festivos y en reuniones (*maġālis*) de ocio y diversión. Esto era común en Bagdad y en las ciudades fronterizas de Iraq y se extendió a otros lugares.

(Traducción propia).

Tras la lectura de los textos clásicos recogidos y, especialmente, este último de Ibn Jaldūn, se plantea la posibilidad de que esta práctica pueda estar representada en un testimonio iconográfico hasta ahora no mencionado en otros estudios de danza del mundo árabe e islámico clásico. Se trata del tejido 2103 datado en el siglo XIV y de origen granadino, que se conserva actualmente en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Esta pieza ha sido estudiada por la investigadora Cristina Partearroyo Lacaba, citada en varios de sus trabajos e identificada como una representación de parejas de danzantes²²⁶.

En la escena se representan dos parejas, que se encuentran enfrentadas entre sí y que empuñan espadas en cada una de sus manos en una clara posición de lucha. Visten túnicas ricamente decoradas con crucecitas y gorros picudos. Sus

²²⁵ También se puede interpretar como esgrimir, según CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 134.

²²⁶ Véanse los siguientes trabajos:

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Tejidos andalusíes", *Artigrama*, n.º 22, 2007, pp. 371-419, c. p. 405.

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos de al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", *España y Portugal en las rutas de la Seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 58-73, c. p. 69.

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español (Tejidos hispanomusulmanes)*, n.º 5, 2005, pp. 37-74.

trajes presentan una parte trasera más larga y una delantera más corta, a modo de abertura. A la altura de la cintura sobresale de ellos una forma no identificada, con aspecto redondeado. Entre las piernas de los personajes se representa un palo vertical rematado con una pequeña superficie sobre la que parecen apoyarse los danzantes. Estos detalles pueden apreciarse con más claridad en la pareja representada en la fila superior. En lo que respecta al lugar donde se ubican, estos podrían estar situados bajo un arco decorado con motivos de ataurique que se sostiene entre dos columnas y que presenta vistas a un jardín. De ser así, esta escena podría situarse en un palacio.



Ilustración 3. Tejido con parejas de danzantes, 2103 (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).
(Fotografía del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

Muchos de estos detalles coinciden con los datos proporcionados por Ibn Jaldūn sobre este estilo dancístico. Por un lado, los personajes representados en el tejido parecen tener más aspecto de bailarinas que de bailarines, al representarse con largos cabellos aparentemente. Las túnicas con abertura en la parte delantera que visten son descritas por varios autores como trajes (*aqbiya*) característicos de las bailarinas, usando el mismo término que emplea Ibn Jaldūn para describir la indumentaria de las artistas que ejecutan *al-kurraġ*. Asimismo, este autor menciona que a los trajes se adhieren figuras de caballos que podrían encajar con las formas de interpretación dudosa representadas en la parte delantera de la ropa de los personajes del tejido, pues tienen el tamaño de una cabeza aproximadamente. Por otro lado, la práctica de lucha que describe este autor, probablemente con espadas al usar el verbo árabe *taṭāqaf* (esgrimir), parece ser la misma que se representa en la escena. Igualmente, ambas actividades artísticas se desarrollan en espacios cortesanos. Por último, tanto el texto como el tejido datan del mismo periodo y describen escenas que tenían lugar en al-Andalus, por lo que el tiempo y el espacio también coinciden.

En cualquier caso, en los textos clásicos de los autores mencionados hasta ahora parece coincidir la idea de la existencia de una práctica artística llamada *kurraġ*, que era considerada a veces una danza. Parece no estar claro si era ejecutada por hombres, mujeres o por ambos. Para al-Fākihī en el siglo IX era una práctica vinculada a los hombres afeminados (*mujannaṭūn*), para al-Iṣfahānī y al-Ṭabarī en el siglo X era ejecutada por hombres y para Ibn Jaldūn en el siglo XIV era una práctica desarrollada solo por mujeres. Por otro lado, *kurraġ* podía hacer referencia a otro tipo de actividad de carácter lúdico, que se practicaba con las manos, que estaba destinada a cualquier público y de la que se desconocen más detalles.

5.3. *Al-dastband*

La palabra *dastband* es de origen persa y está formada por *dast* (mano) y *band* (acariciar / coger), según señala G. D. Sawa²²⁷. Este autor recoge la definición que aporta Al-Fayrūzābādī (729/1329 - 817/1415) en su *al-Qāmūs al-muḥīṭ* del término *da'kasa* en la que se incluye esta palabra²²⁸:

"الدَّعْكَسَةُ: لَعِبٌ لِلْمَجُوسِ يَسْمُونَهُ الدَّسْتَبَنْدَ يَدُورُونَ وَقَدْ أَخَذَ بَعْضُهُمْ يَدَ بَعْضٍ كَالرَّقَصِ
".(...)

Al-da'kasa: "Un juego para magos / zoroástricos llamado *al-dastband* donde se dan vueltas mientras algunos se cogen de las manos como si fuera una danza / un baile".

(Traducción propia).

En español no existe una palabra que pueda definir este término, sin embargo, parece claro que hace referencia a un movimiento grupal que se caracteriza por dar vueltas mientras se cogen de las manos. En inglés Owen Wright utiliza los términos *ensemble-dancing* en su edición y traducción de las *Epístolas de los Hermanos de la Pureza*²²⁹ (Basora, s. X), donde aparece mencionada la palabra *dastband* acompañada de *raqṣ* en el contexto de las reuniones (*maḡālis*) de invitaciones, de banquetes y bebidas²³⁰. Además, el autor explica en una nota al pie que este término puede referirse a una danza en grupo donde los bailarines se cogen de las manos y se disponen de forma circular, probablemente porque *dastband* también significa brazalete. Por último, aclara que no se descarta que los danzarines también se organizaran de forma lineal durante la puesta en escena de esta danza. Otra definición es ofrecida por A. Scher, quien explica el término

²²⁷ SAWA, *An Arabic musical and socio-cultural glossary...*, p. 135.

²²⁸ AL-FAYRŪZĀBĀDĪ, *Al-Qāmūs al-muḥīṭ*, El Cairo, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-kitāb, 1399/1979, t. 2 p. 213.

²²⁹ IJWĀN AL-ṢAFĀ' (THE BRETHERN OF PURITY), *Epistles of the Brethren of Purity. On Music. An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5*, Owen Wright (edition and translation), Oxford, University Press, 2010, p. 161.

²³⁰ Véase el texto completo en árabe y español en el capítulo 7. **Espacios y ambientes**, página 169 de este estudio.

como “un juego de los persas en el que giran cogidos de la mano parecido al baile”²³¹.

Hasta el momento, las fuentes árabes clásicas atestiguan que este tipo de danza era ejecutada, por un lado, por bailarinas esclavas que desarrollaban este y otros estilos dancísticos en espacios cortesanos, tal y como se ha podido observar en el texto anteriormente mencionado del *Kitāb al-aġānī* (*El libro de las canciones*) de Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967)²³².

Por otro lado, era desarrollada por juglares con máscaras (*samāyāt*)²³³, tal y como recoge el texto que compuso el príncipe abbasí ‘Abd Allāh b. al-Mu‘tazz (m. 296/908) para la fiesta del *Nayrūz*²³⁴:

"قد ظهور الجن في النهار لنا
منهم صفوف ودستبندات
تميل في رقصهم قدودهم
كما تثنت في الريح سروات."

“Demonios nos aparecen durante el día,
unos puestos en fila, y otros bailando cogidos de la mano (*dastbandāt*).
Se balacean en sus bailes,
cual ciprés inclinado por el viento.”
(Traducción de A. Shafik)²³⁵.

Por tanto, este debió ser un estilo ejecutado tanto por hombres como por mujeres, que podía desarrollarse en diversos espacios, con un atuendo carnavalesco (en el caso de los bailarines con máscaras) y con una indumentaria refinada y elegante (en el caso de las danzarinas que describe Al-Iṣfahānī). Por

²³¹ SCHER, A., *Kitāb al-alfāz al-fārsiyya al-mu‘arraba*, El Cairo, Dār al-‘Arab, 1988, p. 63.

²³² AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-aġānī*, t. 22, p. 214.

²³³ Para saber más sobre la danza con máscaras, véase el apartado **6.3. Indumentaria**, página 145 de este estudio.

²³⁴ AL-ṢŪLĪ, *Aš‘ār awlād al-julafā’ wa-ajbāruhum. Min Kitāb al-Awrāq*, Heyworth-Dunne (ed.), London, Luzac and Co., 1936, p. 249.

²³⁵ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 234.

todo ello cabría preguntarse si *dastband* puede ser considerado un término genérico para referirse a danzas grupales circulares en lugar de uno para referirse a un estilo concreto de danza. El análisis de nuevas fuentes textuales que mencionen esta palabra será decisivo para la resolución de este interrogante que no ha sido posible responder en esta ocasión.

En cualquier caso, cabe añadir que la organización circular en la danza constituye el medio más primitivo de disposición de los bailarines en las diferentes culturas a lo largo de la Historia, tal y como recoge E. R. Quintanilla²³⁶. ¿Podría haber sido *al-dastband* una de las formas de danza más antiguas de la sociedad árabe? Sea como fuere, queda claro que esta tendencia organizativa también se produce en las danzas desarrolladas en el mundo árabe e islámico clásico, no solo en *al-dastband*, sino también en otras prácticas como las que llevaban a cabo los derviches giróvagos, anteriormente descritas en el apartado **3.2.2. Danza y baile en el sufismo**²³⁷.

5.4. Danzas de animales

Tal y como ha quedado resaltado en el texto mencionado anteriormente, el uso de disfraces y máscaras (*samāyāt*)²³⁸ usadas por bailarines era una práctica común en la celebración de festividades. Tanto las fuentes textuales como las iconográficas se hacen eco de ello, por lo que no parece arriesgado pensar en la existencia de danzas de animales (bailarines/as disfrazados/as) en el mundo árabe e islámico clásico. Si el citado texto del príncipe abbasí ‘Abd Allāh b. al-Mu’tazz describe un tipo de danza (*dastband*) ejecutada por personajes enmascarados, ¿se trataba de un estilo específico de danza? Para responder a esta pregunta es preciso detenerse en el estudio de estas prácticas a través de las fuentes de la época.

²³⁶ QUINTANILLA GONZÁLEZ, “Evolución de las danzas circulares y...”, pp. 229-232.

²³⁷ Véase la página 56, de este estudio.

²³⁸ Véase el apartado **6.3. Indumentaria**, página 145, de este estudio.

Son varios los ejemplos de piezas del arte islámico clásico que incluyen representaciones de animales bailando o tocando instrumentos, así como personajes humanos con aspecto animal. Al respecto, Richard Ettinghausen²³⁹ llevó a cabo una magnífica investigación en la que se analizaban diferentes representaciones de bailarines con máscaras zoomórficas o disfraces animales en el arte islámico, así como sus posibles precedentes en épocas anteriores al periodo islámico.

Las representaciones iconográficas de cronología más temprana en las que se muestran animales adoptando actitudes humanas en ambientes musicales se encuentran en el palacio del siglo VIII conocido como Quṣayr 'Amra, en Jordania. De este lugar se hablará detenidamente en el apartado sobre espacios y ambientes privados²⁴⁰, al ser uno de los palacios de la arquitectura islámica clásica con mayor número de representaciones figurativas, entre las que se encuentran varias escenas de música y baile. En este contexto, no se representa ninguna danza de animales, pero sí aparecen dos figuras zoomórficas: un oso tañendo un laúd y un mono aplaudiendo, en el mismo marco escénico en el que se presentan una bailarina y un músico tocando una flauta²⁴¹. Esta es la primera vez en la que se asocian las figuras animales del arte islámico con las prácticas musicales.

²³⁹ ETTINGHAUSEN, Richard, "The dance with zoomorphic masks and other forms of entertainment seen in Islamic Art", *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb*, George Makdisi (ed.), Leiden, E. J. Brill, 1965, pp. 211-224.

²⁴⁰ Véase el apartado **7.1. Espacios cortesanos y ambientes privados**, página 171 de este estudio.

²⁴¹ ALMAGRO, M., CABALLERO, L., ZOZAYA, J. y ALMAGRO, A., *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2002, pp. 187 y 190.



Ilustración 4. Figuras animales, cubierta o bóveda del tepidarium, baños, Quşayr 'Amra (Jordania).

(Fotografía de Antonio Almagro).

La hipótesis que se baraja al respecto es que se trata de una práctica escénica en la que algunos músicos y bailarines se presentan con forma humana al mismo tiempo que otros aparecen adoptando forma animal haciendo uso de disfraces y máscaras²⁴². La descripción de uno de estos atuendos se recoge en un episodio narrado en el *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*)²⁴³. El texto de Al-Işfahānī (Işfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) describe un artista (cantante y bailarín) que viste pantalones de piel de mono a los que se adhiere una cola²⁴⁴.

Otra pieza digna de ser mencionada por su interés para este asunto es un cuenco datado en el siglo X, procedente de Nishapur, Irán, y conservado en los Museos de Arte de Harvard²⁴⁵. Esta pieza ha sido estudiada por la historiadora

²⁴² MOREH, S., "Masks and masquerades", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 513-514, c. p. 513.

²⁴³ AL-IŞFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 7, p. 46.

²⁴⁴ Véase el texto en árabe y en español en el apartado **6.3. Indumentaria**, página 145 de este estudio.

²⁴⁵ "Bowl with Masked Dancing Figure", *Collections Harvard Art Museums*, [en línea], disponible en: <https://harvardartmuseums.org/art/165471>, [consultado el 23/12/2022].

del arte Oya Pancaroglu²⁴⁶. En su trabajo, el personaje representado se interpreta como una figura humana con cabeza animal, probablemente un toro, una vaca o un buey, que baila.

Un ejemplo más de este tipo de representaciones se puede apreciar en el aguamanil de Blacas procedente de Mosul, Iraq, datado en el siglo XIII y conservado en el Museo Británico de Londres²⁴⁷. La figura zoomórfica representada se muestra en una clara postura de baile y se sitúa inmediatamente a la izquierda de un músico que tañe un laúd, apareciendo ambas figuras situadas en espacios separados. Si se observan todas las representaciones que decoran tanto esta franja del aguamanil como el resto de la pieza se puede afirmar que se refleja en su conjunto una escena lúdica de música, baile, bebidas y divertimentos, entre otras escenas representadas.

En las representaciones mencionadas los bailarines disfrazados de animal aparecen danzando en solitario. A estos se añaden otros ejemplos iconográficos como el que aparece en una palanga de origen sirio, datada del siglo XIII y conservada en el Museo del Louvre²⁴⁸, París, en la que se representan diferentes escenas de personajes luchando, entre ellos una pareja de figuras con aparente aspecto humano y cabeza animal enfretándose. En este caso no parece que se trate de una danza guerrera sino de un combate, al encontrarse el objeto decorado con diversas escenas de batalla. Sin embargo, resulta significativo el hecho de que se representen animales “humanizados” o humanos disfrazados de animal. Otra fuente que constata la presencia de artistas que adoptarían este atuendo es el texto de ‘Abd Allāh b. al-Mu’tazz, al que se ha hecho referencia anteriormente,

²⁴⁶ PANCAROGLU, Oya, “Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan”, *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*, Cambridge, MA, Harvard Art Museums y Yale University Press, 2013, pp. 25–35.

²⁴⁷ “The Blacas ewer”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61, [consultado el 08/03/2022].

²⁴⁸ “Bassin au nom du sultan al-'Adil II Abu Bakr”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329191>, [consultado el 21/01/2023].

YEOMANS, Richard, *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Reino Unido, Garnet, 2006, p. 168.

donde se menciona un grupo de bailarines enmascarados. Esto lleva a pensar en la existencia de varios estilos dentro de las danzas animales, entre los cuales unos se ejecutarían en solitario y otros de manera grupal y unos en ambientes públicos y otros cortesanos.

Desafortunadamente no se han encontrado referencias explícitas en fuentes textuales que mencionen un estilo de danza concreto llamado así, como sí las hay para *al-kurraġ* y para *al-'ibl*²⁴⁹, pero no parece aventurado plantear su existencia teniendo en cuenta lo explicado a lo largo de este apartado.

La hipótesis que aquí se plantea es que se trate de prácticas lúdicas realizadas por bailarines/as que, además de bailar, interpretaban diferentes papeles como parte del espectáculo. Estos personajes podrían haber adoptado diferentes roles, por ejemplo, imitar las prácticas animales. Este planteamiento remite directamente a la teoría de la mimesis de la naturaleza. Según explicaba el filósofo francés Charles Batteux (s. XVIII) en su obra titulada *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*²⁵⁰, las artes, entre las que se encuentra la danza, comparten un principio unificador donde se concibe el arte como la imitación de la bella naturaleza²⁵¹. El carácter representativo del arte ha sido una idea que ha acompañado a la danza en numerosas reflexiones en diferentes culturas. Véase, por ejemplo, la definición que hace Platón del arte coral²⁵² donde alude a la capacidad de imitación de las artes y a su naturaleza representativa. Este arte se basaría “en imitar los caracteres por medio de representaciones que suponen acciones y circunstancias de toda clase, en las que los ejecutantes recurren a sus costumbres y a su capacidad de imitación”²⁵³. La cuestión que plantean estos

²⁴⁹ Véanse los apartados 5.1. *Al-'ibl* y 5.2. *Al-kurraġ*, páginas 87 y 89 respectivamente de este estudio.

²⁵⁰ BATTEUX, Charles, *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*, Josep Monter y Benedicta Chilet (trad), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2016.

²⁵¹ DE LA CALLE, Román, “Las Bellas Artes reducidas a un único principio, las claves de Chales Batteux”, *Educación Artística Revista de Investigación (EARI)*, n.º 8 (2017), pp. 233-236, c. p. 234.

²⁵² En la antigüedad este arte incluía el canto y la danza.

²⁵³ PLATÓN, “Las Leyes o de la Legislación. Libro II. 655d/656e”, *Platón Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 1296.

filósofos se puede relacionar con otro posible estilo de danza de carácter representativo que se explicará en el siguiente apartado.

5.5. Danzas cósmicas

Otra variedad dancística cuyo nombre en árabe no ha sido identificado en las fuentes textuales consultadas es la danza cósmica. O. Grabar²⁵⁴ recoge un relato de época omeya en el que se narra cómo un grupo de actores vestidos de estrellas y planetas bailan una “danza cósmica” durante una representación en honor a al-Walid II (m. 126/744).

A priori, la idea de danza cósmica puede llevar a establecer una relación mental con las danzas ejecutadas por los sufíes²⁵⁵ durante las ceremonias de *samā'* y *dikr*. Como ya se ha señalado, las danzas sufíes se caracterizaron por la realización de movimientos circulares, que muchos han asociado con los desplazamientos de los distintos planetas²⁵⁶. Estas poseían una gran carga simbólica y, en este sentido, se puede advertir un paralelismo con estas posibles danzas cósmicas pues, tanto el giro de los sufíes como la danza de estos actores vestidos de cuerpos celestes, evocan el movimiento de las esferas en el cosmos. Sin embargo, a pesar de que la información que aporta Grabar sobre esta danza cósmica es breve, queda claro que estas y las danzas sufíes eran prácticas completamente diferentes, en lo que respecta a su carácter (lúdico para una, sacro para otra), a su finalidad (un espectáculo para una y un acercamiento a Dios para otra) o en lo que se refiere a su lugar de celebración (un espacio cortesano para una y un espacio religioso para otra), entre otros aspectos.

Para continuar con los ejemplos de este tipo de danzas cósmicas es preciso recurrir ahora a las fuentes iconográficas. Estas posibles danzas pueden estar representadas en diferentes piezas del arte islámico clásico que han sido interpretadas como escenas astrológicas. Una de ellas se encuentra en el Vaso

²⁵⁴ GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 172.

²⁵⁵ Véase el apartado 3.2. **Danza, baile e islam**, página 51 de este estudio.

²⁵⁶ MONDAROO y ZABALETA, *Sufismo. La Enseñanza Mística*, p. 138.

Vescovali del Museo Británico de Londres²⁵⁷, datado en el siglo XIII y procedente del Jurasán. La pieza en su conjunto ofrece una imagen astrológica compuesta por una serie de rosetones que representan la personificación de los planetas con el signo del zodiaco al que se asocia. Entre estos destacan varias escenas musicales en la que aparecen figuras bailando y tocando diferentes instrumentos musicales, como las que se muestran en el mencionado vaso:

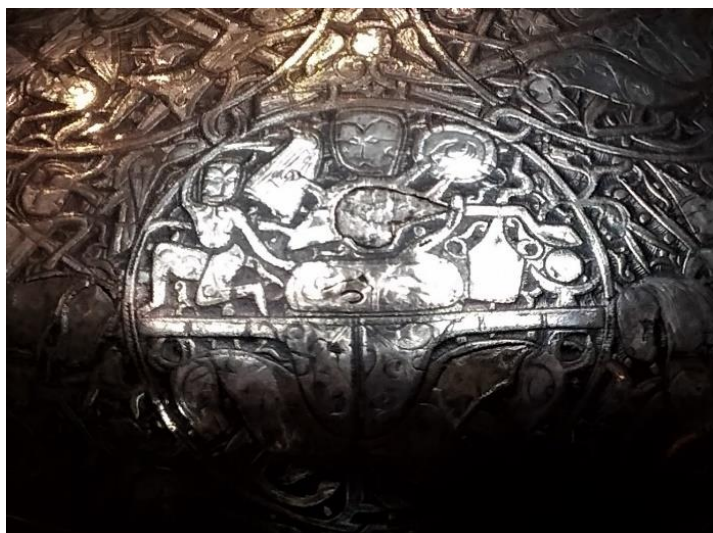


Ilustración 5. El Vaso Vescovali 1950, 0725.1 (The British Museum, Londres).
(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

²⁵⁷ "Lidded bowl", *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1950-0725-1,
08/03/2022].

[consultado el

5.6. Danzas guerreras, de lucha o combate

Tanto las fuentes textuales como las fuentes iconográficas de la época dan testimonio del uso de armas durante determinados juegos y danzas donde la música también estaba presente; sin embargo, no se ha encontrado en las fuentes textuales consultadas ningún término en árabe que mencione explícitamente la existencia de un estilo de danza guerrera, de lucha o de combate.

Por un lado, es posible afirmar que los bailarines hacían uso de determinados elementos armamentísticos, más propios de un combate que de un baile, tales como espadas y sables (*suyūf*), lanzas (*rumḥ*), dagas (*janāyir*), palos (*‘aṣà*), bastones (*quḍbān*) y látigos (*maqāri’*). En algunas ocasiones, parecen haber servido para la simulación de escenas guerreras y otras para la realización de juegos malabares.

Por otro lado, los textos recogen la existencia de juegos de lucha, que eran prácticas comunes, no solo entre las clases populares sino también entre las clases altas, durante la celebración de algunas festividades islámicas como el Nayrūz. El pueblo solía participar en este tipo de prácticas haciendo uso de palos, piedras o a veces los propios puños, al contrario que los príncipes, quienes podían emplear las armas de guerra con fines lúdicos, llevando a cabo juegos de lanzas (*al-la’ib bi-l-rumḥ*), tal y como ha recogido Ahmed Shafik²⁵⁸.

Teniendo en cuenta por un lado, la existencia de danzas que usan armas y por otro, la presencia de juegos de lucha en los que también se emplean, cabría preguntarse si estamos o no ante el mismo tipo de práctica lúdica. En las fuentes textuales, la primera alusión a esta práctica de combate proviene de un hadiz²⁵⁹ donde se narra cómo la mujer del Profeta Mahoma presenció en La Meca una marcha de abisinios que algunos transmisores interpretaron como un juego (*la’ba*) y otros como una danza (*raqṣ*) y que, en ambos casos, se acompañaba de

²⁵⁸ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 229.

²⁵⁹ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, pp. 24-25.

armas²⁶⁰. En este momento parece no haber una distinción clara entre una danza y un juego cuya intención común es la recreación de un combate.

Con el fin de resolver esta cuestión, se van a presentar a continuación textos y representaciones iconográficas que aludan a la danza y, tras esto, se van a exponer otras fuentes que hagan referencia a juegos de luchas o combate, prestando especial atención a los elementos en consonancia y en discordancia entre las prácticas mencionadas.

En lo que concierne a las danzas es conveniente citar el texto de Ibn Bassām (m. 542/1147) recogido en su obra *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-ʿYazīra* (*Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*)²⁶¹. Este texto describe la destreza en el empleo de diferentes tipos de armas que poseía una cantora de Ibn al-Kinānī, que educó y que posteriormente vendió a Huḍayl b. Razīn (Albarracín, 414/1024 – 496/1103)²⁶², rey de Sahla²⁶³:

"إلى حركة بديعة في معالجة صناعة الثقاف والمجاولة بالحجفة واللعب بالسيوف والأسنة والخناجر المرهفة، وغير ذلك من أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا مثيل ولا عديل. وابتاع إليها كثيرا من المحسنات المشهورات بالتجويد، طلبهن بكل جهة."

[Sobresalía en realizar] maravillosos movimientos en el arte de la lucha (*tiqāf*), el combate con escudo de cuero (*ḥaḡafa*)²⁶⁴ y el juego de espadas (*suyūf*)²⁶⁵, lanzas (*ʿasinna*)²⁶⁶ y dagas (*janāyir*)²⁶⁷ afiladas, nada como esto

²⁶⁰ Véanse los testimonios que hacen referencia a este hadiz en el apartado **3.2. Danza, baile e islam**, página 51 de este estudio.

²⁶¹ "Considerada acertadamente como unas de las fuentes imprescindibles para la historia política, cultural y literaria de al-Andalus en el siglo XI", MEOUAK, M. y SORAVIA, Bruna, "Ibn Bassām al-Šantarīnī (m. 542/1147): Algunos aspectos de su antología *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-ʿYazīra*", *Al-Qantara*, vol. 18, n.º 1, 1997, pp. 221-232, p. 224.

²⁶² Se trataba del segundo rey de la taifa de Albarracín (Teruel), conocida en los textos árabes como *al-Sahla* "la llanura". MAÍLLO SALGADO, FELIPE, "'Abd al-Malik b. Huḍayl", *Real Academia de la Historia*, [en línea], disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/17655/abd-al-malik-b-hudayl>, [consultado el 14/01/2023].

²⁶³ IBN BASSĀM, *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-ʿYazīra*, t. 5, p. 112.

²⁶⁴ *ḥaḡafa* pl. *ḥaḡaf*.

²⁶⁵ *sayf* pl. *suyūf*.

²⁶⁶ *sinān* pl. *ʿasinna*.

²⁶⁷ *janāyir/jināyir* pl. *janāyir*.

en los tipos de juegos emocionantes, sin parangón, igual ni equivalente.
Le compró [su dueño Hudayl] muchas jóvenes reputadas por el *taḡrīd*²⁶⁸
[desenvainar los sables].
(Traducción propia).

A propósito de los juegos de lucha, batalla o recreaciones de combates, estos podrían verse representados en la pila islámica 43874, datada en el siglo XI y conservada en el Museo Almodí de Xàtiva, Valencia²⁶⁹. En ella se puede observar un grupo de cinco figuras, tres hombres situados en la parte central de la escena y dos más situados en cada extremo respectivamente. Si se observa la escena de izquierda a derecha, en primer lugar, aparece representado un músico que porta un instrumento de percusión; en segundo lugar, un hombre de espaldas a este que porta un bastón; en tercer y cuarto lugar, dos hombres que portan bastones enfrentados al otro luchador y en quinto y último lugar, otro músico tocando un instrumento de viento.

²⁶⁸ H. Pérès en su traducción al francés de este pasaje propone leer *taḡrīd* en lugar de *taḡwīd* (arte de leer bien *El Corán*), dado que el primer término hace referencia a un “juego consistente en desenvainar los sables”. PÉRÈS, “La vida de placer”, p. 387, nota 134.

²⁶⁹ BAER, Eva, “The ‘pila’ of Játiva: a document of secular urban art in western islam”, *Kunst des Orients*, 1970/71, vol. 7, h. 2 (1970/71), pp. 142-166, c. p. 148.

“El Museo del Almodí”, *Xàtiva turismo*, [en línea], disponible en: <https://xativaturismo.com/museo-del-almodi/>, [consultado el 23/12/2022].

PORRAS ROBLES, Faustino, “Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana”, *Nassarre*, vol. 25 (2009), pp. 39-56, c. pp. 53-54.



Ilustración 6. Pila islámica, 43874 (Museo de Xàtiva, Valencia).

(Fotografías del Museo de Xàtiva).

La representación de dos músicos enmarcando dicha escena confirma la presencia de música en este tipo de prácticas, no siendo esta la única escena musical que aparece representada en la pila, como se puede observar en la parte izquierda del rosetón central de la segunda imagen. Por tanto, no es aventurado pensar que la música con sus melodías y ritmos marcara algunos de los pasos que ejecutaban estos “jugadores con armas”, tal y como ocurre hoy en día con el *taḥṭīb* egipcio, una actividad tradicional de carácter lúdico declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO²⁷⁰. Esta es llevada a cabo por hombres que portan bastones y simulan enfrentamientos entre ellos, todo ello al son de la música. Se trata de una práctica egipcia milenaria que parece haberse desarrollado desde el Antiguo Egipto. Las múltiples representaciones

²⁷⁰ UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial, “El ‘tajtib’, juego con bastones”, [en línea], disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tajtib-juego-con-bastones-01189>, [consultado el 02/01/2023].

iconográficas realizadas durante diferentes épocas dan testimonio de ello. El Museo del Cairo²⁷¹ conserva una hoja de un manuscrito mameluco titulado *Nihāyat al-Sūl*, del siglo XV, en la que aparece una descripción de las reglas de esta práctica, así como una representación de la misma bajo el nombre de: “Capítulo sobre la rotura del bastón (*al-‘āmūd*) y la disposición del mismo”. En la escena aparecen representadas tres figuras masculinas portando un bastón en una de sus manos, dos de las cuales se encuentran enfrentadas mientras una tercera permanece tras ellas. Probablemente, este último personaje sea un entrenador que da instrucciones y arbitra el juego, según señala el Museo. Con el paso del tiempo, el *taḥṭīb* ha sido llevado a los escenarios y representado como una danza folclórica por diversas compañías profesionales de danza²⁷².

Otra mención a esta clase de juegos se debe al alfaquí ‘Umar b. Uṭmān b. al-‘Abbās al-Ŷarsīfī (s. VIII/XIV), el cual estableció la prohibición a los muchachos de “jugar con látigos y palos (*al-la‘ib bi-l-maqāri‘ wa-l-‘aṣā*) en las calles” durante las fiestas, sobre todo durante la celebración de al-*Mihraġān*²⁷³, durante el emirato *naṣrī* de Granada.

Actualmente, en Oriente Medio es posible encontrar otro equivalente de las danzas guerreras en las danzas beduinas, según M. Cortés²⁷⁴, que “simbolizan y reivindican las gestas de sus héroes legendarios y los cantos épicos de las tribus”. Por lo general, en países como Arabia Saudí, Kuwait, Emiratos Árabes y Yemen son ejecutadas por hombres, mientras que en Egipto es usual ver a hombres y mujeres interpretando estas danzas²⁷⁵.

²⁷¹ “Page from the manuscript ‘Nihāyat al Sawl’”, *Collections, Museum of Islamic Art, Cairo*, [en línea], disponible en: <https://www.miaegypt.org/en-us/museum/collection/gallery-item-details/manuscript?product=manuscript1>, [consultado el 10/01/2023].

²⁷² La compañía egipcia de baile del Grupo Reda ha sido una de las encargadas de difundir esta práctica y llevarla a los escenarios.

²⁷³ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz...*”, pp. 230-231.

²⁷⁴ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 164.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 166.

Un ejemplo que presenta la doble interpretación (danza o juego) que se viene planteando a lo largo de este apartado se encuentra en un cuenco de cerámica del siglo X procedente Nishapur, Irán, que se conserva actualmente en el Museo de la Colección David, Copenhague²⁷⁶. En él aparece representada una pareja de personajes masculinos enfrentados que podrían estar luchando con sus propias manos o realizando una especie de danza en pareja. De nuevo surge la pregunta: ¿estamos ante un juego de lucha o ante una danza? A pesar de haberse aportado diversos ejemplos a lo largo de este apartado, parece difícil determinar en este tipo de escenas cuándo se trata de una práctica u otra, al carecer esta de elementos determinantes, como la presencia musical, que posibiliten una interpretación clara al respecto.



Ilustración 7. Cuenco, 13/1975 (The David Collection, Copenhagen).

(Fotografía de Pernille Klemp).

Por último, al hilo de esta última pieza, cabe mencionar que no es esta la única representación del arte árabe e islámico en la que aparecen figuras enfrentadas que podrían estar realizando una danza en pareja. Por este motivo, se ha considerado oportuno poner también este ejemplo en relación con este tipo de danzas que van a ser descritas en el apartado siguiente.

²⁷⁶ "Skål af lergods dækket af en hvid begitning og bemalet med sort, gult og grønt under en klar glasur", *Islamisk Samling, David Mus*, [en línea], disponible en: <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/samaniderne/item/1071>, [consultado el 23/12/2022].

5.7. Danzas en pareja

Sobre los modos de agruparse en la danza solo se ha localizado una referencia textual de al-Tifāšī (580/1184 – 651/1253) incluida en su capítulo sobre la danza de *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*)²⁷⁷. En él se explica que el bailarín puede ejecutar la danza de tres formas diferentes: en solitario, en pareja y en grupo. En cuanto a bailar en pareja, señala que es necesario que el danzante se esfuerce por sacar lo mejor de sí mismo, pues cuando baila en pareja el público le observa atentamente y compara su danza con la de su acompañante. Lo que el autor parece expresar es que resulta mucho más fácil advertir los errores del bailarín cuando otra persona a su lado ejecuta la misma práctica. Teniendo en cuenta esto, la coordinación y simetría de los movimientos de los bailarines y bailarinas parecen ser una de las habilidades más valiosas de la puesta en escena de las danzas en parejas. Estas habilidades aparecen perfectamente reflejadas en algunos ejemplos iconográficos del arte islámico clásico, seleccionados para este estudio, en los que se representa este tipo de danzas.

No se han localizado otras referencias textuales que mencionen la existencia de danzas en pareja, pero parece lógico pensar que pudiera ser un modo de agrupación común en las danzas del mundo árabe e islámico clásico, dado que organizarse en pareja en esta práctica ha sido una tendencia social en las diferentes culturas a lo largo de la Historia.

Como se ha señalado, son varios los ejemplos iconográficos del arte islámico clásico que dan testimonio de este modo de organización dancística. El primero se debe a la escena de las bailarinas de Samarra, datada en el siglo IX, que aparecerá descrita en profundidad en el capítulo 7. **Espacios y ambientes**²⁷⁸. *Grosso modo*, se trata de una representación en la que dos figuras femeninas aparecen dispuestas una frente a otra, portando botellas y cuencos, en una clara

²⁷⁷ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'*, p. 274.

²⁷⁸ Véase la página 169 de este estudio.

actitud de baile. En cuanto a la postura que adoptan estas mujeres, se pueden establecer varios paralelismos con los personajes del cuenco 13/1975 del Museo de la Colección David, Copenhague, descritos en la escena anterior: los danzantes cruzan entre sí uno de sus brazos y elevan el otro de forma similar; apoyan el peso del cuerpo en una de sus piernas mientras suspenden en el aire la otra y, todo ello, lo hacen en perfecta coordinación y simetría corporal.

Todas estas similitudes llevan a plantearse otra hipótesis: estas escenas no reflejarían una danza de pareja, sino una representación en espejo que persigue proporcionar armonía al conjunto del diseño y que utilizaría la figura del bailarín como recurso ornamental. Las piezas de arte árabe e islámico que se muestran a continuación parecen apoyar esta propuesta de interpretación, puesto que la composición en espejo se aplicará a todos los elementos representados, no solo a la figura del danzarín, como ocurre en las dos piezas anteriormente mencionadas.

Procedente de Córdoba, posiblemente del Palacio de Medina Azahara²⁷⁹, del siglo X o principios del XI, se conserva un panel rectangular de marfil tallado con representación zoomórfica y antropomórfica con incrustaciones de pequeñas piedras de cuarzo en sus ojos, todo ello sobre un fondo de ataurique. Constituiría uno de los paneles de una caja rectangular que no se ha conservado. Actualmente se encuentra expuesto en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York²⁸⁰. Algunos autores, como Reynaldo Manzano²⁸¹ lo han denominado el *Friso de las bailarinas* al representarse en él seis figuras humanas danzando en parejas, dispuestas una frente a la otra, unidas por las manos y situadas alrededor de un eje central. El género de los personajes no parece estar claramente identificado, sin embargo, parece que la pareja central es mixta y está formada por un hombre, de pelo corto, y una mujer, que podría llevar algún

²⁷⁹ CORTÉS GARCÍA, "La música, los instrumentos y las...", p. 184.

²⁸⁰ "Panel from a Rectangular Box", *The Collection (Islamic Art), The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446285>, [consultado el 23/12/2022].

²⁸¹ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 286.

tipo de velo en la cabeza. Tal y como se puede observar en la pieza, todos y cada uno de los elementos aparecen representados en espejo.



Ilustración 8. Panel de una caja rectangular, 13.141
(The Metropolitan Museum of Art, Nueva York).
(Fotografía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Otro buen ejemplo de entre las piezas que contienen una composición ornamental similar es la arqueta andalusí de la Catedral de Tortosa que se encuentra actualmente desaparecida, pero de la que aún se conservan testimonios gráficos que muestran sus representaciones²⁸². La datación de esta pieza parece no estar clara y podría situarse entre los siglos XI y XIII²⁸³. En ella aparecen representadas las figuras de dos bailarinas dispuestas una de espaldas a la otra con una postura diferente a la que adoptan los personajes del resto de escenas que se han comentado en este apartado.

²⁸² PÉREZ HIGUERA, Teresa, "Sobre una representación de «dançaderas» en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo", *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban (coords.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 461-474, c. p. 466.

²⁸³ Véanse también las siguientes referencias bibliográficas para esta pieza:

ACEÑA I ALONSO, Robert, "Arqueta de Tortosa", *L'islam i Catalunya*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya - Lunwerb, 1998, pp. 119-120.

GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, t. 2, pp. 96-97.

PÉREZ HIGUERA, "Sobre una representación de «dançaderas» en...", p. 466.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan, "Arqueta de Tortosa", *Al-Andalus. Las artes islámicas de España*, Madrid, Ediciones el Viso, 1992, p. 265.

Por último, cabe mencionar otra de las piezas ya citada, en la que se repiten los patrones estéticos de bailarines enfrentados y composición en espejo de la escena. Se trata de la representación de parejas de danzantes en el tejido 2103 del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, del siglo XIV.

Para concluir, la representación de danzas en pareja en el arte árabe e islámico parece haber sido un recurso utilizado con frecuencia durante la época clásica, especialmente en composiciones con elementos distribuidos en espejo, que estuvo probablemente inspirado en las prácticas dancistas que se desarrollaban en los diferentes territorios de dominio árabe e islámico. En estas prácticas las danzas y bailes con organización en pareja habrían tenido lugar, quizás no como un estilo de danza independiente, sino como un modo de agrupamiento que pudo tener cabida en otros estilos ya mencionados como las danzas guerreras.

5.8. Danzas moriscas

Teniendo en cuenta que la realidad morisca es una pervivencia de lo andalusí dominada por otro tipo de poder, no puede obviarse en un trabajo de estas características el estudio de las danzas moriscas, más aún habiéndose localizado fuentes iconográficas y textuales que se pronuncian sobre el tema. De forma excepcional en este apartado, el marco temporal en el que se sitúa el presente estudio se verá ampliado por las necesidades de investigación que precisan estas danzas.

Las danzas y bailes moriscos fueron una continuación de las prácticas realizadas por los andalusíes en la Península Ibérica que tuvieron una influencia significativa en otras expresiones artísticas desarrolladas posteriormente, tanto en el territorio peninsular como en el resto de Europa. Han sido varios los testimonios sobre danzas y bailes andalusíes que se han aportado en el presente estudio a lo largo de sus diferentes capítulos, al hablar sobre los estilos, las cualidades de los/as bailarines/as, la indumentaria, los elementos o los espacios donde se desarrollaban, entre otros aspectos. Sin embargo, parece oportuno

incluir estas prácticas moriscas en un apartado diferente por la casuística que estas presentan.

Muchos de los datos con los que se trabaja a la hora de abordar este tipo de danzas y bailes se deben a los relatos y grabados que realizaron viajeros europeos durante sus visitas a la Península Ibérica, quienes dieron testimonio de los diferentes aspectos de la sociedad de la época. Las danzas y bailes no dejaron indiferentes a estos viajeros y así ha quedado reflejado en estas fuentes textuales e iconográficas. A continuación, se va a presentar una selección de esas fuentes con el fin de ofrecer una visión general de las características más significativas de las danzas moriscas, siendo entendidas estas como un conjunto de prácticas artísticas diversas que abordaban diferentes estilos, bailarines/as, vestimenta, organización, etc.

Uno de los primeros testimonios sobre estas prácticas se debe al barón de Rozmithal, viajero de origen checo que escribió un diario de la visita que realizó a Castilla a mediados del siglo XV. En él narra la historia de un notable conde de Burgos que tenía en su palacio mujeres que bailaban al estilo morisco²⁸⁴:

“En la ciudad [Burgos] reside ahora un poderoso Conde que llevó á su palacio á mi Señor y á sus compañeros, acudiendo también hermosas doncellas y señoras ricamente ataviadas á la usanza morisca, las cuales, en toda su traza y en sus comidas y bebidas, siguen dicha usanza. Unas y otras bailaban danzas muy lindas al estilo morisco, y todas eran morenas, de ojos negros, comian y bebían poco, saludaban alegres al Señor y eran muy amables con los tudescos.”

Este testimonio es una muestra del gusto de los castellanos por las prácticas artísticas moriscas en esta época, tal y como recogen las palabras de Julio

²⁸⁴ FABIÉ, Antonio María (trad.), *Viajes por España de Jorge de Eginghen, del Barón Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid, Fernando Fé, 1879, Libros de antaño, VIII, p. 163.

Rabadán Bujalance²⁸⁵: “(...) los bailes y danzas moriscas gozaron de gran predilección por los castellanos, como lo prueba la gran cantidad de testimonios escritos sobre los músicos y bailarinas que eran llamados para celebraciones: como bodas, fiestas e, incluso, lo que está perfectamente documentado para las procesiones religiosas como la del *Corpus Christi*”. Por otro lado, este texto describe un estilo de danza ejecutada por mujeres en espacios privados, cuya presencia también ha quedado demostrada en al-Andalus y en el resto de territorios árabes e islámicos que se incluyen en el marco geográfico de este estudio.

Otro de los testimonios gráficos más valiosos sobre estas prácticas data del siglo XVI y se debe al viajero y pintor alemán Christoph Weiditz. Este realizó una serie de grabados sobre la indumentaria morisca durante su visita al territorio peninsular entre los que aparece representada una escena de moriscos bailando. Este grabado, que se corresponde con las láminas XC y XCI está incluido en su obra *Libro de los Trajes*, fechada en el año 1529 y conservado actualmente en el Museo Nacional Germano, en Núremberg²⁸⁶. El grabado es descrito de la siguiente manera: “Danza morisca. Así danzan los moriscos y con esto castañetean con los dedos. Esta es la danza morisca, con esto gritan como los terneros”²⁸⁷.

²⁸⁵ RABADÁN BUJALANCE, Julio, “Danzas y Bailes”, *Música Andalusí*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2012, pp. 121-130, c. p. 126.

²⁸⁶ “Hs 22474. Christoph Weiditz”, *Digitale Bibliothek, Germanisches National Museum*, [en línea], disponible en: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/274/html>, [consultado el 23/12/2022].

²⁸⁷ ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUIZ, Joaquina, *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yébalá (Marruecos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964, pp. 33-34.



Ilustración 9. Láminas XC y XCI, *Libro de los Trajes* (facsimil), Christoph Weiditz, 1529.
(Fotografía de la Fundación El Legado Andalusi).

En el grabado se puede observar un grupo musical mixto, compuesto por músicos, bailarines y cantantes, entre los que se encuentra una figura femenina y cuatro masculinas. Se trata de una escena musical desarrollada en un ambiente público y un espacio abierto, al aire libre y con vegetación. Tal y como se puede observar esta escena presenta múltiples divergencias si se compara con la que se ha descrito anteriormente, pues se trataría de otro estilo dancístico diferente. A partir de la descripción que se ofrece en el título de esta lámina, se puede afirmar que este tipo de espectáculos debía caracterizarse por el ruido y el jaleo, al menos bajo la percepción de este viajero alemán.

A través de esta representación se puede observar cómo era el atuendo que vestían algunos de los artistas que desarrollaban estas prácticas musicales durante la época. Sobre la vestimenta de moriscos cabe destacar el trabajo llevado a cabo por Joaquina Albarracín²⁸⁸, además de las descripciones aportadas por otros investigadores sobre el atuendo de bailarines/as moriscos/as²⁸⁹.

²⁸⁸ ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUIZ, *Vestido y adorno de la mujer...*, p. 34.

²⁸⁹ RABADÁN BUJALANCE, "Danzas y Bailes", pp. 123-124.

Otra descripción de la indumentaria de un danzarín se ofrece en el texto que se presenta a continuación, escrito años después de que fuera realizado este grabado. El sacerdote francés Thoinot Arbeau, autor de una obra sobre danzas titulada *Orchésographie* y escrita en 1589, describió una danza morisca de la siguiente forma²⁹⁰:

“En buena sociedad, después de comer, entraba en la sala un jovencillo enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo, el cual con calzones de cascabeles danzaba la danza de los Moriscos, y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después, retrocediendo, volvía al lugar en que había comenzado y hacía otro paso nuevo, y así continuaba con diversos floreos muy agradables a los que los presenciaban.”

Resulta oportuno para este estudio recoger este texto por las diferencias que se advierten nuevamente entre esta y las escenas descritas con anterioridad. Esta práctica remite a las danzas de bailarines/as enmascarados/as a las que se ha hecho alusión en otros apartados²⁹¹. En este texto la citada danza es llevada a cabo por una figura masculina que baila de forma individual en un espacio privado.

El viajero francés Bartolomé Joly describió en el año 1603 una escena de fiesta en la que intervenían un grupo de bailarines “moros” durante uno de sus viajes a la Península Ibérica. Esta descripción textual podría encajar perfectamente con el grabado de Weiditz. A continuación, se presenta un fragmento del citado texto en el que se describe que estos bailaban²⁹²:

“A la morisca, al son de una gran guitarra como un laúd, que uno de ellos tocaba sin distinción de sonidos: después aparecieron tres

²⁹⁰ URRIZOLA HUALDE, Ricardo, “El lecayo, una soka-dantza del siglo XVI”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra (CEEN)*, 94 (2020), pp. 135-156, c. p. 143.

²⁹¹ Véanse los apartados **5.4. Danzas de animales** y **6.3. Indumentaria**, páginas 102 y 147 respectivamente de este estudio.

²⁹² NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Cantes y bailes de Granada*, Málaga, Arguval, 1993, pp. 14-15.

o cuatro bailarines moros y seis mujeres... Las vueltas en la sala las daban siguiendo la cadencia de la guitarra, además de lo cual las mujeres con los hombres marcaban también con el son del pulgar y el dedo del centro, frotando juntos, a los que estaban atados ciertos pequeños chismes, castañetas, hechas de madera o marfil.”

Algunos investigadores, como Cristina Cruces Roldán²⁹³, han visto en este tipo de escenas, tanto en la representada por Weiditz como en la descrita por Joly, claros precedentes de lo que siglos más tarde se constituirían como bailes flamencos. No hay duda de que existieron claros paralelismos entre las danzas y bailes ejecutados por los moriscos y otras prácticas dancísticas desarrolladas por diferentes colectivos en la Península Ibérica y en otros territorios limítrofes, siendo estas el resultado de la impronta artística que dejó la sociedad árabe e islámica en el territorio durante siglos.

Gradualmente, las costumbres moriscas fueron desapareciendo debido a la fuerte presión que ejercía el poder dominante sobre el pueblo morisco. En un primer momento se establecieron impuestos que debían pagarse para mantener las prácticas artísticas, como el zarcón, que permitía la realización de *zambras* y *laylas*, fiestas que serán descritas en este apartado. Con el tiempo se impusieron prohibiciones para eliminar estas costumbres, tal y como recoge el *Memorial* escrito en 1567 por Francisco Núñez Muley, un viejo morisco que había sido paje de fray Hernando de Talavera (primer obispo de Granada). En este escrito aparecen recogidas algunas restricciones entre las que se incluía la prohibición de realizar *zambras* y *laylas* en bodas, desposorios y otras fiestas: “que no se hiziesen zambras y leylas con instrumentos ni cantes moriscos, en ninguna manera”²⁹⁴.

²⁹³ CRUCES ROLDÁN, Cristina, *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003, pp. 96-97.

²⁹⁴ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 178-179.

La expulsión definitiva de los moriscos que vivían en el territorio cristiano se produjo en el año 1609 y fue ordenada por el rey Felipe III²⁹⁵. De esta etapa se conserva un interesante testimonio gráfico de danzas moriscas. Se trata del grabado realizado por Vicent Mestre en el año 1613 titulado *Embarque de los moriscos en el puerto de Dénia*, conservado en la Fundación Bancaja de Valencia²⁹⁶. En su esquina inferior izquierda se representa una gran reunión musical formada por un grupo de músicos, bailarinas y otras figuras organizadas de forma circular. Por un lado, los músicos permanecen sentados mientras algunas mujeres aparecen junto a ellos, pudiendo ser estas cantoras que acompañan su música con el canto. Por otro lado, varias bailarinas se disponen alrededor del espacio musical. Algunas mujeres bailan en fila, cogidas por las manos, ligeramente alzadas, y con intención de formar un círculo. Otras se encuentran repartidas por parejas en el otro extremo del círculo. Todas ellas visten faldas largas hasta los pies con un cinturón sobre las caderas, camisas con mangas largas acampanadas y velos sobre sus cabezas. Solo aquellas que aparecen cogidas de las manos llevan sombreros con plumas. Se desconoce si esta diferencia puede ser un indicador distintivo del tipo de danza o si simplemente se debe a otros motivos, como jerarquía, organización interna en grupos particulares u otras similares.

²⁹⁵ VALENCIA RODRÍGUEZ, Rafael, *Al-Andalus y su herencia*, España, Los libros de la Catarata, 2011, p. 141.

²⁹⁶ "Serie La expulsión de los moriscos", *Colecciones de Arte, Fundación Bancaja*, [en línea], disponible en: <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>, [consultado el 23/12/2022].



Ilustración 10. Vicent Mestre, *Embarque de los Moriscos en el Puerto de Denia*, 1612-1613, Óleo sobre tela, 109 x 173cm (Colección Fundación Bancaja, Valencia).

(Fotografía de la Colección Fundación Bancaja).

A través de estas referencias textuales e iconográficas se ha podido advertir la diversidad de estilos dancísticos que se desarrollaban durante esta época en el territorio peninsular. Desafortunadamente, la escasez de referencias andalusíes al respecto impide conocer en profundidad cómo eran las danzas y bailes ejecutados durante el dominio árabe e islámico de la península y cuáles se correspondían con las prácticas moriscas que se desarrollaron posteriormente²⁹⁷.

Así pues, para finalizar este apartado se considera oportuno incluir el nombre de aquellas prácticas moriscas más relevantes o de estilos que se han descrito con mayor detalle, principalmente por la influencia que tuvieron en otras prácticas artísticas realizadas con posterioridad.

²⁹⁷ Esta tarea investigadora precisa de un trabajo mucho más extenso que espera seguir realizándose durante los próximos años.

En primer lugar, se han de mencionar las conocidas zambras, fiestas moriscas que se caracterizaban por la presencia de bailes, cante y música²⁹⁸. Actualmente, la Real Academia Española define el término zambra en su primera acepción en el *Diccionario de la lengua española*: “fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile”²⁹⁹. En lengua árabe, el término proviene de la raíz *zamara* que significa tocar o tañer, según los diccionarios consultados³⁰⁰. Su sustantivo *zamar* hace referencia al canto, al sonido o a la flauta, según Federico Corriente.

Rodrigo de Zayas dedica un capítulo completo de su libro *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492-1505* a la descripción del término, titulado “Ambigüedades de un concepto emblemático: la zambra”³⁰¹. En él incluye interesantes definiciones, descripciones del término y aportaciones de otros investigadores.

Sebastián de Covarrubias, lexicógrafo conquense, definió zambra como: “Dança morisca. En rigor zambra vale tanto como música de soplo o silvo, porque se dança al son de dulçaynas y flautas”³⁰². Añade que también significaba cantar o cualquier “danza en la que se tañe o canta”³⁰³.

En las fuentes textuales de la época se recogen noticias de la presencia de estas prácticas en territorios granadinos. Por ejemplo, Ibn al-Jaṭīb (Granada, 713/1313 – Fez, 776/1374) en su obra *al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa* (*La información completa sobre la historia de Granada*) menciona la presencia de *laylas* y zambras

²⁹⁸ ALBAICÍN, Curro, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*, España, Almuzara, 2011, p. 17.

²⁹⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Zambra”, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/zambra?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

³⁰⁰ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 494 y CORTÉS, Julio, *Diccionario de árabe culto moderno. Árabe-Español*, Madrid, Gredos, 1996, p. 471.

³⁰¹ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, pp. 23-29.

³⁰² DE COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, Madrid, Edición Moderna, Turner, 1984.

³⁰³ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, 1995, p. 23.

en Granada³⁰⁴. Las laylas³⁰⁵ eran representaciones artísticas que tenían lugar en fiestas nocturnas, de ahí que adoptaran este nombre³⁰⁶.

Estas fiestas estuvieron en el punto de mira y se vieron sujetas a diferentes dictámenes restrictivos durante años. Sin embargo, esto no impidió que siguieran celebrándose. Por un lado, durante el dominio árabe del territorio estas no siempre contaron con la aceptación de alfaquíes y alcaldes³⁰⁷. Por el lado, durante el dominio cristiano estas prácticas vivieron una situación de represión que fue agravándose de forma gradual hasta su prohibición³⁰⁸.

El 1 de enero de 1567, el presidente de la Cancillería de Granada Pedro de Deza y el arzobispo de Granada Don Pedro Guerrero publicaron una pragmática donde se anunciaban restricciones y prohibiciones de prácticas moriscas, entre las que se incluían las zambras y *laylas*: “y que no hiziesen zambras ni leyas, con instrumentos ni cantares moriscos, en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen”³⁰⁹.

En respuesta a esta pragmática, Francisco Núñez Muley, escribió el *Memorial*, anteriormente mencionado, dirigido a Don Pedro de Deza en el que defendía la zambra y aportaba una descripción muy completa de esta³¹⁰:

“Nuestras bodas, Zambras y regozijos, y los placeres de que usamos, no impide nada al ser Christianos, ni sé cómo se puede dezir que es cerimonia de Moros; el buen Moro nunca se hallaba en estas cosas tales,

³⁰⁴ CORTÉS GARCÍA, “La mujer árabe y la música...”, p. 98.

³⁰⁵ De la raíz árabe *layl*. Su sustantivo *layla* hace referencia a la noche, según CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 1076 y CORTÉS, *Diccionario de árabe culto moderno*, p. 1048.

³⁰⁶ CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí...*, p. 102.

³⁰⁷ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 179.

³⁰⁸ MARTOS SÁNCHEZ, Emilia, “La zambra en al-Andalus y su proyección histórica”, *Espiral. Cuadernos del profesorado*, vol. 1, n.º 2 (2008), pp. 1-6, c. p. 3.

³⁰⁹ DEL MÁRMOL CARVAJAL, Luys, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, (2.ª ed.), Madrid, 1797, p. 36r. Véase también DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. 27

³¹⁰ DEL MÁRMOL CARVAJAL, *Historia del rebelión y castigo de...*, p. 39r.

y los alfaquies se salían luego que comenzaban las zambras a tañer o cantar, y aún quando el Rey Moro yva fuera de la ciudad atravesando por el Albayzín, donde avía muchos cadís y alfaquís que presumían de ser buenos Moros, mandava cesar los instrumentos hasta salir a la puerta de Elvira, y les tenía este respeto. En Africa, ni en Turquía, no ay estas zambras; es costumbre de provincia y si fuesse cerimonia de seta [secta], cierto es que todo avía de ser de una mesma manera. El Arçobispo santo [Talavera] tenía muchos alfaquís y meftís amigos, y aún asalariados, para que le informasen de los ritos de los Moros, y si viera que lo eran las zambras, es cierto que las quitara o a lo menos no se preciara tanto dellas; porque holgava que acompañasen el Santísimo Sacramento en las procesiones del día de Corpus Christi y de otras solennidades donde concurrían todos los pueblos a porfía unos de otros qual mejor zambra sacava. Y en la Alpuxarra, andando en la visita, quando dezía missa cantada, en lugar de órganos, que no los avía, respondían las zambras y le acompañavan de su posada a la iglesia. Acuerdome que quando en la misa se bolví al pueblo, en lugar de Dominus boviscum, dezía en Arábigo: y barasicún, y luego respondía la zambra.”

Francisco Núñez Muley deja claro que la zambra es una costumbre popular granadina que nada tiene que ver con los “moros” y que, por ello, es compatible con los quehaceres cristianos. Sin embargo, su petición fue rechazada y los capítulos de la pragmática fueron aplicados a partir del año 1568³¹¹.

Con el paso del tiempo, las zambras fueron evolucionando y dando lugar a nuevas manifestaciones musicales. Cristina Cruces Roldán afirma que el término zambra fue utilizado para denominar un modelo a flamencado de canción³¹². Estas no fueron las únicas prácticas que surgieron a partir de las danzas y bailes moriscos.

³¹¹ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. 27.

³¹² CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí...*, p. 105.

Por un lado, entre los siglos XV y XVI la morisca fue el término empleado para designar una danza muy popular en Europa, tal y como señala Ricardo Urrizola Hualde³¹³. Por otro lado, se utiliza la palabra moresca para definir las danzas aristocráticas moriscas que se adaptaron a las cortes barrocas españolas y europeas, según M. Cortés³¹⁴.

Otro estilo dancístico era denominado zarabanda. Se trataba de una danza morisca del siglo XVII ejecutada en los entremeses del teatro, según R. Bujalance³¹⁵. Tal y como señala este investigador, este estilo fue prohibido debido a sus lascivos movimientos, aunque esto no impidió que se siguiera practicando en los escenarios. Su origen se asocia a las danzas andalusíes del siglo XII. Su etimología apunta a que deriva de la palabra *serbend* (canto) en persa, *sarband* (cinta para el tocado de una dama) o zarabanda (jaleo, ruido) en árabe. La Real Academia Española señala en su *Diccionario de la lengua española* que el origen de esta palabra es incierto y no le atribuye etimología, en cambio la define en su quinta acepción como: “Danza popular española de los siglos XVI y XVII, que fue frecuentemente censurada por los moralistas”³¹⁶.

³¹³ URRIZOLA HUALDE, “El leçayo, una soka-dantza...”, p. 143.

³¹⁴ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 178-182.

³¹⁵ RABADÁN BUJALANCE, “Danzas y Bailes”, p. 126.

³¹⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Zarabanda”, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/zarabando?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

**6. LA DANZA PARA
HOMBRES Y MUJERES.
BAILARINES Y BAILARINAS**

6.1. Figuras artísticas

Aunque actualmente existe una tendencia en Europa a asociar la danza y el baile en el mundo árabe e islámico con las mujeres, probablemente por la influencia de la danza del vientre, estas prácticas han sido llevadas a cabo tanto por hombres como por mujeres desde la época clásica del Islam. Así lo demuestran las fuentes textuales, las cuales reflejan la participación de ambos en los diferentes ámbitos artísticos.

La mayoría de autores árabes clásicos que se han consultado en este estudio utilizan los términos derivados de la raíz árabe (*raqaṣa*) para designar al bailarín (*rāqiṣ* pl. *rāqiṣūn* / *raqqāṣ* pl. *raqqāqiṣ*) o bailarina (*rāqiṣa* pl. *rāqiṣāt* / *raqqāṣa* pl. *raqqāṣāt* / pl. *rawāqiṣ*). Otros autores utilizan los términos derivados de *zafn*, para referirse al bailarín (*zaffān* pl. *zaffānūn*). Sin embargo, la mayoría de escritores no aportan información relativa a quiénes eran estos y son realmente escasos los nombres propios de danzarines y danzarinas de época clásica que han llegado hasta la actualidad, o al menos que se han podido identificar en las fuentes textuales consultadas.

En lo concerniente a los hombres que bailan, de nuevo es necesario recurrir al *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) de Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) para conocer el nombre de alguno de estos bailarines. En el siguiente pasaje se narra una anécdota protagonizada por el califa abbasí al-Wāṭiq (m. 232/847) y el músico Iṣhāq al-Mawṣilī en la que este mostraba sus habilidades en la música y el baile ante el soberano³¹⁷:

"قام إسحاق فرقص طرباً فكان والله أحسن رقصاً من كُبَيْش وعبد السلام وكانا من أرقص الناس فقال الواثق لا يكمل أحدٌ أبداً في صناعته كمثل كمال إسحاق."

Iṣhāq se levantó y bailó emocionadamente. Juro que era mejor bailando que Kubīš y ‘Abd al-Salām, quienes hacían bailar a la gente. Entonces

³¹⁷ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 5, pp. 352-353.

al-Wāṭiq dijo que nunca nadie fue tan perfecto en su arte (*ṣinā'a*) como Ishāq.
(Traducción propia).

Ishāq al-Mawṣilī (Rayy, 155/772 - 235/850) era el hijo de Ibrāhīm al-Mawṣilī (Kufa, 125/742 - Bagdad, 188/804), uno de los músicos más famosos de la época abbasí³¹⁸. Algunos críticos árabes señalan que es considerado el músico más importante de su tiempo, superando a su propio padre³¹⁹. Además de en el baile, Ishāq destacó en la música y en la poesía. El investigador J. E. Bencheikh³²⁰ se ha ocupado del estudio de su vida y señala que en su juventud recibió una buena formación, no solo en el campo de las artes sino también en otras disciplinas como religión y gramática. Al igual que su padre, gozó de una buena reputación en su tiempo, lo que le proporcionó un lugar importante en la corte de la época. Sobre la vida de Kubīš y 'Abd al-Salām se conoce menos información.

Aḥmad al-Jafāyī (m. 977/1569) menciona en su obra *Šifā' al-galīl fīma fī kalām al-'arab man al-dajīl*³²¹ el nombre de un personaje que era conocido por Ŷa'far al-Rāqīš (el Bailarín), a quien le atribuye la invención de la danza con pantomima (*al-jayl*). Este realizaba actuaciones en vivo en el siglo XII, como advirtió S. Moreh³²².

En lo que se refiere a las mujeres y su relación con las artes musicales, M. Cortés García ha dedicado varios estudios al respecto³²³, especialmente en el contexto andalusí. Esta investigadora señala que las mujeres dedicadas a este

³¹⁸ REYNOLDS, Dwight Fletcher, *Medieval Arab music and musicians: three translated texts*, Leiden, Boston, Brill, 2022, p. 5.

³¹⁹ WIET, GASTON, *Introduction à la Littérature Arabe*, París, Maisonneuve et Larose, 1966, p. 90.

³²⁰ BENCHEIKH, J. E., "Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Ishaq al-Mawṣilī (m. 225 H.) et d'Ibrahim Ibn al-Mahdi (m. 224 H.)", *Arabica*, t. 22, n.º 2 (1975), pp. 114-152.

³²¹ AL-JAFĀYĪ, Aḥmad, *Šifā' al-galīl fīma fī kalām al-'arab man al-dajīl*, El Cairo, Maktaba al-Ḥaram al-Ḥusayni al-Tiyyāriya al-Kubrā, 1471/1952, p. 73.

³²² MOREH, S., "Bāba", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 120-121, c. p. 120.

³²³ CORTÉS GARCÍA, "La mujer árabe y la música..."; "Poesía, música y danza en la..." y "La música, los instrumentos y las...".

ámbito artístico podían intervenir en cuatro áreas diferentes de especialización: la instrumentación, el canto, la danza y la composición³²⁴. En función del área en la que desarrollaban estas artistas sus destrezas, era posible distinguir entre las siguientes figuras³²⁵:

Rāqiṣa pl. *rāqiṣāt*: este término era empleado para denominar a las bailarinas, que solían llevar a cabo su arte en ambientes cortesanos y populares. Entre sus virtudes se encontraban la belleza y la buena apariencia física, además de sus cualidades artísticas.

Ŷāriya pl. *ŷawārī*: se trataba de las esclavas que cantaban y tocaban música popular en ambientes públicos y festivos frecuentados por mercaderes generalmente. Solían encontrarse en los espacios de comercio, en las tabernas y en otros lugares de paso, además de acompañar las caravanas durante sus viajes³²⁶. Para M. Sohb, la *ŷāriya* no era una esclava sino una “artista profesional que se traspasaba en ocasiones sin voluntad propia”³²⁷.

Qayna pl. *qiyān* / *muganniya* pl. *muganniyāt*: ambos términos hacen referencia a las cantoras. Estas mujeres podían recibir formación en diferentes disciplinas artísticas. Algunas de ellas eran incorporadas al entorno privado del califa o emir y podían tener hijos con estos, convirtiéndose en madres de los príncipes y así recibir el nombre de *ummahāt al-awlād*. En cambio, otras eran vendidas a señores con el propósito de ambientar las reuniones. También es posible diferenciar aquellas cantoras procedentes de buenas familias que expresaban su arte en fiestas y celebraciones de alto nivel social. Estas últimas solían estar formadas también en poesía³²⁸.

Otra figura relevante en el ámbito artístico eran las rapsodas, quienes, en palabras de M. Cortés García, “ponían música y danza a los versos de afamados

³²⁴ CORTÉS GARCÍA, “La mujer árabe y la música...”, pp. 93-94.

³²⁵ *Ibidem*, p. 94.

³²⁶ *Ibidem*, p. 93.

³²⁷ SOHB, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 1201.

³²⁸ CORTÉS GARCÍA, “La mujer árabe y la música...”, p. 96.

poetas de la época y participaban junto a estos en las justas poéticas que tenían lugar en las acampadas de las caravanas”³²⁹.

Además de los personajes mencionados, los juglares, bufones y actores, tanto hombres como mujeres, formaban parte del abanico de artistas dedicados al baile, los juegos y los divertimentos de la época. Estos podían actuar en lugares públicos como calles y ferias y en lugares privados como las residencias de las clases dirigentes³³⁰. Tanto hombres como mujeres podían ocuparse de llevar a cabo estas actividades. Estos personajes recibieron diferentes nombres a lo largo de los distintos periodos de la época clásica del Islam, entre ellos S. Moreh menciona que el término *raqqāṣūn* fue utilizado también para designar a los actores³³¹.

Cabe añadir que una misma persona podía desempeñar varias actividades artísticas y ser al mismo tiempo bailarina y cantora o bailarín y actor, por ejemplo. Asimismo, las referencias textuales a la danza y al baile en las fuentes árabes clásicas no siempre derivan de las prácticas de las *rāqīṣāt* / *raqqāṣāt* o de los *rāqīṣūn* / *raqqāqīṣ*, por lo que es necesario incidir en el estudio de todos estos personajes artísticos aludidos para conocer cómo era realmente la actividad dancística en sus diversas formas de expresión.

Finalmente, con respecto a las retribuciones económicas que percibían las diferentes figuras dedicadas a las prácticas artísticas se tiene constancia de que los personajes que actuaban para el califa o soberano recibían un sueldo mensual³³². Además, el público podían ofrecerles propinas (*nuqūṭ*) por sus diferentes actuaciones³³³. A modo de ejemplo, puede observarse el texto recogido en este estudio, en el que se especifica la cantidad que percibieron un cantante y

³²⁹ *Ibidem*, p. 93.

³³⁰ HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Manuel y ARROYO PARRA, Matilde, “El juego deportivo en al-Andalus”, *Materiales para la Historia del Deporte en Andalucía IV*, Andalucía, Junta de Andalucía (Consejería de Turismo, Comercio y Deporte), 2005, pp. 33-69, c. pp. 39 y 61-63.

³³¹ MOREH, “Acting and actors, medieval”, vol. 2, p. 53.

³³² *Ibidem*, p. 54.

³³³ *Ídem*.

un grupo de esclavas (*yāwārī*) tras su actuación ante el califa abbasí al-Ma'mūn (170/786 – 218/833)³³⁴.

6.2. Cualidades

Anteriormente se ha presentado un texto de al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956), localizado en el volumen octavo de *Murūy al-dahab* (*Praderas de oro*), en el que se describía la danza y sus ritmos. Así pues, ahora se ofrece la continuación de dicho texto donde un cantante enumera y describe al califa abbasí al-Mu'tamid (r. 256/870 – 279/892) las características que debe reunir el bailarín³³⁵.

"والرقاص يحتاج إلى أشياء في طباعه وأشياء في خلقه وأشياء في عمله فاما ما يحتاج اليه في طباعه فخفة الروح وحسن الطبع على الايقاع وان يكون طالبه مرخاً إلى التدبير في رقصه والتصرف فيه واما ما يحتاج اليه في خلقه فطول العنق والسوالف وحسن الدلّ والشمائل والتمائل في الاعطاف ورقة الخصر والخفة وحسن اقسام الخلق وواقع المناطق واستدارة اسافل الثياب ومخارج النفس والاراحة والصبر على طول الغاية ولطافة الاقدام ولين الاصابع وامكان بينها في نقلها وما يتصرف فيه من انواع الرقص من الابل ورقص الكرة ولين المفاصل وسرعة الانتقال في الدوران ولين الاعطاف واما ما يحتاج اليه في عمله فكثرة التصرف في انواع الرقص واحكام كل حد من حدوده وحسن الاستدارة وثبات القدمين على مدارهما واستواء ما تعمل يمنى الرجل ويسراها حتى يكون في ذلك واحداً ولوضع الاقدام ورفعها وجهان احدهما ان يوافق بذلك الايقاع والآخر ان يتشبث به فاكثر ما يكون هو فيه امكن واحسن فليكن ما يوافق الايقاع فهو من الحب والحسن سواء ما يتشبث به فاكثر ما يكون هو فيه امكن واحسن فليكن ما يوافق الايقاع مترافعاً وما يتشبث به متسافلاً."

³³⁴ Véase el texto completo en el apartado 5.1. *Al-'ibī*, página 87 de este estudio. Véase también AL-IŞFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 22, p. 214.

³³⁵ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or* (*Murūy al-dahab*), t. 8, pp. 100-102.

El bailarín (*al-raqqās*) necesita tener algo especial en su carácter, en su complexión y en su práctica.

Lo que necesita en su carácter es que sea de espíritu alegre, buena disposición en el ritmo y, el que busque ser bailarín, que busque con alegría la preparación y desenvolverse en su danza (*raqs*).

Lo que necesita en su complexión es que tenga el cuello largo y las patillas, gracia y buenas maneras, buenas cualidades, habilidad para balancear los lados laterales del cuerpo, delgadez en la cintura, ligereza, buena constitución corporal, cinturones flotantes, redondez en las partes inferiores de la ropa (*tiyāb*)³³⁶, control de la respiración, paciencia en el largo proceso de alcanzar el objetivo [de la danza], delicadeza de los pies, suavidad en los dedos y en los lugares que hay entre ellos, desenvolverse en los tipos de danza *al-'ibl* y *raqs al-kurra*, flexibilidad en las articulaciones, velocidad de movimiento en los giros y flexibilidad de los lados laterales del cuerpo.

Lo que necesita en su práctica es desenvolverse en los tipos de danzas y dominio de todas sus técnicas, buen giro y firmeza de los pies sobre el círculo, coordinación de las piernas derecha e izquierda. Poner y elevar los pies del suelo se hace de dos formas: una es siguiendo el ritmo y la otra es retrasarse en él. Lo mejor y lo más perfecto es seguir el ritmo porque esto se relaciona con el amor y la belleza y, para el que va retrasado, lo mejor y lo más perfecto, es que deje el pie en el suelo con el ritmo, pero tocando el suelo retrasado.

(Traducción propia)³³⁷.

³³⁶ Probablemente el autor se refiera a la redondez que se produce en la falda cuando el bailarín gira.

³³⁷ Ante las dificultades traductológicas de este pasaje, se han tomado como referencias traducciones realizadas a otras lenguas. Véanse los textos de C. Barbier de Meynard y Pavet Couteille en *AL-MAS'ŪDĪ, Prairies d'or (Murūy al-dāhab)*, t. 8, pp. 100-102 y de SHILOAH, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", pp. 464-465.

De forma similar al-Tifāṣī (580/1184 – 651/1253) describe las cualidades que debe tener el bailarín (*al-rāqīs*) en el capítulo 46 dedicado a la danza, incluido en *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*)³³⁸:

"أول ما يحتاج إليه الراقص الدخول في الإيقاع، ثم لين الاعطاف، والرشاقة، وحسن الشمائل، وتسمير الثياب، وسكون الجاش، واعتدال القامة، وقوة القلب، وسجا الطرف، وخفة الجسم، وحلاوة المنطق، ووقار الطبع، والمعرفة بالألحان والطرائق ومليح الغناء والضرب، وأن يكون شديد التحفظ من الخروج، متندا في رقصه، وأن يجتمع له مع وثاقة الرجلين حسن المنكبين، وخفة وقع القدمين، والطف وضعهما ورفعهما، وحسن الاستدارة وتكسير ثيابه عند دورانه وثبات القدمين على مدارهما، تساوي ما يعمل بيمنها ويسراها، واليعتمد بوضعهما ورفعهما بموافقة الإيقاع عند المقاطع."

Lo primero que necesita el bailarín es entrar en el ritmo, que tenga flexibilidad en los lados laterales del cuerpo, elegancia, buenas cualidades, que se rerechange la ropa, que sea decidido, de estatura proporcionada, de corazón fuerte, que tenga confianza en sí mismo, ligereza en el cuerpo, dulzura en la forma de hablar y en el carácter, conocimiento de las melodías y modalidades, canto agradable, que sepa tocar, que sea muy cuidadoso al salir [del ritmo], pausado en su danza (*raqs*), que coordine con seguridad las piernas con los hombros, que tenga ligereza en los pies al caer, delicadeza al colocarlos y al levantarlos, buen giro, que rompa su ropa al girar, que tenga estabilidad en los pies en su órbita, coordinación de su derecha con su izquierda, según coloque los pies y los levante, de acuerdo con el ritmo de la parte musical final³³⁹.

(Traducción propia)

También es posible encontrar información sobre las cualidades de las bailarinas y de otras figuras asociadas a la danza en la *Risāla fi širā al-raqīq wa-*

³³⁸ AL-TĪFĀṢĪ, *Mut'at al-asmā' fi 'ilm al-samā'*, pp. 273.

³³⁹ *Ídem*, nota 5. En la nota al pie de página de la edición árabe consultada se explica que *al-maqāṭi'* hace referencia a la última frase musical, formada por un silencio donde el bailarín debe continuar con su danza para que no se rompa el ritmo.

taqlīb al-'abīd (Sobre la manera de adquirir esclavos y descubrir sus defectos corporales)³⁴⁰ que escribió Ibn Buṭlān (m. 458/1066). Este tratado de *ḥisba* recoge las características y las actividades de los esclavos de Oriente. La obra aúna diferentes alusiones a la habilidad de danzar y especialmente a sus principales ejecutoras. Por un lado, Ibn Buṭlān describió las cualidades de las diferentes esclavas según su procedencia en el capítulo cuarto. Por otro lado, señaló las características que debían reunir estas según sus oficios, entre los que se encuentra el de la bailarina en el capítulo sexto.

En lo que respecta a las esclavas según su procedencia destacan las siguientes líneas referidas a la habilidad de bailar de las *zan'iyāt*³⁴¹ y de las *ḥabašiyāt*³⁴²:

"الزنجيات: (...) والرقص والإيقاع فطرةً لهنّ وطبع فيهنّ، ولِعُجُومَةُ الفاظهنّ عُدِلَ بهنّ إلى الزمر والرقص. ويقال: لو وقع الزنجي من السماء إلى الأرض ما وقع إلا بالإيقاع."

Las *zan'iyāt*³⁴³: el baile (*raqs*) y el ritmo (*īqā'*) es natural e innato en ellas. Por su acento extranjero mejor que se ocupen de tocar la flauta y de bailar (*raqs*). Se dice que, si cae el *zan'yī* del cielo a la tierra, cae con ritmo. (Traducción propia).

"الحبشيات: (...) لا يصلحُن للغناء ولا للرقص."

Las *ḥabašiyāt*³⁴⁴: (...) No son virtuosas ni en el canto ni en la danza (*raqs*). (Traducción propia).

³⁴⁰ COELLO, Pilar, "Las actividades de las esclavas según Ibn Buṭlān y al-Saqatī de Málaga", *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, María Jesús Viguera (ed.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 201-210, c. p. 202.

³⁴¹ IBN BUṬLĀN, "Risāla fī širā al-raqīq wa-taqlīb al-'abīd", p. 374.

³⁴² *Ibidem*, p. 375.

³⁴³ *Zan'y/zin'y* pl. *zunū'y*. Referido a una persona negra o a un negro de África Oriental. CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 497.

³⁴⁴ *ḥabaš/ ḥabaša* pl. *'aḥbāš/ ḥubšān*. Referido a una persona de origen abisinio o etíope. CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 206.

En lo que se refiere a las esclavas según su oficio, Ibn Buṭlān mencionó a las bailarinas, incluidas en la categoría de esclavas cantoras (*qiyān*), y describió las cualidades que debían poseer³⁴⁵:

"الرقاصات: يحتاج الرقاص أن يكون طرياً في طبعه ، مجوداً في صنعته، معتدلاً في جسمه وقامتِه، عريض الصدر لميتد نفسه، مجدول الحشا لتخف حركته. وهذا يعرف من إحضاره وصياحه، ويكون قيماً بالبابات جميعها لا سيما الشيرازية منها."

Las bailarinas (*al-raqqāṣāt*): es necesario que el bailarín (*raqqāṣ*)³⁴⁶ sea delicado por naturaleza, excelente en su profesión (*san'a*), de cuerpo y estatura proporcionada, de pecho amplio para optimizar su respiración y de vientre esbelto para agilizar su movimiento. Esto se puede saber por su forma de correr y gritar. Es necesario que sea valioso en todas las *bābāt*, especialmente en los de Šīrāz [ciudad de Irán].

(Traducción propia).

Pilar Coello ha llevado a cabo la traducción de estos textos³⁴⁷ y en la última oración mantiene la transcripción de los términos árabes *bābāt* y *šīrāziya*. En el caso del primer término, la edición árabe de 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn añade tras esta palabra una nota al pie de la página³⁴⁸ en la que aclara que hace referencia a modos / maneras (*al-wuḥūh* / *al-ṭuruq*) de la danza (*raqs*). Sin embargo, el término está sujeto a otras posibles interpretaciones: *bābāt* puede considerarse el plural de *bāba*, que significa escena o juego³⁴⁹, así como mímica o pantomima³⁵⁰, según señala S. Moreh. Esta traducción también podría ser válida

³⁴⁵ IBN BUṬLĀN, "Risāla fī šīrā al-raqīq wa-taqlīb al-'abīd", p. 388.

³⁴⁶ Ibn Buṭlān utiliza la palabra bailarín (*raqqāṣ*) como término genérico, aunque en este contexto se refiere a bailarina.

³⁴⁷ COELLO, "Las actividades de las esclavas según...", p. 210.

³⁴⁸ IBN BUṬLĀN, "Risāla fī šīrā al-raqīq wa-taqlīb al-'abīd", p. 388.

³⁴⁹ "Bāba. A term used to mean 'scene' and 'play', in both medieval live theatre and shadow plays, and as a synonym of the Umayyad term *la'ba* (play) and the ninth-century term *faṣl* (scene)", MOREH, "Bāba", vol. 2, p. 120.

³⁵⁰ "Hikāya (mimicry or pantomime). When the *hikāya* became a recorded genre, it was replaced during the late tenth century by the terms *khayāl* and *bāba*", MOREH, "Acting and actors, medieval", vol. 2, p. 53.

teniendo en cuenta que algunos bailarines y actores podían desarrollar este tipo de actividades, además de mascaradas, teatrillos u otros juegos, durante su puesta escena³⁵¹. En el caso del segundo término (*širāziya*) el editor no añade ningún comentario aclaratorio, pero P. Coello incorpora una nota para indicar que el término hace referencia a un baile de una secta de místicas, No se ha podido averiguar por qué se le atribuye dicho significado. En la traducción realizada para este estudio se ha optado por la traducción “de Širāz”, al no encontrarse información que corrobore que se trata de un baile o danza concreta.

Es posible encontrar otras alusiones a la danza en los textos de Ibn Buṭlān cuando se refiere a las flautistas³⁵² y a las tamborileras³⁵³, también incluidas en la categoría de las esclavas cantoras (*qiyān*), tal y como se recoge a continuación:

"الزوامر: يختار لهن الزنج لأنهن مطبوعات على الإيقاع. ولما يمنمنهن عجومة ألفاظهن
عن الغناء عدل بهن إلى الزمر والرقص."

Las flautistas: [es oportuno] elegir a las *zanjīyāt* porque llevan el ritmo en ellas de forma natural. Cuando su acento extranjero les impida cantar que se ocupen de tocar la flauta y de bailar (*raqṣ*).

(Traducción propia).

"الطنبوريات: (...) ومن آدابهن على الإجمال الإصلاح آلاتهن قبل حضورهن الغناء،
واستصحابها إذا نهضن لا سيما إذا كان بارزات دون الستائر. الدف بالزرفن."

Las tamborileras: (...) en lo que se refiere a su instrucción/buenas maneras, en términos generales, es necesario que preparen sus instrumentos antes de salir a cantar, que se acompañen de ellos si se levantan, especialmente

³⁵¹ AL-IŞFAHĀNĪ, *Maqātil al-ṭālibiyyīn*, p. 585; MOREH, "Mukhannathun", vol. 2, p. 548; SHAFIK, "Formas carnavalescas del *Nawrūz*...", pp. 234-235.

³⁵² IBN BUṬLĀN, "Risāla fī širā al-raqīq wa-taqlīb al-'abid", p. 388.

³⁵³ *Ibidem*, pp. 388-389.

si salen delante de las orquestas (*satā'ir*)³⁵⁴. El adufe (*duff*)³⁵⁵ está en la danza (*al-zarfan*). (Traducción propia).

Para P. Coello³⁵⁶ *zarfan*, al igual que *širāziya*, son bailes de una secta de místicas; sin embargo, no ha sido posible identificarlos en las fuentes árabes consultadas. Según indicó el lexicógrafo Ibn Manzūr (El Cairo, 630/1233 – 711/1311-2) en su diccionario *Lisān al-'Arab* (*La Lengua de los Árabes*), *zarfn* hace referencia a *al-zurfīn* que se define como un 'grupo de gente' (*ŷamā'a al-nās*)³⁵⁷, sin mencionar referencia alguna a la danza o al baile. Sin embargo, el editor de la versión árabe del texto de Ibn Buṭlān utilizada en este estudio añade una nota aclaratoria para explicar el significado de *zarfan*. En ella relaciona el término con *zafn* y este a su vez lo define como *al-raqṣ* (la danza / el baile)³⁵⁸. Por este motivo, en la propuesta de traducción que aquí se ofrece se opta por considerarlo una danza.

Por lo general, las alusiones identificadas en fuentes andalusíes son más breves, ofrecen menos detalles, están dedicadas a personajes concretos y se sitúan en textos que abordan cuestiones de diversa índole, tal y como se puede apreciar en los ejemplos que se reproducen a continuación.

³⁵⁴ *Sitāra* pl. *satā'ir*, se traduce literalmente por cortina o telón. Tanto en Oriente como en Occidente el término se empleó para designar a las orquestas, tal y como señaló Henri Pérès: "Ibn Bassām (...), nos indica que las cantantes y músicas pertenecientes al mismo personaje se agrupaban en orquestas denominadas *sitāra*, por el nombre del telón o cortina que, como en Oriente, servía para esconderlas de las miradas de los invitados", PÉRÈS, "La vida y el...", p. 387. En este caso, el término *satā'ir* se puede traducir tanto por orquestas como por las cortinas que cubrían dichas orquestas. Por ende, los artistas podían salir del lugar reservado para ellos y exponerse ante el público para mostrar sus destrezas musicales.

³⁵⁵ El investigador R. Fernández Manzano explica *duff* de la siguiente forma: "Se utiliza tanto como un término genérico para designar instrumentos como panderetas, panderos, y un instrumento particular, formado por un tambor redondo, con membrana doble y cuatro cuerdas en su interior para ampliar la vibración del sonido", FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, n.º 12-13 (1984) pp. 47-77, c. p. 60.

³⁵⁶ COELLO, "Las actividades de las esclavas según...", p. 210.

³⁵⁷ IBN MANZŪR, *Lisān al-'Arab*, t. 13, p. 197.

³⁵⁸ IBN BUṬLĀN, "Risāla fī širā al-raqīq wa-taqlīb al-'abīd", p. 389, nota 1.

Entre las diversas destrezas de danzantes que mencionan los textos que abordan este asunto de manera parcial, destacan las habilidades para manejar diferentes elementos durante la danza y la flexibilidad que presentaban a la hora de realizar determinados movimientos de gran dificultad.

A propósito del empleo de armas y otros elementos, cabe mencionar el fragmento textual citado anteriormente de Ibn Bassām (m. 542/1147), recogido en su obra *Al-Dajira fī maḥāsīn ahl al-Ŷazīra* (*Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*). En él ofrece una descripción de las virtudes y habilidades que tenía la esclava cantora, educada por Ibn al-Kinānī, de Huḍayl b. Razīn (Albarracín, 414/1024 - 496/1103), rey de la taifa de Sahla³⁵⁹:

"وكانت واحدة القيان في وقتها، لا نظير لها في معناها، لم ير أخف منها روحا، ولا أملح حركة، ولا ألين إشارة، ولا أطيب غناء، (...) إلى حركة بديعة في معالجة صناعة الثقاف والمجاولة بالحجفة واللعب بالسيوف والأسنة والخناجر المرهفة، وغير ذلك من أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا مثيل ولا عديل. وابتاع إليها كثيرا من المحسنات المشهورات بالتجويد، طلبهن بكل جهة، فكانت ستارته في ذاك أرفع ستائر الملوك بالأندلس."

No había una cantora (*qiyān*) igual en su tiempo, ni mujer como ella en sus buenas cualidades, no se conocía [cantora] con tanta ligereza en su espíritu, ni de movimientos más bonitos, ni más suave en sus gestos, ni mejor en su canto (...). [Realizaba] maravillosos movimientos en el arte de la lucha (*tiqāf*), el combate con escudo de cuero (*ḥaḡafa*) y el juego de espadas (*suyūf*), lanzas (*asinna*) y dagas (*janāyir*) afiladas, entre otros tipos de juegos emocionantes, no había otra igual a ella, ni equivalente. Le compró [su dueño Huḍayl] muchas jóvenes reputadas por el *taḡrīd* [desenvainar los sables], a quienes buscó por todas partes. Su orquesta (*sitāra*) era la más destacada de todas las orquestas (*satā'ir*) de los reinos

³⁵⁹ IBN BASSĀM, *Al-Dajira fī maḥāsīn ahl al-Ŷazīra*, t. 5, p. 112.

[taifas] de al-Andalus.

(Traducción propia).

Es muy posible que esta junto con otras esclavas, entre ellas las de Ibn al-Kinānī, fueran instruidas en las academias-conservatorios de Córdoba en el campo de las artes para posteriormente incorporarse a las orquestas³⁶⁰. Al respecto, al-Tifāṣī (580/1184 – 651/1253) también hizo alusión a la formación que adquirirían las esclavas cantoras en Sevilla, en el capítulo 10 de *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*)³⁶¹ incluido en el volumen 41 de su obra *Faṣl al-jiṭāb fī madārik al-ḥawāss al-jams li-'ulī al-albāb* (*Método infalible de la inteligencia para percibir con los cinco sentidos*). El autor explica que una mujer con experiencia se encargaba de enseñar diferentes disciplinas artísticas a las mujeres esclavas, que posteriormente eran vendidas a los reinos del Magreb y de África. Esta formación quedaba registrada en una especie de certificado de calidad en el que se incluían todas las habilidades adquiridas: memorización de poemas, elegancia en la escritura manuscrita, dominio para tocar diferentes instrumentos, para ejecutar todo tipo de bailes y juegos de sombra, entre otras destrezas³⁶².

Otro autor andalusí que alude al manejo de diferentes elementos por parte de las danzarinas es Al-Šaqundī (m. 629/1231-2), al describir las cualidades de algunas bailarinas (*rawāqiṣ*) de Úbeda, Jaén, en su *Risāla fī faḍl al-Andalus* (*Elogio del islam español*)³⁶³:

"وكانت واحدة القيان في وقوما كان بأبدة من أصناف الملاهي والرواقص المشهورات
بحسن الإنطباع والصنعة، فإنهن أحذق خلق الله تعالى باللعب بالسيوف والدك، وإخراج
القروى والمرابط والمتوجه."

³⁶⁰ PÉRÈS, "La vida de placer", pp. 386-390.

³⁶¹ LIU, Benjamin M. y MONROE, James T., *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1989, pp. 36-38.

³⁶² *Ibidem*, pp. 37-38.

³⁶³ AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut, Dār Ṣādir, 1388/1968, vol. 3, p. 217.

“También hay en Úbeda ciertas histrionisas (*al-malāhī*) y bailarinas, célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletes (*dakk*) y en otras especies de juegos de manos (*ijrāy al-qarawī*), pasapasa, nexos de danzantes (*al-marābiṭ*) y mascaradas (*al-mutawaḡah*).”

(Traducción de Emilio García Gómez)³⁶⁴.

En lo concerniente a la flexibilidad que debían poseer los bailarines y bailarinas cabe destacar un poema del *Diwān* de Ibn Ḥamdīs (Siracusa, 447/1055 - 527/1132-3) en el que mencionó a una bailarina en el verso número 27 del poema 11³⁶⁵:

"وراقصة لقطت رجليها حساب يد
نقرت طارها."

Una bailarina (*rāqiṣa*)
recogió su pierna como si
fuera su mano y tocó su
pandero (*tār*).

(Traducción propia).

En él queda resaltada la capacidad de la danzarina para flexionar su cuerpo hasta el punto de tocar un instrumento con su propia pierna. Según H. Pérès³⁶⁶ podría tratarse de una bailarina de origen magrebí, pues señala que los instrumentos de percusión no eran muy populares entre los andalusíes, siendo estos considerados vulgares y ruidosos. En cambio, eran muy utilizados en el norte de África.

Sobre esta habilidad de los bailarines también se pronunció Ibn Jarūf (m. 609/1212) quien compuso el siguiente poema sobre los movimientos y actitudes

³⁶⁴ AL-ŠAQUNDĪ, *Elogio del islam español (Risāla fi faḍl al-Andalus)*, Emilio García Gómez (trad.), Valladolid, Maxtor, 2005, p. 107. Véase también en GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Andalucía contra berbería: reedición de traducciones de Ben Ḥayyān, Šaqundī y Ben al-Jaṭīb*, Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976, p. 131.

Además, puede consultarse otra traducción en PÉRÈS, “La vida de placer”, pp. 391-392.

³⁶⁵ IBN ḤAMDĪS, *Il Canzoniere (Diwān)*, Celestino Schiaparelli (ed.), Roma, R. Istituto Orientale in Napoli, 1897, p. 155.

³⁶⁶ PÉRÈS, “La vida de placer”, pp. 383-384.

de un bailarín (*rāqiṣ*), recogido por Al-Šaqundī (m. 629/1231-2) en su *Risāla fī faḍl al-Andalus (Elogio del islam español)*³⁶⁷:

لبس المحاسن عند خلع لباسه	"ومنزع الحركات يلعب بالتهى
متلعبا كالطبي عند كناسه	متأودا كالغصن وسط رياضه
كالدهر يلعب كيف شاء بناسه	بالعقل يلعب مدبرا أو مقبلا
كالسيف ضمّ ذبابه لرياسه."	ويضمّ للقدمين منه رأسه

"Con sus variados movimientos juega con el corazón,
y se viste de encantos cuando se desnuda de ropas,

ondulante como la rama entre sus jardines,
juguetón como la gacela en su cubil.

Con su ir y venir juega con la inteligencia de los espectadores,
igual que la fortuna juega como quiere con los hombres,
y oprime con los pies su cabeza, como la espada bien templada
que puede doblarse hasta unir la empuñadura con la punta."

(Traducción de Emilio García Gómez)³⁶⁸.

6.3. Indumentaria

Sobre la vestimenta que llevarían los bailarines y bailarinas se conocen determinadas prendas que caracterizaban su atuendo. Sin embargo, la información al respecto no es abundante y se debe, por lo general, a noticias aisladas sobre descripciones concretas.

En época preislámica, las túnicas de cola (*milā' muḍayil*) parecen ser un traje característico con el que se vestían algunas mujeres, entre las que se encontraban doncellas bailarinas, según han interpretado algunos investigadores como M.

³⁶⁷ AL-ŠAQUNDĪ, *Risāla fī faḍl al-Andalus*, Ṣalāḥ al-Dīn al-Munaḥid, Tunez, Dār al-kitāb al-ḡadīd, 1968, p. 44.

³⁶⁸ AL-ŠAQUNDĪ, *Elogio del islam español...*, pp. 78-79. Véase también en GARCÍA GÓMEZ, *Andalucía contra berbería: reedición de traducciones...*, pp. 105-106.

Sobh³⁶⁹. Este traje es mencionado en la famosa *mu'allaqa* del poeta Imrū' al-Qays b. Ḥuḡr (Kinda, s. VI), donde comparó a unas camellas que vio con doncellas que animan la circunvalación en Duwār. Los versos que se presentan a continuación se han extraído de *al-waṣf* (descripción) de *al-raḥīl* (el viaje) de la mencionada *qaṣīda*³⁷⁰:

"فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مِلاءٍ مُدَيَّلٍ."

"Como cuando nos tropezamos con una manada, cuyas hembras se asemejan a doncellas que bailando con sus túnicas de cola animan la circunvalación en Duwār."

(Traducción de M. Sobh)³⁷¹.

Tal y como se puede observar, el texto en árabe no menciona de forma explícita el verbo bailar, sin embargo, el hecho de realizar la circunvalación en Duwār ha sido interpretado por este traductor como un baile. Por el contrario, F. Corriente Córdoba recoge la siguiente versión del mismo poema:

"Una vez nos entró una manada, cuyas hembras parecían doncellas de Duwār en túnica de cola."

(Traducción de F. Corriente Córdoba)³⁷².

Un tipo de traje que suele atribuirse a las bailarinas con más certeza es *qabā'* pl. *aqbiya*, descrito por H. Pérès³⁷³ como un vestido a modo de túnica que podía abrirse completamente, de arriba a abajo, para mostrar bajo él el cuerpo de la mujer. Este es mencionado por Ibn Jaldūn en su *al-Muqaddima* cuando hace referencia a los trajes que vestían las mujeres que bailaban el estilo *al-kurraġ*³⁷⁴. También alude a él Ibn Nizār (s. XII), en un poema recogido por Al-Maqqarī

³⁶⁹ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 47.

³⁷⁰ IMRŪ'-L-QAYS, *Diwān*, 'Abd al-Raḥmān al-Maṣṭāwī (ed.), Beirut-Líbano, Dar el-Marefah, 2004, pp. 60-61.

³⁷¹ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 47.

³⁷² CORRIENTE CÓRDOBA, Federico, *Las mu'allaqāt: Antología y panorama de Arabia Preislámica*, p. 76.

³⁷³ PÉRÈS, "La vida de placer", p. 392.

³⁷⁴ Véase el apartado 5.2. *Al-kurraġ*, página 89 de este estudio. IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, vol. 2, p. 870.

(Tremecén, 986/1577 – 1041/1632), donde describe el agua vertida a través de un surtidor con forma de bailarina colocado en la parte superior de una fuente³⁷⁵:

"تطاوعه طوراً وتعصيه تارةً كراقصةٍ حَلَّتْ وضمَّت قباءها."

"Unas veces se le somete y otras se subleva,
como una bailarina que desata y ciñe su túnica (*qabā'*)."

(Traducción de C. Del Moral)³⁷⁶.

Las mangas (*akmām*) de los trajes y vestidos suelen mencionarse cuando se habla del atuendo del bailarín, especialmente en al-Andalus. Son mencionadas en varios poemas andalusíes; por ejemplo, Ibn Baqī (s. VI/XII) en una composición de su obra *Qalā'id* describió un truco realizado por un prestidigitador en el que se aludía al movimiento de sus mangas mientras bailaba:

"¡Por mi padre!, ¡qué hermosa era la rama de sauce almizclado cuando en el jardín verdeante la ligera juventud, en vez de la brisa del Este, la doblaba!

Ha sido mi comensal hasta las primeras luces del día y ha hecho gozar mis oídos con melodías (*tarannum*) parecidas a las de las palomas gris-ceniza.

Se hubiera dicho que sus mangas (*akmām*), mientras danzaba, aprendían a batir sobre la palpitación de mi corazón.

Pasaba reuniendo las copas de cristal con el brazo de su traje como pasa la brisa sobre las burbujas del agua (*ḥabāb al-mā'*)."

(Traducción de M. García-Arenal a partir del texto de H. Pérès)³⁷⁷.

En otro orden de cosas, parece extenderse la idea entre algunos autores de la época de asociar el acto de subirse las mangas con la acción de bailar, por ser este

³⁷⁵ AL-MAQQARĪ, *Nafh al-tīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, p. 497.

³⁷⁶ DEL MORAL, Celia, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a través de la poesía", *MEAH (Sección Árabe-Islam)*, 58, 2009, pp. 223-249, c. p. 247.

³⁷⁷ PÉRÈS, "La vida de placer", p. 394.

un movimiento realizado por danzarinas y danzarines³⁷⁸. Esto se puede observar en varios poemas del *Diwān* de Ibn Quzmān (Córdoba, 479/1086 – Córdoba, 555/1160) que hacen alusión a este acto. Concretamente, se hace referencia a ello en su zéjel 67 (estrofa 15), citado en este estudio a propósito del papel del baile en las festividades³⁷⁹, y en su zéjel 147 (estrofa 5)³⁸⁰:

"قد تاب ابن قزمان طوبال إن دام!

"Arrepentido está Ibn Quzmān,
¡norabuena si dura!

قد كانت أيامه أعياد في الأيام

Sus días fueron fiestas entre los días:

بعد الطبل والدف وفتل الأكمام

dejando atrás adufe y pandera y
mangas arremangadas (*fatl al-*
akmām),

من صمعة الأذان يهبط ويطلع

Sube y baja el alminar de llamar al
rezo;

إمام في مسجد صار يسجد ويركع."

Imán se hizo de mezquita, que se
arrodilla y prosterna."

(Traducción de F. Corriente
Córdoba)³⁸¹.

Algunos investigadores, como Félix A. Rivas, mencionan otro tipo de mangas asociadas a la vestimenta de las mujeres bailarinas en el mundo árabe e islámico³⁸². Se trataría de mangas falsas muy largas que cuelgan desde los hombros y con las que la danzarina bailarían durante su espectáculo. Este investigador ha puesto en relación estas mangas con aquellas que visten varias bailarinas en ejemplos del arte románico, como muestra de la influencia oriental en su indumentaria. Por citar algunos de los que se mencionan en su artículo,

³⁷⁸ Expresión repetida en el *Cancionero*, según señala F. Corriente en IBN QUZMĀN, *El cancionero hispano-árabe de Aban Quzmān de Córdoba*, Federico Corriente Córdoba (ed.), Madrid, Editorial Nacional, 1984, p. 363. Véase también PÉRÈS, "La vida de placer", p. 394, nota 167.

³⁷⁹ Véase el capítulo 7. **Espacios y ambientes**, página 169 de este estudio,

³⁸⁰ IBN QUZMĀN, *El cancionero hispano-árabe...*, pp. 419-420.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 301.

³⁸² RIVAS GONZÁLEZ, Félix A. "Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval", *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 49-50 (2002), pp. 25-57, c. pp. 34-35.

cabe resaltar la representación de las figuras femeninas de la ermita de Santiago de Agüero y la representación de una mujer que baila en un jardín en el folio 117R (parte superior izquierda) del manuscrito del “Códice rico” de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (1221 – 1284), Rey de Castilla, datado entre los años 1280 y 1284 y conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial³⁸³. Este tipo de mangas parecen ser bastante similares a los velos portados por bailarinas que aparecen representadas en algunos ejemplos del arte islámico clásico, como se expondrá en el siguiente capítulo al hablar de este elemento empleado como recurso escénico complementario a la danza.

Aunque el velo tuvo esta función entre las bailarinas, no hay que olvidar que este constituía un elemento característico de la indumentaria de algunas mujeres, cuyo objetivo era cubrir el rostro de las miradas ajenas. Al respecto se pronunció el jurista Ibn ‘Abdūn (¿Sevilla? s. V/XI – s. VI/XII) en su tratado de *ḥisba* titulado *Risāla fī-l-qaḍā’ wa-l-ḥisba* (*Epístola sobre el cadiazgo y el almotacenazgo*) y escrito a finales del siglo XI o principios del siglo XII. En él estableció una prohibición que aludía al atuendo de las bailarinas. Concretamente el texto decía lo siguiente: “A las bailarinas se les prohibirá que se destapen el rostro”³⁸⁴. De ello, se puede interpretar que era costumbre en la Sevilla de la época que las danzarinas bailaran mostrando su rostro o destapándolo.

De forma general, Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406) en su obra *Muqqadima* (*Prolegómenos*) apuntó que las mujeres que ejecutaban danzas destacarían por la belleza de sus vestimentas y los complementos que acompañaban este atuendo, como recoge M. Cortés García³⁸⁵. El investigador J. Rabadán Bujalance señala que los vestidos de las bailarinas solían ser muy adornados, los cuellos se revestían con collares, los brazos se cubrían con pulseras

³⁸³ “*Cantigas de Santa María, Códice rico*”, *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional*, [en línea], disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>, [consultado el 14/01/2023].

³⁸⁴ GARCÍA GÓMEZ, Emilio y LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn ‘Abdūn*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1992, p. 157.

³⁸⁵ CORTÉS GARCÍA, “La mujer árabe y la música...”, p. 98.

y brazaletes y los pies podían llevar cascabeles que acompañaban sus movimientos al son de la música. Continúa afirmando que algunas moriscas vestían pantalones al estilo polainas, una túnica, un velo o pañuelo en el pelo que podía estar sujetado con una cinta roja y podía llegar incluso hasta los pies, y como calzado llevaban zapatillas o babuchas cerradas³⁸⁶.

Otro tipo de indumentaria propia de los artistas que se dedicaban al arte de la danza eran los disfraces y máscaras, que se usaban tanto en ambientes públicos como privados, es decir, tanto en lugares cortesanos como en zocos y plazas públicas³⁸⁷.

A propósito de estos disfraces, se ha descrito en un apartado anterior el tipo de vestimenta propia del estilo de danza *al-kurraġ*, caracterizada por la combinación de un traje (*qabā'*) con la figura de un caballo adherida a él³⁸⁸. Sin embargo, no fue este el único atuendo animal utilizado por los bailarines y bailarinas durante la época clásica. Richard Ettinghausen ha encontrado una mención textual a un disfraz de mono³⁸⁹ que perfectamente podría corresponderse con la vestimenta que lleva la figura zoomórfica que aplaude de Quṣayr 'Amra y con la de otras figuras mencionadas en el apartado **5.4. Danzas de animales** de este estudio³⁹⁰. Se trata de una referencia de Al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967) recogida en el *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) en la que se menciona al califa omeya al-Walīd II y a un artista³⁹¹:

"الوليد بن يزيد لهج بالغناء والشراب والصيد وحمل المغنين من المدينة وغيرها إليه
وأرسل إلى أشعب فجاء به فألبسه سراويل من جلد قرد له ذنب وقال له ارقص وغني
شعرا يعجبني."

³⁸⁶ RABADÁN BUJALANCE, "Danzas y Bailes", pp. 123-124.

³⁸⁷ SHAFIK, "Formas carnavalescas del *Nawrūz*...", p. 233.

³⁸⁸ Véase el texto completo de Ibn Jaldūn en árabe y en español en el apartado **5.2. Al-kurraġ**, página 89 de este estudio.

³⁸⁹ ETTINGHAUSEN, "The dance with zoomorphic masks and...", p. 219.

³⁹⁰ Véase la página 102 de este estudio.

³⁹¹ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 7, p. 46.

Al-Walīd b. Yazīd se entregó al canto, a la bebida y a la caza. Traía para él cantantes de Medina y de otros lugares y los enviaba a Aš'ab. Después trajo uno para él, lo vistió con unos pantalones de piel de mono con cola y le dijo: "baila y canta poesía que me gusta".

(Traducción propia).

En lo referente a las máscaras, se podían designar en árabe con diferentes términos: *samāyā*, *wa'yh* y *qinā'*³⁹². A partir de la segunda mitad del siglo XI se emplea en las fuentes textuales clásicas el término *muharriy* (pl. *muharriyūn*), en lugar de *samāyā*³⁹³. Las máscaras solían ser usadas por juglares, actores o cómicos con máscaras que jugaban y bailaban ante el público, como recoge al-Iṣfahānī³⁹⁴. El príncipe abbasí 'Abd Allāh b. al-Mu'tazz (m. 296/ 908) también menciona en una de sus composiciones a estos juglares que bailaban disfrazados en la festividad del *Nayrūz*³⁹⁵.

"اشرب غداة النيروز صافية
أيامها في السرور ساعات.
قد ظهور الجن في النهار لنا
منهم صفوف ودستبندات.
تميل في رقصهم قدودهم
كما تتنت في الريح سروات.
وركب القبح فوق حسهم
وفي سماجاتهم ملاحات."

Bebe vino puro en la mañana temprana del *Nayrūz*, horas son sus días de alegría. Demonios nos aparecen durante el día, unos puestos en fila, y otros bailando cogidos de la mano (*dastbandāt*). Se balacean en sus bailes, cual ciprés inclinado por el viento. Fealdad puesta encima de su belleza, Y la fealdad de sus máscaras (*samāyāt*) tiene gracia. (Traducción de A. Shafik)³⁹⁶.

³⁹² MOREH, "Masks and masquerades", vol. 2, p. 513.

³⁹³ Ibidem, p. 514.

³⁹⁴ Véase el texto de al-Iṣfahānī que se refiere a estos personajes en el capítulo 7. **Espacios y ambientes**, página 169 de este estudio.

³⁹⁵ AL-ṢŪLĪ, *Aš'ār awlād al-julafā' wa-ajbāruhum. Min Kitāb...*, p. 249.

³⁹⁶ SHAFIK, "Formas carnavalescas del *Nawrūz*...", p. 234.

Según señala el investigador Ahmed Shafik³⁹⁷, estas máscaras debieron ser de aspecto cómico o terrorífico, pues como se puede apreciar en este texto, resaltan la fealdad del que la lleva puesta y generan una sensación desagradable a la vista del público que las observa. Por lo general, eran comunes las máscaras zoomórficas³⁹⁸, como se ha podido observar en el apartado sobre danzas de animales de este estudio³⁹⁹.

Dicho todo lo anterior cabe concluir que los diferentes atuendos que usaban los bailarines y bailarinas eran utilizados como recursos dancísticos que cumplían diferentes funciones. Por un lado, estos tenían una finalidad meramente estética cuyo objetivo era aportar belleza y buena apariencia a la figura del artista. Por otro lado, las vestimentas servían para adornar su puesta en escena, dado que eran utilizadas para proporcionar amplitud a sus movimientos, para mostrar y cubrir su cuerpo al antojo de la bailarina, para suscitar diferentes reacciones en el público, para caracterizarse de un animal o un personaje y, en definitiva, para generar una mayor expectación, gusto e interés por estas prácticas en la sociedad de la época. Muchas de estas funciones también eran cumplidas por los elementos que podían utilizar los artistas durante la danza, tal y como se va a observar en las siguientes líneas de este estudio.

6.4. Accesorios e instrumentos

En este apartado se va a hacer referencia a una serie de elementos que, según las fuentes consultadas en este estudio, habrían sido usados por bailarines y bailarinas. Entre ellos se encuentran tanto los accesorios que servían para acompañar su danza como los instrumentos de música que podían utilizar.

³⁹⁷ *Ibidem* p. 232.

³⁹⁸ MOREH, "Masks and masquerades", vol. 2, p. 514.

³⁹⁹ Véase el apartado **5.4. Danzas de animales**, páginas 102 de este estudio.

6.4.1. Accesorios

Las fuentes iconográficas han aportado más información sobre estos elementos que las fuentes textuales, sin embargo, gracias a los textos se pueden recoger una serie de términos con los que se denominaban a estos objetos. Por lo general, los artistas usaban elementos concretos, dependiendo del estilo de danza que quisieran ejecutar, para acompañar sus movimientos y embellecer su puesta en escena. En otras ocasiones se servían de objetos diversos y no siempre definidos en las fuentes textuales para realizar malabares con ellos y amenizar sus bailes⁴⁰⁰.

El velo o el pañuelo era usado por las bailarinas desde época preislámica. Así lo atestiguan las fuentes de la época, gracias a composiciones como la de al-Nābiga al-Ḍubyānī (s. VII), poeta cortesano de los lajmīs de Ḥīra. El autor dedicó una *mu‘allaqa* a Nu‘mān b. Qābūs, gobernador de dicha ciudad. La parte del panegírico de esta composición ensalza la generosidad del soberano:

“Al-Nu‘mān regala la esclava joven, de hijos simpáticos.
Jamás hará tal don un avaro.

Regala un centenar de camellos hartos de hierba de Tūdiḥ,
pieles como crines;

Camellos sonrosados, dóciles, de jarretes trenzados
y que llevan a lomos las nuevas sillas de Ḥīra.

Danzarinas que zapatean y levantan el extremo del velo; las ha
embellecido el fresco de la siesta al igual que a las gacelas de la estepa.

Y caballos veloces que, a pesar del freno de las riendas, corren como
pájaros que huyen de las nubes frías.”

(Traducción J. de Vernet)⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ RABADÁN BUJALANCE, “Danzas y Bailes”, p. 124.

⁴⁰¹ VERNET, Juan, *Literatura árabe*, Barcelona, El Acantilado 2002, p. 41.

Esta prenda es uno de los elementos que aparece representado en más ocasiones en las fuentes iconográficas clásicas consultadas. No parece claro si se trata de velos o de pañuelos, pero en cualquier caso se trata de telas por la forma que adoptan en movimiento. No se representan como elementos rígidos en ninguna de las imágenes consultadas, por lo que se descarta su posible interpretación como palos o espadas. Se pueden diferenciar dos tipos de velos o pañuelos. Por un lado, se identifica un pañuelo delgado y muy largo que se cruza en ambos brazos. La primera representación identificada de este objeto en época islámica aparece en las bailarinas de Samarra, de las que se hablará en el apartado **7. Espacios y ambientes**⁴⁰². Claros precedentes de este tipo de representaciones de bailarinas con velo los encontramos en jarrones del arte sasánida, como el jarrón con bailarinas MAO 426, datado entre los siglos III y VII y conservado en el Museo del Louvre⁴⁰³.

Otro ejemplo del arte islámico con estas representaciones se puede observar en un ataífor de cerámica fatimí datado en el siglo XI y conservado en el Museo de Arte Islámico, de El Cairo⁴⁰⁴.

En todas estas representaciones parece ser evidente que se representan bailarinas y bailarines. Sin embargo, se han localizado otros ejemplos iconográficos, principalmente de época fatimí, cuya figura representada no es un artista, sino un personaje cortesano que porta el velo mencionado⁴⁰⁵. Esto lleva a un nuevo planteamiento, ¿este elemento podría haber adquirido otra simbología que justificara su representación en otras figuras de la corte?

⁴⁰² Véase la página 169 de este estudio.

⁴⁰³ "Aiguière aux danseuses", *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010177708>, [consultado el 07/03/2022].

⁴⁰⁴ JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *El arte islámico*, Madrid, Historia Viva, 1999, Historia del Arte 16, n.º 12, p. 149.

⁴⁰⁵ HAMMAD, al-Sayyed Muhammad Khalifa, "Fragmento de fresco de unos baños", *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*, [en línea], disponible en: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;eg;Mus01;26;es, [consultado el 20/01/2023].

YEOMANS, *The Art and Architecture of Islamic...*, p. 84.

Otra tipología es aquella en la que los danzantes son representados con dos velos o pañuelos, uno en cada mano, de menor longitud que el otro tipo de velo al que se ha aludido. La mayoría de estas representaciones figurativas se realizaron durante la época fatimí. En el catálogo iconográfico de este estudio se pueden observar con mayor detalle algunos ejemplos de esta época, como los que se muestran a continuación:



Ilustración 11. Panel del bailarín, OA 6265/2 (Musée du Louvre, París).
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

Se trata de una pieza realizada en Egipto entre los siglos XI y XIII y que actualmente se conserva en el Museo del Louvre, París⁴⁰⁶. Este mismo patrón representativo fue utilizado en objetos diversos del arte fatimí⁴⁰⁷: frisos, cajas de madera o ataifores de cerámica, como el siguiente ejemplo.

⁴⁰⁶ “Panneau au danseur”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329338>, [consultado el 08/03/2022].

⁴⁰⁷ Véanse las piezas del anexo 12.3. **Catálogo iconográfico**, página 279 de este estudio.



Ilustración 12. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.:
Purchase – Charles Lang Freer Endowment, F1946.30.

Este ataifor, también de época fatimí, está datado en el siglo XII y procede de Egipto. Actualmente se encuentra expuesto en el Museo Nacional de Arte Asiático, en Washington D. C. La bailarina que aparece representada en la imagen porta los mismos velos que aparecen en la escena anterior, sin embargo, esta se muestra en solitario y con una postura diferente.

Otra pieza que reproduce este mismo patrón estético, pero que no pertenece a la época fatimí sino selyúcida, es un fragmento de una botella de vidrio dorado datada en la primera mitad del siglo XII y conservada en Museo Británico, Londres⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ “Bottle”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1906-0719-1, 08/03/2022].

[consultado el



Ilustración 13. Botella 1906, 0719.1 (The British Museum, Londres).
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

En esta imagen los velos que porta la danzarina parecen tener menos movimiento y más rigidez que los representados anteriormente; sin embargo, la interpretación más oportuna apunta a que se trate de un velo de otra naturaleza. Desafortunadamente, la botella se encuentra solo parcialmente conservada, por lo que no es posible saber qué elemento portaba la mujer en la otra mano ni qué otras escenas se representaban en la botella.

Otro elemento de frecuente aparición en escenas de danza son las espadas. Estas aparecen mencionadas y representadas de forma reiteradas en los textos e iconografía que se ofrecen en este estudio, concretamente en lo que se refiere a las danzas guerreras, de combate o lucha, así como a las habilidades de bailarines y bailarinas en el manejo de determinadas armas. Los distintos términos árabes que aluden a estos elementos son los siguientes:

- Dagas (*jan̄yār / jin̄yīr* pl. *jan̄āyīr*), son mencionadas por Ibn Bassām⁴⁰⁹ al enumerar las cualidades de una esclava con gran manejo de los juegos de armas.
- Espadas. Ibn Bassām⁴¹⁰ y Ibn al-Ṭahhān⁴¹¹ utilizan el término *sayf* pl. *suyūf*. Este último autor resalta la dificultad que supone bailar con estas y con

⁴⁰⁹ IBN BASSĀM, *Al-Dajira fī mahāsīn ahl al-Āzīra*, t. 5, p. 112.

⁴¹⁰ *Ídem*.

⁴¹¹ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, p. 280.

otros elementos como el vidrio (*zuġāy*) y el fuego (*nār*). En el *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (s. XV) se usa el término *xinguīt*⁴¹² para aludir a las espadas que se emplean en las danzas de espadas. A priori, resulta complejo identificar el origen del término al tratarse de un vocablo recogido del léxico granadino oral y popular de finales del siglo XV. Tal y como lo transcribe Alcalá parece provenir de *šinguīt*, *šinuīt* o *šinqīt*. Sin embargo, Reinhart Dozy lo incorpora en el primer tomo de su Suplemento a los diccionarios árabes al mencionar también las danzas de espadas y aclara la cuestión⁴¹³:

"دنسة (esp. danza), دنسة الشیغات sorte de danse avec des épées nues, Alc. (dança de espadas)."

Por ende, el término árabe del que proviene parece ser *šīgāt*, que alude a las espadas desenvainadas.

- Escudo de cuero (*ḥaġafa* pl. *ḥaġaf*.) es mencionado por Ibn Bassām⁴¹⁴.
- Lanzas (*rumḥ* pl. *rimāḥ / armāḥ*) se emplean al hacer referencia a los juegos de lanzas (*al-la'ib bi-l-rumḥ*)⁴¹⁵ que usaban los príncipes y que se realizaban durante las festividades andalusíes. Ibn Bassām hace uso del término *sinān* (pl. *'asinna*)⁴¹⁶.

Otro objeto que también es muy utilizado por estos artistas es el bastón o palo (*qaḍīb* pl. *quḍbān*). A este elemento se ha aludido brevemente al abordar el estudio de las distintas danzas guerreras, de lucha o combate⁴¹⁷ de este estudio y se han aportado múltiples representaciones figurativas de personajes que portan este elemento.

⁴¹² DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. 69.

⁴¹³ DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, t. 1, p. 464.

⁴¹⁴ IBN BASSĀM, *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-Ķazīra*, t. 5, p. 112.

⁴¹⁵ SHAFIK, "Formas carnavalescas del *Nawrūz*...", p. 229.

⁴¹⁶ IBN BASSĀM, *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-Ķazīra*, t. 5, p. 112.

⁴¹⁷ Véase el apartado **5.6. Danzas guerreras, de lucha o combate**, página 109 de este estudio.

Un ejemplo iconográfico hasta ahora no mencionado, pero no por ello menos relevante, aparece en la botella de los músicos del Museo Arqueológico de Córdoba⁴¹⁸, datada en el siglo X. En esta pieza se representa una escena musical formada por un grupo de figuras de músicos y bailarines. Tal y como se muestra en la fotografía, uno de los personajes sujeta uno o dos bastones en sus manos. Este aparece inmediatamente detrás de un danzarín que se presenta con una pierna elevada en clara posición de baile.



Ilustración 14. Botella de los músicos, 11282 (Museo Arqueológico de Córdoba).
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

El bastón también ha sido mencionado en diferentes fuentes textuales. Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 - El Cairo, 808/1406) en *Muqqadima (Prolegómenos)* explica que en época abbasí se utilizaban bastones (*quḍbān*) durante las reuniones (*maḡālis*)⁴¹⁹. Estos cumplían una doble función. Por un lado, eran usados para acompañar la danza de los bailarines y, en el caso de las danzas que simulaban

⁴¹⁸ “Botella de los Músicos”, *Obras Singulares, Las Colecciones, Museo Arqueológico de Córdoba*, [en línea], disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/botella-de-los-musicos, [consultado el 09/01/2023].

DE LOS SANTOS JENER, Samuel, “Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas” *Al-Andalus*, n.º XVII (1952), Madrid-Granada, Maestre, pp. 401-402.

⁴¹⁹ Véase el texto completo en español y en árabe en el apartado **4.2. La profesionalización de la danza**, página 77 de este estudio.

combates, se empleaban como armas de lucha. Por el otro, se utilizaban como instrumento musical para producir ritmo, tal y como señala Reynaldo Fernández Manzano⁴²⁰. Este investigador recoge en su estudio sobre los instrumentos musicales de al-Andalus este elemento que incluye en la familia de los idiófonos y lo define de la siguiente forma: “bastón con el que se golpea el suelo para marcar el ritmo”⁴²¹. El autor utiliza esta definición tanto para el término *qaḍīb* como para *‘aṣān*, palabra que también se ha utilizado para aludir a este objeto en las fuentes árabes clásicas.

El alfaquí ‘Umar b. Uṭmān b. al-‘Abbās al-Ŷarsīfī (s. VIII/XIV) prohíbe a unos jóvenes realizar juegos de látigo y palos (*al-la’ib bi-l-maqāri’ wa-l-‘aṣā*)⁴²², los cuales eran utilizados para los bailes ejecutados en diferentes festividades, tal y como recoge Ahmed Shafik.

El bastón no era el único elemento del que se servía el bailarín para producir sonido durante su danza. Así pues, en el siguiente apartado se van a explicar otros instrumentos que compartían esta función musical.

6.4.2. Instrumentos

Desde la antigüedad, los bailarines y bailarinas solían usar diversos tipos de instrumentos que servían para marcar el ritmo y generar sonidos. En el mundo árabe e islámico clásico también se tiene constancia de su uso gracias a los testimonios que recogen las fuentes textuales, iconográficas y arqueológicas de la época. Tal y como se ha mencionado con anterioridad en este estudio, se va a prescindir de la consulta de estas últimas fuentes por necesidades de delimitación del corpus.

Uno de los instrumentos más usados durante la danza eran los **crótales** (*ṣanī* pl. *ṣunūy*), pertenecientes a la familia de los idiófonos. Son definidos por R.

⁴²⁰ FERNÁNDEZ MANZANO, “Introducción al estudio de los instrumentos...”, p. 60.

⁴²¹ *Ídem*.

⁴²² SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, pp. 230-231. Véase también el apartado 5.6. **Danzas guerreras, de lucha o combate**, página 109 de este estudio.

Fernández Manzano como “címbalos o pequeños platillos de diversos materiales con variantes”⁴²³. Solían colocarse en las manos de los bailarines y se utilizaban para marcar el ritmo y acompañar la danza⁴²⁴.

El empleo de estos instrumentos durante el baile no es una novedad del pueblo árabe, ya que desde época romana se tiene constancia de su uso, como muestran las diversas representaciones de danzarinas, así como los testimonios arqueológicos.

Similares a los crótalos en cuanto a su función se refiere eran una especie de palillos, de aspecto similar a las tejoletas, que aparecen representados en varias piezas de arte islámico clásico. Un ejemplo de ellos se puede observar en el bol 1956, 0728.5 del Museo Británico de Londres⁴²⁵, de origen iraní y datado entre los años 1150 y 1200. Aunque en la descripción que ofrece el museo sobre la pieza se indica que se representa la figura de un corredor, parece clara la identificación del personaje con un bailarín por varios motivos.



Ilustración 15. Bol 1956, 0728.5 (The British Museum, Londres).
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

⁴²³ FERNÁNDEZ MANZANO, “Introducción al estudio de los instrumentos...”, p. 60.

⁴²⁴ CORTÉS GARCÍA, “La mujer árabe y la música...”, p. 93.

⁴²⁵ “Bowl”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1956-0728-5,

[consultado el

09/01/2023].

Parece que la danza era considerada una actividad profesionalizada, sin embargo, las alusiones que se realizan a ella siempre la vinculan a otras actividades como la música y el canto; por tanto, cabe preguntarse si en algún momento durante la época clásica la danza llegó a convertirse en una profesión independiente.

El primero de ellos es la postura que adopta la figura, una clara posición de baile. El segundo motivo es el objeto que porta entre sus manos: unos palillos dobles usados como instrumentos de percusión. El tercer motivo es las similitudes con claros personajes de bailarines representados en otras piezas de arte islámico, que visten el mismo atuendo y portan los mismos elementos. Es el caso de la botella de los músicos del Museo Arqueológico de Córdoba⁴²⁶, anteriormente mencionada, y de la bandeja de los Lusignan del Museo del Louvre⁴²⁷, París, datada entre los años 1300 y 1350 y procedente de Siria. En sus laterales aparecen representadas diferentes escenas musicales formadas por grupos de músicos y bailarines. Entre ellos, se encuentra un danzarín empleando aparentemente el mismo tipo de instrumento que sujeta la figura que se analiza. El otro bailarín de la siguiente escena porta el mismo gorro picudo, elemento que solo viste el personaje que danza.

⁴²⁶ Véase el apartado **6.4.1. Accesorios**, página 155 de este estudio, “Botella de los Músicos”, *Obras Singulares, Las Colecciones, Museo Arqueológico de Córdoba*, [en línea], disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/botella-de-los-musicos, [consultado el 09/01/2023].

⁴²⁷ “Plateau à bord droit portant un écu aux armes des Lusignan”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010319060>, [consultado el 09/01/2023].



Ilustración 16. Bandeja de los Lusignan, MAO 1227 (Musée du Louvre, París).
(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

Este mismo instrumento también aparece representado en una de las miniaturas de músicos incluidas en el “Códice de los músicos” de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, datado en el siglo XIII y conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴²⁸. Se trata de la miniatura realizada en el folio 295V, en la que se representan dos figuras, una masculina y una femenina que sostiene en ambas manos dicho instrumento. El musicólogo Omar Metioui lo relaciona con el *šiz* pl. *šizān*, también conocido por el nombre de *kāsatān*⁴²⁹. En este mismo siglo al-Tifāšī (580/1184 – 651/1253) recoge una mención textual al término *šiz* en el capítulo 11 de la obra “Muta’at al-asmā’ fī ‘ilm al-samā’” (“*El placer de los oídos ante la audición musical*”)⁴³⁰, que se incluye en el volumen 41 de su obra *Faṣl al-jitāb fī madārik al-ḥawāss al-jams li-’ulī al-albāb* (*Método infalible de la inteligencia para percibir con los cinco sentidos*). Este capítulo está dedicado a la música andalusí, sus modos, su composición y sus instrumentos. En la traducción inglesa de la obra *šiz* es traducido por *castanets*⁴³¹. Asimismo, este término se menciona en el *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá, obra ya mencionada en el apartado **3.1.4. Otros términos**⁴³². La

⁴²⁸ “Cantigas de Santa María, Códice de los músicos”, *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional*, [en línea], disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>, [consultado el 14/01/2023].

⁴²⁹ METIOUI, Omar, “Historia y evolución del instrumentarium andalusí-magrebí”, *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*, Pablo Beneito y Fátima Roldán (eds.), Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 111-152, c. p. 126, lámina 46 (p. 147).

⁴³⁰ LIU y MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs...*, pp. 38-44.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 43.

⁴³² Véase la página 45 de este estudio.

entrada referente a este término junto con los comentarios de R. De Zayas recogen lo siguiente⁴³³:

“*Xiç* [palillos para tañer] – Castañuelas. Derivación de la raíz *k-w-s*, ella misma derivada del griego *kímbalon* del que también derivan muchos nombres de instrumentos de percusión; por ejemplos *kas*, o *kus* (platillos).”

En esta obra también se incluye otro instrumento⁴³⁴:

“*Maçiquif* [Chapas para tañer] – Sonajas grandes (aún se usa este tipo de sonaja en el Magreb para acompañar danzas). Derivado del término arcaico *misfaqah* (plur. de *musafiq*) que designaba genéricamente cualquier instrumento del tipo castañuela o crótalo.”

F. Corriente recoge también del vocabulista los términos *maşīfica* y *maşīfiq* (chapas para tañer)⁴³⁵. Estos vocablos derivan de la raíz árabe *şafaqa*, que en su forma segunda *şaffaqa* hace referencia a chasquear, batir palmas y aplaudir⁴³⁶. El término *muşaffiq* se identifica con los címbalos de mano⁴³⁷, que también aparecen representados en una miniatura de dos músicos localizada en el folio 176V del “Códice de los músicos” de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X⁴³⁸. Otras palabras recogidas por O. Metioui que también aluden a este instrumento de percusión son *şahñ*⁴³⁹, *şaffāqa* y *şaffāqatān*⁴⁴⁰. R. Fernández Manzano relaciona los

⁴³³ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. 94. Véase también CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 115.

⁴³⁴ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. p. 75.

⁴³⁵ CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P....*, p. 118.

⁴³⁶ CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 659 y CORTÉS, *Diccionario de árabe culto moderno*, p. 631.

⁴³⁷ METIOUI, Omar, “Historia y evolución del instrumentarium...”, p. 125.

⁴³⁸ “Cantigas de Santa María, Códice de los músicos”, *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional*, [en línea], disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>, [consultado el 14/01/2023].

⁴³⁹ El término *şahñ* pl. *şahñān* también es traducido en español por castañuela, CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 643 y CORTÉS, *Diccionario de árabe culto moderno*, p. 617.

⁴⁴⁰ METIOUI, Omar, “Historia y evolución del instrumentarium...”, p. 125.

términos *šafaq*, *šafqa* y *šaffaq* con las palmas efectuadas con las manos⁴⁴¹. Además de ellos, O. Metioui recoge los términos *šaqf* pl. *šūqūf* que traduce por claquetas o carracas⁴⁴² y cuya raíz árabe también podría relacionarse con la del vocablo andalusí *maçiqif* que recoge Fray Pedro de Alcalá.

Otro elemento significativo y destacable en este contexto son las pulseras con cascabeles (*ŷalŷāl* pl. *ŷalāŷil*) utilizadas por las bailarinas en las muñecas y en los tobillos⁴⁴³. En las fuentes textuales se cuenta con el testimonio de al-Nasā'ī (215/830 – 303/915), quien recoge un hadiz en el que se menciona la existencia de algunas tobilleras que estaban adornadas con cascabeles (*ŷalāŷil*) que sonaban⁴⁴⁴.

También es conveniente hacer referencia a otros instrumentos musicales que, sin ser directamente portados por bailarines, eran idóneos para el acompañamiento de la danza. Este era el caso del *būq*, un instrumento de viento descrito por al-Tifāšī (580/1184 – 651/1253) en el capítulo anteriormente mencionado de su obra *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (*El placer de la audición en el arte de la música*)⁴⁴⁵. Por sus características era considerado un instrumento adecuado para acompañar la danza:

“El instrumento más noble y refinado es el *būq* que por la dulzura y delicadeza de su timbre, conviene perfectamente al acompañamiento de la danza y el canto.”

(Traducción de M. Guettat)⁴⁴⁶.

Según algunos investigadores⁴⁴⁷ este instrumento aparecería representado en la pila islámica 43874 (Museo del Almodí, Xàtiva, Valencia) datada en el siglo

⁴⁴¹ FERNÁNDEZ MANZANO, “Introducción al estudio de los instrumentos...”, p. 60.

⁴⁴² METIOUI, Omar, “Historia y evolución del instrumentarium...”, p. 126.

⁴⁴³ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 108.

⁴⁴⁴ POCHÉ, “La danse arabe: quelques repères”, p. 29.

⁴⁴⁵ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*.

⁴⁴⁶ GUETTAT, Mahmoud, *La música andalusí en el magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del mediterráneo*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999, p. 35.

⁴⁴⁷ PORRAS ROBLES, “Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana”, pp. 53-54.

XI⁴⁴⁸. Como se ha descrito anteriormente, el músico que tocaría este instrumento se encuentra situado junto a un grupo de figuras que realizan una posible danza de combate⁴⁴⁹.

BAER, "The 'pila' of Játiva: a document...", p. 148.

⁴⁴⁸ "El Museo del Almodí", *Xàtiva turismo*, [en línea], disponible en: <https://xativaturismo.com/museo-del-almodi/>, [consultado el 23/12/2022].

⁴⁴⁹ Véase el capítulo 5. **Estilos**, página 81 de este estudio.

7. ESPACIOS Y AMBIENTES

La danza, acompañada de la música y el canto, podía representarse en diferentes espacios. Por un lado, se ejecutaría en lugares de carácter privado como palacios o casas con motivo de fiestas y tertulias literarias y musicales y, por otro, en lugares de carácter público, como calles, plazas y espacios en los que se celebraban festejos populares.

7.1. Espacios cortesanos y ambientes privados

En lo que refiere a los espacios privados, los palacios se encontraban entre los lugares principales donde se desarrollaban estas disciplinas de manera artística. Los testigos iconográficos que se conservan *in situ* en dichos espacios muestran que en las cortes de los califas omeyas no faltaban bailarinas, músicos y cantantes. Esto puede observarse en las numerosas representaciones figurativas que recubren los muros y bóvedas de algunos edificios ejemplares, así como en las representaciones cortesanas contenidas en algunas excelentes piezas del arte islámico clásico.

Si se observan los palacios que contienen representaciones musicales y dancísticas, el más antiguo de ellos data de principios del siglo VIII. Se trata de un conjunto palatino que consta de una residencia y unos baños, conocido por el nombre de Quṣayr 'Amra, localizado en Jordania y construido posiblemente bajo el mandato del califa omeya al-Walīd I (r. 86/705 y 96/715)⁴⁵⁰. Además de ser el primer testigo que evidencia la presencia de la danza y el baile en las cortes, es también el palacio con más representaciones figurativas de bailarinas de la época⁴⁵¹. Un total de cinco mujeres han sido identificadas claramente como danzarinas y algunas más podrían haberlo sido también; sin embargo, la falta de

⁴⁵⁰ ALMAGRO, CABALLERO, ZOZAYA, y ALMAGRO, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas...*, p. 22.

⁴⁵¹ Este asunto ha sido abordado en profundidad en: CONTRERAS REY, Alejandra, "Representaciones figurativas de bailarinas en Qusayr 'Amra, Jordania", *Las artes del Islam I: danza y música, cine y caligrafía*, José Ramírez del Río (ed.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 39-62.

pruebas concluyentes sobre su condición impide confirmar un número mayor de representaciones.



Ilustración 17. Bailarina, intradós del arco oriental del gran salón, zona residencial, Quşayr 'Amra (Jordania).

(Fotografía de Antonio Almagro).



Ilustración 18. Músico y bailarina, cubierta o bóveda del tepidarium, baños, Quşayr 'Amra (Jordania).

(Fotografía de Antonio Almagro).

Otros investigadores que han analizado el conjunto palatino como J. M. Blázquez y G. Fowden han afirmado que la mayoría de las figuras femeninas representadas en Quṣayr 'Amra podrían haber sido danzarinas: “Todas las mujeres pintadas en el palacio jordano son, probablemente, bailarinas. Intervendrían en las diversiones del califa y de su corte asentada en Quṣayr 'Amra”⁴⁵²; “There are numerous women represented at Quṣayr 'Amra (...) who may have been dancers but play no clearly definable role”⁴⁵³.

Con respecto al lugar donde se ubican estas representaciones, es preciso destacar que la mayoría de ellas se localizan en la zona residencial, concretamente en el gran salón, y tan solo una de ellas se sitúa en los baños. En este punto cabe preguntarse a qué podría deberse la elección de situar en el gran salón la mayoría de representaciones musicales del palacio. La respuesta podría deberse a la propia funcionalidad de dicho espacio como lugar de celebración de fiestas y recepción de visitas. En estos ambientes la presencia de la música, el canto y la danza se hace inevitablemente necesaria. V. Fiala⁴⁵⁴ realizó un dibujo del gran salón en el que se representa una bailarina danzando en el centro de esta sala ante la atenta mirada del público presente. Con toda probabilidad, estas mismas escenas musicales serían las que habrían tenido lugar en este espacio.

Otro de los palacios donde también es posible encontrar representaciones figurativas de bailarinas es Qaṣr al-Ḥayr al-Garb, erigido por Hišām I (r. 105/724 - 125/743) en la primera mitad del siglo VIII y localizado cerca de Palmira, en Siria. Las piezas con danzarinas pertenecientes a este enclave se encuentran conservadas actualmente en el Museo Nacional de Damasco⁴⁵⁵. Se trata de dos

⁴⁵² BLÁZQUEZ, J. M., “La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Quart al-Hayr al-Garbi”, *Europa y el Islam*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, 45-142, c. p. 125.

⁴⁵³ FOWDEN, G., *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*, California, Editorial Universidad de California, 2004, p. 69.

⁴⁵⁴ MUSIL, A., *Pán Amry*, Praga, Nakladatelstvi Vys*ehrad, 1948, p. 208.

⁴⁵⁵ Actualmente estas piezas no se encuentran expuestas en la colección online de arte islámico del Museo Nacional de Damasco. Sin embargo, se indica el enlace a dicha colección por si en el futuro fueran incorporadas: *Islamic Art Collection, The National Museum of Damascus*, [en línea], disponible en: <https://virtual-museum-syria.org/damascus/islamic-art-collection/>, [consultado el 15/01/2023].

relieves de estuco fragmentados que formarían parte de un mismo panel decorativo. Las figuras aparecen sosteniendo unas botellas en las manos, con el torso desnudo, vistiendo una falda plegada y adornándose con joyas sobre el pelo, las orejas y el cuello, como se puede observar en la fotografía recogida en el trabajo de investigación llevado a cabo por G. Fowden⁴⁵⁶ sobre otro palacio omeya.

Al califa Hišām I también se debe la construcción de Jirba al-Mafyār, conocido con el nombre de Palacio de Hišām, que data de la primera mitad del siglo VIII y está localizado cerca de Jericó, en Palestina. De él se conservan unas esculturas de posibles bailarinas que se ubicarían en cuatro pechinas de una de las salas del palacio⁴⁵⁷. Actualmente estas figuras se conservan en el Museo Arqueológico Rockefeller de Jerusalén⁴⁵⁸.

De la época del califa al-Walīd II (m. 126/744) no se conserva ninguna fuente iconográfica como las anteriormente citadas; sin embargo, es bien conocido el gusto de este califa, y también poeta, por las actividades musicales. Sobre él J. Vernet apunta que “además de califa, fue buen poeta, bailarín y cantor”⁴⁵⁹. En esta misma línea, M. Sobh⁴⁶⁰ explica que se rodeaba de toda clase de artes como la música y el canto, la pintura, la escultura y la poesía. Asimismo, cuenta cómo su amigo Naṣr b. Sayyār, poeta y gobernador en Jurāsān, solía enviarle cantantes, bailarinas, instrumentos musicales y otras piezas de arte y de lujo desde Persia a su palacio del desierto donde prefería vivir. Una de las escenas musicales que tuvo lugar durante el mandato de este califa fue la representación de una “danza

⁴⁵⁶ FOWDEN, *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad...*, p. 72

⁴⁵⁷ ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg, “Los omeyas y su arte: 650-750”, *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, (5ª ed.), Madrid, Cátedra, 2014, pp. 32-83, c. pp. 67 y 71.

⁴⁵⁸ HATTSTEIN, M. y DELIUS, P., *Islam: Art and Architecture*, Canberra, H. F. Ullmann, 2007, p. 83.
JIMÉNEZ MARTÍN, *El arte islámico*, p. 135.

⁴⁵⁹ VERNET, *Literatura árabe*, p. 92.

⁴⁶⁰ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 453.

cósmica”⁴⁶¹ realizada en su honor, que se ha descrito anteriormente en el apartado **5.5. Danzas cósmicas**⁴⁶² al mencionar los diferentes estilos de danzas.

Una de las escenas dancísticas más conocidas en el arte islámico clásico es la que aparece representada en el Palacio *Ŷawsaq al-Jāqānī*, también conocido como *Dār al-Jilāfa*, atribuido al califa al-Mu‘taṣim (r. 218/833 y 227/842), y datado de la primera mitad del siglo IX⁴⁶³. Esta residencia se ubica en Samarra, Irak. En ella se encuentra una pintura mural de influencia mesopotámica⁴⁶⁴ situada en la cúpula del harén de la nave de audiencias donde aparecen dos danzarinas ricamente ataviadas con refinada indumentaria y aderezos, portando jarras y cuencos sobre los que vierten bebidas mientras bailan. En el fondo de la pintura aparece una especie de montículo entre las dos figuras que A. Papadopoulo relaciona con la representación de las montañas en el arte sumerio⁴⁶⁵. La pintura fácilmente se puede interpretar como una escena cortesana en el interior de un palacio, por la vestimenta de las figuras y por los elementos que portan. Resulta interesante poner de relieve el lugar donde se localiza esta pintura dentro del propio palacio: una sala del harén⁴⁶⁶ que, como espacio destinado a las mujeres, posiblemente sería un lugar donde el baile estaría muy presente.

A. Papadopoulo atribuye una simbología cósmica a esta pintura. El investigador propone la hipótesis de que estas bailarinas podrían simbolizar constelaciones debido a la representación que él interpreta como “estrellas” en sus vestidos. Además, añade que este simbolismo astronómico era usual en el contexto y en la época⁴⁶⁷. Anteriormente se ha aludido a la posible existencia de

⁴⁶¹ GRABAR, *La formación del arte...*, p. 172.

⁴⁶² Véase la página 107 de este estudio.

⁴⁶³ ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg, “La tradición abbasí: 750-950”, *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, (5ª ed.), Madrid, Cátedra, 2014, pp. 84-137, c. p. 95 y 136-137; HAGEDORN, Annette, *Arte Islámico*, Madrid, Taschen, 2009, pp. 30-31; HATTSTEIN y DELIUS, *Islam. Arte y Arquitectura*, p. 107; PAPADOPOULO, Alexandre, *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 72.

⁴⁶⁴ PAPADOPOULO, *El Islam y el...*, p. 72.

⁴⁶⁵ *Ídem.*

⁴⁶⁶ *Ídem.*

⁴⁶⁷ *Ídem.*

una danza cósmica en época omeya. La descripción que aportaba Oleg Grabar⁴⁶⁸ al respecto mencionaba la presencia de un grupo de bailarines vestidos de estrellas y planetas. Como se puede observar en la imagen, estas bailarinas no aparecen directamente vestidas de elementos del cosmos, por ello, afirmar que pudieran estar ejecutando ese estilo de danza solo por las posibles representaciones de estrellas en sus vestidos parece poco probable y cuanto menos, aventurado.

También es preciso resaltar que el estado en el que se encuentra actualmente esta pintura se debe a una restauración llevada a cabo por E. Herzfeld que ha sido analizada en profundidad por la investigadora Eva R. Hoffman⁴⁶⁹. Por ello, es muy posible que la pintura original difiriera de la actual imagen que se difunde de estas bailarinas: un dibujo realizado por Herzfeld durante el proceso de restauración, el cual se ha extendido tanto que actualmente se confunde con la pintura original⁴⁷⁰.

Esta representación de bailarinas es la más conocida de este complejo palatino, sin embargo, no es la única⁴⁷¹. En la misma sala del harén del salón de recepción se encuentra otra escena dancística en la que aparecen representadas

⁴⁶⁸ GRABAR, *La formación del arte...*, p. 172.

⁴⁶⁹ HOFFMAN, Eva R., "Between East and West: the wall paintings of Samarra and the construction of abbasid princely culture", *Muqarnas*, 2008, vol. 25, 107-132, c. p. 109 y pp. 112-113.

⁴⁷⁰ Véanse dos fotografías de la mencionada representación en los siguientes enlaces:

"Excavation of Samarra (Iraq): photograph of partially reconstructed wall painting with two dancers found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, the so-called "harem", *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/5811/>, [consultado el 27/12/2022].

"Excavation of Samarra (Iraq): section of a wall painting depicting two dancers, reconstructed from fragments found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, so-called "harem", *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/7184/>, [consultado el 27/12/2022].

⁴⁷¹ "Excavation of Samarra (Iraq): reconstruction of wall painting depicting dancers, Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa)", *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/3876/>, [consultado el 27/12/2022].

cinco bailarinas de aspecto físico similar a las figuras femeninas que se han descrito, pero con diferente indumentaria. En este caso, las bailarinas aparecen semi-desnudas con el torso descubierto y con faldas largas hasta los pies. Este atuendo coincide con el que visten las figuras de los palacios de Quṣayr ‘Amra, Qaṣr al-Ḥayr al-Garb y Jirba al-Mafyār, las cuales han sido también interpretadas como danzarinas. Las figuras de Samarra adoptan diferentes posturas, todas ellas se encuentran en clara posición de movimiento, y portan diferentes objetos como velos y cuencos. La pintura se encuentra solo parcialmente conservada, lo que impide proporcionar más datos al respecto.

Además de estas representaciones iconográficas, se conservan numerosas referencias textuales que atestiguan la presencia de la danza y el baile en los palacios durante la época abbasí, gracias a obras como *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) de al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967), cuyos textos más relevantes para este estudio se introducen en los diferentes apartados. El musicólogo Julián Ribera y Tarragó, recogió en su gran trabajo sobre la música árabe medieval y su influencia en la española, algunas de las escenas musicales que tenían lugar en estos complejos palatinos durante esta época y explicó que “vivían en palacio multitud de esclavas y esclavos cantores y bailarines” y que además había músicos a sueldo que asistían a dichas fiestas⁴⁷².

De época ayubí se han conservado algunas piezas en la que se muestran este tipo de escenas cortesanas festivas. Un ejemplo de ellas se puede apreciar en la bandeja del Sultán Yūsuf I, datada en la segunda mitad del siglo XIII y conservada actualmente en el Museo del Louvre, París (Francia)⁴⁷³. En esta pieza se representa un personaje como elemento central de la escena, el Sultán, que aparece sentado y rodeado de todo tipo de figuras entre las que se incluyen dos músicos, un bailarín y un personaje bebiendo que se encuentra situado entre

⁴⁷² RIBERA, Julián, *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Editorial Voluntad, 1927, p.

⁴⁷³ “Plateau au nom du sultan rasulide al-Malik al-Muzaffar Shams al-Din Yusuf Ier”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329462>, [consultado el 07/03/2022].

ellos. Estas cuatro figuras aparecen frente al Sultán, que ocupa un lugar central en el conjunto, lo que parece indicar que este se encuentra presenciando un espectáculo de danza y música.



Ilustración 9. Bandeja a nombre del Sultán Rasulid al-Malik al-Muẓaffar Šams al-Dīn Yūsuf I, OA 7081 (Musée du Louvre, París).

(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

No solo los califas disfrutaban del ambiente musical y dancístico en sus palacios, también lo hacían aquellos personajes con mayor estatus social en sus alcázares y almunias⁴⁷⁴. Este es el caso del poeta al-Šanawbarī (Antioquía, 275/888 – Alepo, 334/945). En el siguiente texto se describe el alcázar que poseía en Alepo, así como algunas de las actividades que tenían lugar en él⁴⁷⁵:

“En las afueras de esta madīna (ciudad) poseía al-Šanawbarī / el Piñonero una *ḍay’a*/aldea donde construyó un *qaṣr* rodeado de jardines llenos de árboles frutales y no frutales, repletos de rosas y jazmines, y a donde invitaba a muchos amigos suyos para pasarlo bien entre música y danza, verso y canto, doncella y copera, en el seno de la naturaleza, ya que era muy sensible, sociable y amable.”

⁴⁷⁴ MANZANO MORENO, Eduardo, “De almunia en almunia. Fiestas y juergas en la Córdoba omeya”, *Al-Kitāb*. Juan Zozaya Stabel-Hansen, Carmelo Fernández Ibáñez (ed.), Madrid, Asociación Española de Arqueología Medieval, 2019, pp. 325-330.

⁴⁷⁵ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 541.

Otro escenario privado es descrito en Bagdad por el autor de *adab* al-Tanūjī (Basora, 329/940 – 384/994), quien narra historias de muy diversos personajes entre los que se incluye el ministro buyí al-Muḥallabī⁴⁷⁶. El fragmento del texto escogido está recogido por M. Arkoun:

“At-Tanūjī contaba que él formaba parte de un grupo de cadíes que eran comensales del vizir al-Muḥallabī y se reunían con él en su casa dos veces por semana, dedicándose a la jarana y a la francachela. (...) Cuando la intimidad era perfecta y los contertulios se dejaban llevar por la emoción, se desnudaban, se lanzaban sobre las bellas muchachas y hacían toda clase de monerías. Cada uno de ellos tenía en su mano una copa de oro, que se llenaba de vino de Qutubrul o de ‘Ukbara; metían su barba en la copa hasta empaparla y con ella se rociaban unos a otros de vino mientras danzaban; vestían vestidos de colores y llevaban collares de piedras preciosas y de perlas; y cuando habían bebido mucho, decían todos: ¡huuu! Al día siguiente, volvían a tomar su continente grave habitual, su decencia, cuidando de conservar su porte imponente de cadíes, la reserva de los grandes maestros.”

(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁴⁷⁷.

En lo que se refiere al territorio andalusí, É. Lévi-Provençal⁴⁷⁸ se pronunció acerca de las fiestas celebradas por la aristocracia cordobesa, en las que destacaban los espectáculos de música, canto y danza utilizados como regalo para los invitados. Estos también eran agasajados con un banquete. De la misma forma, Antonio Martín Moreno⁴⁷⁹ señaló que en época de al-Ḥakam I, quien

⁴⁷⁶ RUBIERA MATA, M.^a Jesús, *La literatura árabe clásica (desde época pre-islámica al Imperio Otomano)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, p. 60.

⁴⁷⁷ *Ídem*.

⁴⁷⁸ LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, “Instituciones y vida social e intelectual”, *Historia de España. España musulmana (711-1031)*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), vol. 5, Madrid, Espasa Calpe, 1965, pp. 1-330, c. p. 291.

⁴⁷⁹ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985, p. 41.

gobernó entre los años 180/796 y 206/822, entre la clase alta existía la costumbre de honrar a los invitados con un concierto de música.

El *Dīwān* de Ibn Šuhayd (Córdoba, 382/992 – 426/1035) recoge un episodio en el que se narra cómo Almanzor (Algeciras, 326/938 – Soria, 392/1002) organizó una fiesta a la que acudió Abū Marwān ‘Abd al-Malik b. Aḥmad b. Šuhayd, quien se lanzó a bailar y a recitar poesía, acompañado del visir Ibn ‘Abbās, aun encontrándose impedido por un episodio de gota que le dificultaba mantenerse en pie⁴⁸⁰.

7.2. *Maʿjālis*

Muchas de las escenas descritas en los textos clásicos que se han recogido a lo largo de este estudio podían haber tenido lugar con toda probabilidad en el marco del *maʿjālis* pl. *maʿjālis*, especialmente las celebradas en ambientes sociales de un alto nivel social. Este era otro de los espacios de reunión de carácter privado donde la danza podía estar presente, tanto en Oriente como en al-Andalus. Debido a lo particular de este tipo de reuniones, estas merecen ser explicadas brevemente en un apartado independiente.

Mika Paraskevade define el término *maʿjālis* en época omeya como “reuniones de interés social y artístico que tenían como componentes fundamentales la música, la poesía y las conversaciones de alto nivel sobre distintos temas”⁴⁸¹. Además, apunta que en estos espacios se compartían también comida y vino. Los participantes de estas veladas gozaban de una distinguida clase social o nivel intelectual y tenían a su servicio jóvenes sirvientes (*gilmān*) y esclavas cantoras.

Oleg Grabar distingue entre dos tipos de *maʿjālis*⁴⁸². Por un lado, se podía hablar de la existencia de un *maʿjālis* formal que estaba destinado a las recepciones

⁴⁸⁰ IBN ŠUHAYD, *El dīwān de Ibn Šuhayd al-Andalusī (382-426 H = 992-1035 C): texto y traducción*, James DICKIE (trad.), Córdoba, Real Academia de Córdoba e Instituto de Estudios Califales, 1975, pp. 15-16.

⁴⁸¹ PARASKEVA, *Entre la música y el eros...*, pp. 132-133.

⁴⁸² GRABAR, *La formación del arte...*, p. 172.

de la corte del califa. Por otro lado, había *maǧlis al-lahwah* que cobijaba reuniones destinadas a las actividades de diversión y placer, tales como beber, cantar, participar en recitales poéticos, contemplar a los bailarines, escuchar a los músicos y, a veces, también comer. Sin embargo, no es esta la única clasificación que se ha realizado sobre este tipo de reuniones, otros investigadores dedicados al estudio de este asunto han establecido diferenciaciones más específicas sobre ellas⁴⁸³.

En este contexto, parece adecuado preguntarse qué papel desempeñó la danza en estas reuniones. En un fragmento textual de la obra *Muqqadima (Prolegómenos)*⁴⁸⁴ de Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 - El Cairo, 808/1406) ya ha quedado resaltada la importancia de la música, la danza, los juegos y otros divertimentos en los *maǧālis*. Sin embargo, para abordar el asunto concreto de la danza, resulta interesante destacar un texto de los Hermanos de la Pureza o Ijwān al-Ṣafā' (Basora, s. X), localizado en el capítulo 15 de la Epístola 5 de su *Enciclopedia*. En él hacen alusión a la presencia de la danza en este tipo de reuniones, así como a la importancia de la música en ellas. Esta referencia se encuentra en un texto que explica las cualidades del músico y su capacidad de jugar con las melodías para que estas acompañen convenientemente cada momento de la fiesta⁴⁸⁵:

"ومن حذق الموسيقار أيضاً أن يستعمل الألحان المشاكلة للأزمان في الأحوال المشاكلة بعضها لبعض، وهو أن يبتدىء في مجالس الدعوات والولائم والشرب بالألحان التي تقوي الأخلاق في الجود والكرم والسخاء مثل الثقيل الأول وما شاكله ثم يتبعها بالألحان المفرحة المطربة مثل الهزج الرمل، وعند الرقص والدستبند الماخوري وما شاكله، وفي آخر المجلس إن خاف من السكرى الشغب والعريضة والخصومة أن يستعمل الألحان المليئة الثقيلة المسكنة المنومة الحزينة."

⁴⁸³ Véanse las diferentes clasificaciones de *maǧālis* realizadas por otros autores en el estudio de PARASKEVA, *Entre la música y el eros...*, pp. 134-135.

⁴⁸⁴ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, vol. 2, p. 870. Véase el texto del autor en árabe y en español en el apartado **4.2. Profesionalización de la danza**, página 77 de este estudio.

⁴⁸⁵ IJWĀN AL-ṢAFĀ' (THE BRETHREN OF PURITY), *Epistles of the Brethren of Purity*, p. 161.

También debe ser una habilidad del músico que sepa utilizar ritmos correspondientes a los distintos momentos según los estados de ánimo correspondientes en cada caso, es decir, que empiece en las reuniones (*maÿâlis*) con invitaciones, banquetes y bebidas por ritmos⁴⁸⁶ que fortalezcan la moral de la generosidad, como *al-taqîl* primero y ritmos similares. Que luego siga con ritmos alegres y emocionantes como *al-hazaÿ* y *al-ramal* y cuando [llegue] la danza (*raqs*) y el *dastband*, que interprete *al-mâjûrî* y ritmos similares. Al final de la reunión (*maÿlis*) si teme las borracheras, el alboroto, la orgía y el jaleo, que utilice ritmos lentos y relajantes, para adormilar y causar [un cierto ánimo de] melancolía.
(Traducción propia).

Tras la lectura de este texto, así como de aquellos que describen este tipo de escenas, queda reflejado que la danza, tanto *raqs* como *dastband*, era un componente importante y recurrente en estas reuniones. Entre las diferentes etapas descritas durante la celebración de los *maÿâlis* a los que aluden los Ijwân al-Şafâ' se podía identificar el momento en el que la danza entraba en escena y, mientras esta estuviera ejecutándose, los ritmos de la música que se empleaban debían ser diferentes a los destinados a otras actividades. Esto denota que la danza constituía una práctica destacable respecto a otras que transcurrían durante la velada, las cuales no precisaban la atención que causaba el cambio de unos ritmos musicales por otros.

⁴⁸⁶ *Al-alhân*, plural del término *lahn*, se traduce como melodías según CORRIENTE y FERRANDO, *Diccionario avanzado árabe*, p. 1048; sin embargo, aquí se ha optado por la traducción en español de ritmos, dado que tanto *al-taqîl* primero, *al-hazaÿ* y *al-ramal* son considerados ritmos (*iqâ'*) según al-Mas'ûdî en *Murûÿ al-dâhab* (*Praderas de oro*). Véase el texto completo en árabe y en español en el apartado 5. **Estilos**, página 81 de este estudio, así como AL-MAS'ÛDÎ, *Prairies d'or* (*Murûÿ al-dâhab*), t. 8, p. 100. La traducción inglesa de este texto de los Hermanos de la Pureza también opta por el término *rhythms*, IJWÂN AL-ŞAFĀ' (THE BRETHREN OF PURITY), *Epistles of the Brethren of Purity*, p. 161.

7.3. Festividades y celebraciones

Las festividades y celebraciones eran uno de los escenarios cortesanos y populares donde solía ejecutarse el baile. Ahmed Shafik señala que el Medievo islámico disfrutaba de fiestas carnavalescas con “los festejos más aparatosos, vestidos y disfraces creados por profesionales del espectáculo”⁴⁸⁷. En estos contextos no es de extrañar que el baile y la danza también jugaran un papel primordial.

Una de las fiestas donde el baile siempre estaba presente era *al-Nayrūz* o *Nawrūz* (en persa), tanto en Oriente como en al-Andalus, según reflejan las fuentes⁴⁸⁸. En Oriente, **Ibn al-Zubayr** (s. VI/XII) recoge en su *Kitāb al-ḍajā'ir wa-l-tuḥaf* (*Libro de municiones y artefactos*), un episodio del día del *Nawrūz* del año 282/895 en el que aparece Qaṭr al-Nadā, mujer del califa abbasí al-Mu'ṭaḍid (m. 289/902), la cual⁴⁸⁹:

"و عملت سماجات ليوم النيروز بلغت النفقة عليها ثلاثة عشر ألف دينار. وأخرج من القصر ثلاثون وصيفة يرقصون مع الفراعة".

Llevó a cabo actuaciones con máscaras (*samāyāt*) para el día del *Nayrūz*, alcanzando el gasto de 13 mil dinares. Sacó del palacio a 30 sirvientas y bailaron con los artistas⁴⁹⁰.

(Traducción propia).

⁴⁸⁷ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 219.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pp. 220-221.

⁴⁸⁹ IBN AL-ZUBAYR, *Kitāb al-ḍajā'ir wa-l-tuḥaf*, M. Ḥamīd Allāh (ed.), Kuwait, Dā'irat al-Maṭbū 'āt wa-l-Našr, 1959, p. 38.

⁴⁹⁰ La palabra *al-farā'ina* aparece en CORTÉS, *Diccionario de árabe culto moderno*, p. 839 como el plural de faraón o tirano. En este contexto no encaja ese significado, por lo que se ha tomado el término de ‘artistas’ a propuesta de Ahmed Shafik, quien traduce este texto en su artículo ya citado: SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 234. Probablemente este autor ha tomado el significado del término *ṣafā'ina*, el cual designa al actor o artista cómico, MOREH, “Acting and actors, medieval”, vol. 2, p. 53 y MOREH, “Masks and masquerades”, vol. 2, p. 514.

En Egipto, durante la época fatimí A. Shafik apunta que “se acentúa la tendencia a desplegar desfiles de personajes enmascarados (*samāyāt*), pero ligados a la presencia de otras actividades lúdicas: mascaradas, mimos, teatrillos de sombras, música, baile, marchas de elefantes, juradas y estatuas de azúcares”⁴⁹¹.

En al-Andalus, Ibn al-Labbāna (Denia, s. V/XI – Mallorca, 507/1113) realiza descripciones de diferentes escenas festivas en sus composiciones. En el siguiente poema sobre *al-Nayrūz* no se hace referencia directa al baile; sin embargo, se puede interpretar que este está presente cuando se mencionan a las muchachas que juegan y se contonean:

“Si aún tuviese el vigor de mis años mozos,
no dejaría pasar la fiesta del *Nayrūz*, sin beber de amanecida.
Es un día suave y poético,
cuya blancura se extiende ya por los alcores y los valles;
es un día en el que juegan las muchachas
y se contonean como las ramas bajo el soplo de la brisa;
cuando se sientan, parecen colinas sobre tierra húmeda,
cuando caminan, parecen antílopes en el aprisco;
tienen cuellos esbeltos, y sus vestidos, con ceñidores,
arrastran largas colas;
son a la vez, cultivadas y silvestres,
sus rostros son, a la vez, serios y alegres;
silenciosas, en su interior, hay una voz
que grita y hablar por ellas;
cada una tiene un cumplido galán como servidor,
de rostro vergonzoso y de corazón desvergonzado;
no tiene miedo a las heridas del combate,
pero las miradas hieren su rostro;

⁴⁹¹ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, pp. 234-235.

la espada es fuego, la loriga es agua,
entre los dos extremos, está el acuerdo.”

(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁴⁹².

Otra de las fiestas donde el baile era una práctica común se denomina al-*Mihraÿân*. Ibn Quzmân al-Aşgar (Córdoba, 479/1086 - Córdoba, 555/1160) compuso un panegírico dedicado a Abû Yunûs b. Mugîṭ que hace alusión a la celebración de al-*Mihraÿân*, conocida en Oriente como ‘*Anşara*, y celebrada el 24 de junio⁴⁹³. Esta fiesta coincidía a su vez con la celebración de la festividad mozárabe de San Juan y con el *Shavuot* hebreo. La alusión al baile aparece recogida en la estrofa 15 del zéjel 67 de su *Diwân*, donde el autor recuerda cómo era la celebración de esta fiesta con su familia⁴⁹⁴:

"يا بياض بيت أم أبي ليتني كنت أنا أمي!

يا علي قم نمارة كنقبل فيه بفي!

لبسوني الغلالة وأفتلوا للرقص كمي

أي غنوا يرقص الشيخ هذا هو وقتنا

يرقص."

“¡Qué buena era casa de abuela,
ojalá fuera yo mi madre!

¡Ojalá pudiera yo besar con mi boca
la de Numāra!

Vestidme la túnica, subidme las
mangas para bailar;

Ea, cantad, baile el maestro, que es
tiempo de hacer que baile.”

(Traducción de F. Corriente
Córdoba)⁴⁹⁵.

Tanto en la fiesta de *al-Nayrûz* como en la de al-*Mihraÿân* también tenían cabida los juegos o bailes de lucha cuyos elementos de pelea usados por los participantes diferían según la clase social a la que estos pertenecían. Los príncipes podían usar armas de guerra y realizar, por ejemplo, juegos de lanzas (*al-la'ib bi-l-rumh*), mientras que el pueblo utilizaba otro tipo de objetos como

⁴⁹² RUBIERA MATA, M.^a Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 88-89.

⁴⁹³ NAVARRO, David, “Fiestas religiosas andalusíes: interculturalidad e hibridismo confesional en el Diwân de Ibn Quzmân”, *eHumanistas*, 27 (2014), pp. 466-478, c. p. 473.

⁴⁹⁴ IBN QUZMÂN, *El cancionero hispano-árabe*.... 210.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 166.

bastones, piedras o los propios puños⁴⁹⁶. Al respecto se pronunció el alfaquí ‘Umar b. Uṭmān b. al-‘Abbās al-Ŷarsifī (s. VIII/XIV), quien prohibió a los muchachos “jugar con látigos y palos (*al-la‘ib bi-l-maqāri‘ wa-l-‘aṣà*)” en este tipo de festividades, especialmente en al-*Mihraŷān*⁴⁹⁷. Este no fue el único aspecto relacionado con el espectáculo y el baile que se prohibió durante estas fiestas; el uso de máscaras también fue condenado por los juristas musulmanes y por las autoridades civiles, sin embargo, estos objetos se siguieron empleando en las celebraciones⁴⁹⁸. El siguiente texto de al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967), recogido en su obra *Maqātil al-ṭālibiyyīn*, narra una escena en la que se muestra la actitud de rechazo de algunos musulmanes ante estas prácticas. Concretamente, se trata de un suceso acontecido en el año 219/834 en Irak, durante la celebración de *al-Nayrūz*, en el que aparece la figura del califa al-Mu‘taṣim (s. IX) junto a un descendiente de ‘Alī, Muḥammad Abū al-Qāsim⁴⁹⁹:

"وأصحاب السماجة بين يديه يلعبون، والفراغنة يرقصون، فلما رأهم محمد بكى ثم قال:
اللهم إنك تعلم أنى لم أزل حريصا على تغيير هذا وإنكاره
قال: وجعلت الفراغنة يحملون على العامة ويرمونهم بالقدر والميئة والمعتصم يضحك،
ومحمد بن القاسم يسبّح ويستغفر الله ويحرك شفّتيه يدعو عليهم."

“Los *aṣḥāb al-samāŷa* ‘cómicos con máscaras’ estaban jugando ante al-Mu‘taṣim, y los *ṣafā‘ina* ‘mimos que dan y reciben golpes’, bailando. Cuando Muḥammad Abū al-Qāsim lo vio, lloró y dijo: «Dios mío, tú sabes

⁴⁹⁶ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 229.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pp. 230-231.

⁴⁹⁸ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*...”, p. 232.

⁴⁹⁹ AL-IṢFAHĀNĪ, *Maqātil al-ṭālibiyyīn*, El Cairo, Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabiya, 1949, p. 585. SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz*”, p. 233, incluye este fragmento traducido al español y cita su referencia en la obra de al-Iṣfahānī que se acaba de indicar, ubicándolo en las páginas 385-386. Sin embargo, el texto ha sido localizado en la página 585 y la palabra *ṣafā‘ina* que incluye la traducción de A. Shafik aparece sustituida por la palabra *al-farāŷina*, tanto en esta edición de la obra como en otras consultadas: AL-IṢFAHĀNĪ, *Maqātil al-ṭālibiyyīn*, Iṣfahān, al-Maktaba al-Ḥaydariya, al-Markaz al-Qā’imiyya, 1423 H., p. 386. Una palabra similar (*al-farā‘ina*) aparece mencionada en un texto de IBN AL-ZUBAYR, *Kitāb al-ḍajā‘ir wa-l-tuḥaf*, p. 38. También aparece en un contexto de personas que bailan o forman parte de un espectáculo, así que probablemente se trate de la misma palabra. Véase el texto completo en árabe y español en el capítulo 7. **Espacios y ambientes**, página 169 de este estudio.

que estoy deseoso de cambiar y condenar estos actos». Los *ṣafā'ina* se pusieron a atacar a la gente común y tirarle suciedad y carroña (*al-qaḍar wa-l-mayta*) ante las carcajadas de al-Mu'taṣim, mientras Abū al-Qāsim estaba alabando, pidiendo perdón a Dios, moviendo sus labios y maldiciéndoles.”

(Traducción de A. Shafik)⁵⁰⁰.

Escenas similares a la que ofrece esta descripción de al-Iṣfahānī tienen lugar en la Granada del siglo XIV. Estas son recogidas en el Código de Yūsuf I (r. 733/1333 - 754/1354), elaborado con el objetivo de regular este tipo de celebraciones entre otros propósitos. Para ello dictaminó los siguientes mandatos⁵⁰¹:

“Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra⁵⁰² y de las Víctimas han sido causa de alborotos y de escándalos, y en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose agua de olor, y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y dulzainas, de canciones y gritos: se prohíben tales excesos, y se previene el exacto cumplimiento de las costumbres primitivas.”

La fiesta de la ruptura del ayuno (*Īd al-Fiṭr*) o la fiesta del Sacrificio (*Īd al-Aḍḥā*) también eran días en los que hombres y mujeres encontraban la ocasión perfecta para cantar y bailar y sucumbir a los excesos⁵⁰³. Asimismo, los artistas también llevaban a cabo sus diversas actividades lúdicas y festivas durante estas

⁵⁰⁰ SHAFIK, “Formas carnavalescas del *Nawrūz...*”, p. 233.

⁵⁰¹ LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel, *Historia de Granada*, Granada, 1843-1846, 4 t., c. t. 3, pp. 166-167.

⁵⁰² Fiesta de la ruptura del ayuno.

⁵⁰³ ARIÉ, Rachel, *España musulmana (siglos VIII-XV)*, Barcelona, Labor, 1994, p. 312.

celebraciones religiosas, como las fiestas realizadas por el nacimiento del Profeta Mahoma (*Mawlid*)⁵⁰⁴.

Además de en estas festividades celebradas en días señalados del calendario islámico, la música y el baile estaban presentes en otro tipo de celebraciones relacionadas con el ciclo vital, como señala R. Fernández Manzano⁵⁰⁵. Estas eran bodas o nacimientos, entre los que se incluían las fiestas denominadas *tasmiya*, (para la asignación del nombre al neonato) y *jitān* (para la circuncisión).

El Código de Yusuf I (r. 733/1333 – 754/1354) también estableció una serie de recomendaciones en lo que concierne a estos festejos⁵⁰⁶:

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

En lo referido a las bodas, los testimonios sobre estas fiestas nupciales ofrecen noticias variadas sobre todo el desarrollo de la celebración, desde los preparativos hasta la propia ceremonia de compromiso. Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406) señaló que la música andalusí clásica era interpretada por las orquestas durante estas veladas y, en torno a ellas, los invitados bailaban y cantaban en señal de alegría y júbilo, como ha advertido M. Cortés García⁵⁰⁷.

A todas estas celebraciones habrían de sumarse aquellas realizadas por otros motivos, tales como ciclos productivos, institucionales y otro tipo de fiestas,

⁵⁰⁴ MOREH, “Acting and actors, medieval”, vol. 2, p. 54.

⁵⁰⁵ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 124.

⁵⁰⁶ LAFUENTE ALCÁNTARA, *Historia de Granada*, Granada, t. 3, p. 168.

⁵⁰⁷ CORTÉS GARCÍA, “Poesía, música y danza en la...”, pp. 26-27.

donde “la música y la danza, junto a la poesía popular (...), tienen en estas ocasiones un lugar muy destacado”⁵⁰⁸, según afirma R. Fernández Manzano.

Por citar algunos ejemplos de otro tipo de festejos, sobre los realizados con motivo de las victorias en batallas S. Moreh menciona que un actor llevó a cabo una interpretación con un caballo de batalla (*al-kurraġ*)⁵⁰⁹ durante una celebración de una victoria musulmana en el campamento del Profeta Mahoma⁵¹⁰.

Igualmente se puede observar el siguiente panegírico de Ibn al-Labbāna (Denia, s. V/XI - Mallorca, 507/1113) destinado al rey Mubaššir Nāšir al-Dawla de Mallorca, donde se hace referencia a la realización de una celebración por el regreso victorioso de las tropas marinas tras una batalla:

“Para ti son estas tantas naves, que regresan atracando
como rapaces águilas que sobre la mar van revoloteando;
Semejan a doncellas que en esta Fiesta vienen danzando
festejando triunfo tras triunfo en triunfo y celebrando.”

(Traducción de M. Sobh)⁵¹¹.

7.4. Otros espacios públicos

Uno de los espacios donde pudieron encontrar su lugar las danzas y bailes practicados por danzarinas en época preislámica pudo ser el Duwār, mencionado en el verso 63 de la célebre *mu‘allaqa* de Imrū‘ al-Qays. Federico Corriente Córdoba describe el término como “uno de los diversos puntos donde, en Arabia preislámica, tenía lugar el rito del *ṭawaf* o circunvalación de un monolito, que luego vendría a ser exclusivo de la Kaaba. Al parecer, allí actuaban muchachas con un peculiar atavío⁵¹².

⁵⁰⁸ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 125.

⁵⁰⁹ Véase el apartado 5.2. *Al-kurraġ*, página 89 de este estudio.

⁵¹⁰ MOREH, “Acting and actors, medieval”, vol. 2, p. 53. Desafortunadamente no se aporta la referencia exacta del lugar donde se encuentra el texto al que se hace referencia, por lo que no ha sido posible incorporarlo a este estudio.

⁵¹¹ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 1044.

⁵¹² CORRIENTE CÓRDOBA, *Las mu‘allaqāt: Antología y panorama de...*, p. 76, nota 18.

Las tabernas eran los locales en los que surgían bailes de distinto tipo. Las composiciones literarias, principalmente aquellas de temática báquica, recogen muchas de las situaciones que solían vivirse en estos lugares. Así pues, es muy usual hallar alusiones a bailes y a bailarinas en estos contextos. Algunos ejemplos de época omeya se deben a poetas como al-Ajṭal (al-Ruṣāfa, 20/640 – al-Ruṣāfa, 91/709). En los últimos versos que compuso mencionó su afición por beber vino y rodearse de bailarinas:

“Se ha distanciado de mí la juventud, ¡cuántas veces
la he regado con vino claro y con doncellas hermosas!
Confieso que he escanciado mucho vino hasta en las tabernas
Y he jugado con las bailarinas a toda clase juego.”

(Traducción de M. Sobh)⁵¹³.

Por lo general, todos estos espacios eran puntos de encuentro para los diferentes artistas y aficionados a las artes y, por este motivo, era frecuente que se establecieran lazos sentimentales entre aquellos que frecuentaban los mismos contextos socio-culturales. Por citar un ejemplo, “El delegado de Iṣfahān, (...) el poeta Mālik b. Asmā’ (...) solía enamorarse perdidamente de cantoras, bailarinas y otras doncellas.”, según recoge M. Sobh⁵¹⁴.

Los cementerios parecen haber sido otro de los escenarios donde rondaban bailarinas, tal y como señaló Ibn ‘Abdūn (¿Sevilla? s. V/XI – s. VI/XII) en su tratado de *ḥisba Risāla fī-l-qaḍā’ wa-l-ḥisba* (Epístola sobre el cadiazgo y el almotacenazgo), anteriormente mencionado. En esta ocasión se alude a que “los bailarines y los que dicen la buena ventura se instalan desvergonzadamente entre las tumbas en busca de auditorio o de clientela”⁵¹⁵, haciendo referencia a las actividades que tenían lugar en los cementerios de Sevilla en el siglo XII.

⁵¹³ SOBH, *Historia de la literatura árabe clásica*, p. 446.

⁵¹⁴ *Ídem*.

⁵¹⁵ GARCÍA GÓMEZ y LÉVI-PROVENÇAL, *Sevilla a comienzos del siglo XII...*, p. 157.

8. DANZA, BAILE Y LITERATURA

8.1. Danza, baile y prosa

Por lo general, las obras árabes e islámicas clásicas no se han ocupado de abordar en profundidad el tema de la danza, entendida esta como disciplina artística, tal y como afirma el investigador A. Shiloah⁵¹⁶: "la danse (nous pensons uniquement à la danse courtoise, artistique, à l'exclusion de toute autre), a été passée plus ou moins sous silence par les divers traités, et les études contemporaines n'en parlent pas davantage". Esto supone la mayor dificultad a la hora de llevar a cabo el estudio de esta disciplina artística.

Ante esta ausencia documental, es preciso recurrir, por un lado, a aquellos textos cuyo objeto de estudio sea otra disciplina que pueda hacer alusión a la danza, de alguna u otra forma, por su vinculación con ella. Por otro lado, parece oportuno consultar textos más generales enmarcados en el género del *adab*⁵¹⁷. Por su propia idiosincrasia, puede ser uno de los géneros más idóneos para abordar el objeto de estudio de esta investigación, pues "los libros de *ádab* son misceláneos. Al aspecto filológico, une la tradición de un modelo de normas de conducta que van desde la ética profana a las reglas de cortesía y urbanidad y también conocimientos prácticos que deben acompañar al perfecto cortesano, como las formas de cantar, vestir, comer, montar a caballo o incluso enamorarse", en palabras de M. J. Rubiera Mata⁵¹⁸.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, para este estudio se ha llevado a cabo la revisión de obras escritas en prosa de la literatura clásica que atienden a cuestiones tanto específicas como generales del mundo árabe e islámico de la época.

⁵¹⁶ SHILOAH, Amnon, "Réflexions sur la danse artistique musulmane...", p. 463.

⁵¹⁷ En un primer momento, el término hizo referencia a las normas de conducta, sin embargo, con el paso del tiempo acabó designando la literatura árabe en general debido a la amplitud de contenido que abarcaba, tal y como recoge RUBIERA MATA, *La literatura árabe clásica...*, p. 35.

⁵¹⁸ RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, p. 158.

Por un lado, se han localizado alusiones a la danza, en tanto que arte, en obras que abordan el estudio de cuestiones artísticas y estéticas⁵¹⁹. En este contexto, los autores clásicos no aportan demasiada información sobre esta disciplina, más allá de atestiguar su carácter artístico. Sin embargo, estas referencias resultan de gran utilidad para determinar si la danza era considerada un arte o si simplemente se incluía entre las artes mencionadas de la época.

Por otro lado, se han encontrado referencias a la danza y al baile desde diferentes perspectivas en obras que abordan estudios o capítulos concretos dedicados a diferentes prácticas artísticas⁵²⁰ que tienen una estrecha relación con esta disciplina: la música, el canto y la poesía. Por citar algunos ejemplos, al-Mas'ūdī (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956) en su obra *Murūy al-dahab (Praderas de oro)*⁵²¹ dedicó un texto a la descripción de la danza que se localiza inmediatamente después de otro que aborda el origen de la música y de sus instrumentos. En el caso de al-Fārābī (m. 339/950), la referencia a la danza se realizó de forma breve en un capítulo titulado “Invención de Instrumentos” de su conocida obra *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr (El gran libro de la música)*⁵²². Al-Tīfāšī (580/1184 – 651/1253) dedica un breve capítulo a la danza en su obra *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā' (El placer de la audición en el arte de la música)*⁵²³, enfocada en el análisis el arte de la música. Así pues, algunos autores clásicos también aluden a la danza al abordar asuntos relacionados con las disciplinas artísticas mencionadas anteriormente en obras de temática general. Ibn Jaldūn (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406) en su *Muqqadima (Prolegómenos)*⁵²⁴ hizo referencia a la danza y a alguno de sus estilos en un capítulo dedicado al arte del canto. A propósito de la poesía, se han identificado menciones a la danza en la obra de Ibn Rušd (Córdoba, 520/1126 – Marrakech, 595/1198) titulada *Taljīš Kitāb al-šī'r*

⁵¹⁹ Sirvan de ejemplo las obras clásicas mencionadas en el apartado **4.1. ¿El arte de la danza / la danza como arte?**, página 71 de este estudio.

⁵²⁰ A. Shiloah señaló que estas alusiones se incluyen, por lo general, en capítulos dedicados a la música y el canto. SHILOAH, “Réflexions sur la danse artistique musulmane...”, p. 464.

⁵²¹ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or (Murūy al-dahab)*, t. 8, p. 100.

⁵²² AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, pp. 77-79.

⁵²³ AL-TĪFĀŠĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, pp. 273-280.

⁵²⁴ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqqadima)*, vol. 2, p. 870.

(*Paráfrasis del Libro de la poética*)⁵²⁵, en la que se aborda la concepción de poética de Aristóteles.

Aunque existan referencias puntuales a la danza en los capítulos dedicados a la música, al canto o la poesía de algunas obras, no significa que ocurra lo mismo en todas. En la obra de *adab* andalusí *Kitāb al-‘iqd al-farīd (El collar único)*⁵²⁶ de ‘Abd Rabbihi (Córdoba, 246/860 – 328/940) se dedican varios capítulos a abordar la poesía, la métrica, la música y el canto. Parece probable pensar que este autor pueda pronunciarse sobre la danza al atender estas cuestiones, sin embargo, no se han localizado referencias al respecto. De la misma forma, no se menciona la danza en otras conocidas obras de *adab* como *Kitāb al-Muwaššā’ (El libro del brocado)*⁵²⁷ de al-Waššā’ (Bagdad, 255/869 – Bagdad, 325/937). Esto resulta cuanto menos curioso, siendo esta una práctica que estuvo muy presente en la Bagdad cortesana de la época.

8.2. Danza, baile y poesía

En su *Introducción a la Literatura Árabe*, Gaston Wiet comenzaba su libro haciendo referencia a que la poesía era: “une danse de l’esprit à travers les mots”⁵²⁸. Al igual que ocurre con la música y el canto, la poesía y la danza eran disciplinas artísticas estrechamente relacionadas.

En época preislámica existían diferentes formas poético-musicales, relacionadas con la danza, que posteriormente sirvieron de referencia literaria para autores de la época clásica, tal y como recoge R. Fernández Manzano⁵²⁹. Entre ellas se encontraba *nazaŷ*, que es definida por este musicólogo de la siguiente manera⁵³⁰:

⁵²⁵ IBN RUŠD, *Taljīš Kitāb al-ši’r*, p. 54.

⁵²⁶ VEGLISON, Josefina, *El Collar único, de Ibn ‘Abd Rabbihi*, Madrid, Síntesis, 2007.

⁵²⁷ AL-WAŠŠĀ’, *El libro del brocado. La elegancia en Bagdad en el siglo IX*, Teresa Garulo (trad.), Madrid, Alfabara, 1990.

⁵²⁸ WIET, *Introduction à la Littérature Arabe*, p. 22.

⁵²⁹ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 109.

⁵³⁰ *Ídem*.

“Versos cantados de ritmos cortos, canto ligero, acompañado de *duff* (adufes), *mizmār* (instrumento de caña o madera con lengüeta) y de *ṣunnaġāt* (pequeños címbalos). Canto fundamentalmente de danza.”

Otro canto poético-musical idóneo para la práctica dancística es conocido por el nombre de *ṣawt* (pl. *aṣwāt*)⁵³¹. Se caracteriza por el canto de un poema de nueve o diez estrofas, realizado principalmente por hombres, que se acompaña de un coro, de instrumentos de percusión y un grupo de palmeros⁵³².

Por último, cabe mencionar la forma poético-musical denominada *waṣlā* (pl. *waṣlāt*), la cual puede ser utilizada como acompañamiento a la danza tanto en la música profana como en la música religiosa, por ejemplo, de los derviches⁵³³.

Como se puede observar, se puede hablar de la existencia de versos que son especialmente adecuados para la danza, por un lado y, por el otro, de versos que son apropiados para hacer bailar al que los escucha. Estos últimos reciben el nombre de *murqīṣāt*, tal y como apunta J. Vernet⁵³⁴. Este término proviene de la raíz árabe *raqaṣa* (*danzar, bailar*) y, aunque pueda parecer que alude a una cuestión dancística, realmente hace referencia a una cuestión literaria, del mismo modo que ocurre con el término *al-muṭribāt*. Sobre este asunto Ibn Sa'īd al-Magribī (Granada, 610/1214 - Túnez, 685/1286), literato, historiador y geógrafo, elaboró una antología poética llamada *al-Murqīṣāt wa-l-muṭribāt*, que podría traducirse por *Los versos que hacen bailar y los que generan placer musical*. A priori, con este título cabría pensar que esta obra contiene múltiples alusiones al baile, sin embargo, no es así. La danza solo es mencionada en algunos versos, como ya advirtió A. Shiloah⁵³⁵. En palabras de este investigador, la antología “n'est qu'un choix heureux de fragments poétiques, qui tendent à vanter le talent et l'éloquence des poètes arabes de l'Occident”⁵³⁶. En la introducción de su obra Ibn

⁵³¹ *Ibidem*, p. 115.

⁵³² *Ídem*.

⁵³³ *Ibidem*, p. 116.

⁵³⁴ VERNET, *Literatura árabe*, p. 23.

⁵³⁵ SHILOAH, “Réflexions sur la danse artistique musulmane...”, p. 471.

⁵³⁶ *Ídem*.

Sa'īd enumeró cinco términos referidos a las diferentes categorías de clasificación de los versos: *al-murqīṣ*, *al-muṭrib*, *al-muqbūl*, *al-musmū'* y *al-muṭrūk*.

La poesía tenía la capacidad de hacer bailar a aquellos que la escuchaban y así lo recogió uno de los *ajbār* que aparecen incluidos en el *Kitāb al-agānī* (*El libro de las canciones*) de al-Iṣfahānī (Iṣfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967). En este pasaje se narra brevemente lo que provocaba la recitación poética en algunas personas⁵³⁷:

"قال الزبير : فاخبرني مصعب بن عثمان أن أم عروة بنت جعفر بن الزبير أنشدته لأبيها جعفر وكان يرقصها بذلك."

Dijo al-Zubayr: me contó Muṣ'ab b. 'Uṭmān que Um 'Urwa bint Ŷa'far b. al-Zubayr recitó a su padre Ŷa'far e hizo bailar a su hija por la poesía. (Traducción propia).

8.3. El arquetipo de la bailarina

Las *Mil y una noches* (*Alf layla wa-layla*)⁵³⁸ es una de las obras referentes de la literatura árabe clásica. Su consulta se hace necesaria para este estudio por recoger numerosas historias en las que se mencionan esclavas que protagonizan escenas de danzas y bailes. En este contexto parece oportuno preguntarse: ¿qué percepción se tiene de esta práctica tras la lectura de la obra? ¿Qué personajes llevan a cabo las danzas y bailes mencionados? ¿Se corresponden estos con los que tenían lugar en el mundo árabe e islámico durante la época clásica?

En la mayoría de las historias que narra Sherezade la danza aparece generalmente vinculada a la figura de la mujer. Es por ello que se puede hablar de un arquetipo de la bailarina que se corresponde con una joven, de gran belleza, con destreza en el manejo de elementos que acompañan su baile y con

⁵³⁷ AL-IṢFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, t. 15, p. 8.

⁵³⁸ ANÓNIMO, *Mil y una noches* (2.^a ed.), Salvador Peña Martín (trad.), Madrid, Editorial Verbum, 2018, 4 t., c. t. 4, pp. 360-¿?.

habilidades para las artes de la música y el canto. Sus movimientos suelen generar mucha expectación entre el público. Por lo general, estas mujeres son esclavas.

Uno de los temas recurrentes que aparece en el mismo plano que la danza o el baile es el amor. El espectador que observa a la danzarina en las distintas narraciones de la obra suele ser un personaje masculino, que ve despertado su interés por ella tanto por el aspecto físico de la bailarina, como por sus habilidades en la danza y en otras prácticas artísticas. Como consecuencia de esto, el hombre queda prendado de ella y provoca que la mujer acabe viéndose envuelta en una historia de amor.

Todas estas cuestiones se pueden observar en la narración de "Ibrahím y Hermosa"⁵³⁹, donde Sherezade cuenta cómo Ibrahím, hijo de Aljasib (señor de Egipto) se enamoró de un retrato de Hermosa, hija de Abu Leith (gobernador de Basora). Esto le llevó a desplazarse hasta allí para intentar encontrarse con ella. El joven ideó un plan y consiguió adentrarse en la finca donde la mujer se retiraba en algunas ocasiones. La primera vez que la vio, esta se encontraba en el palacete junto a su grupo de esclavas mientras danzaban y cantaban. El texto que se presenta a continuación describe la escena en la que Hermosa baila:

"Ibrahím la vio realizar unos pasos que le eran desconocidos, acompañándolos de movimientos también muy originales, que hacían olvidar el baile de las burbujas en las copas de vino, pues más bien recordaban el ondear de turbantes. Era tal como dijo el poeta:

Hecha a pedir de boca se diría, por su gran donosura y armonía.

Creada parece de fulgor de perlas, ya que se deslumbra con astral
belleza.

O, como dijo otro:

⁵³⁹ ANÓNIMO, *Mil y una noches*, t. 4, p. 360.

Cual rama de moringa mueve el cuerpo y me arrebató el ser su movimiento.

No un instante descansa, cuando baila, zapateando el ardor de mis entrañas.”

(Traducción de S. Peña Martín)⁵⁴⁰.

El resto de alusiones a las cualidades de las esclavas que aparecen mencionadas a lo largo de esta obra también resaltan su capacidad de bailar y la expectación que provocaban en todo aquel que las observara. Así lo refleja otro ejemplo de una esclava llamada Bienquerer, quien le dijo al califa abbasí Hārūn al-Rašīd en una de estas historias: “(...) cuando canto y bailo levanto pasiones y que, cuando me acicalo y me perfumo, mato”⁵⁴¹. Esta frase se localiza en un pasaje en el que la mujer describe la amplia formación que poseía, que se corresponde con la instrucción que recibían las *qiyān* y *ŷawārī* en el mundo árabe e islámico clásico.

Otra de las obras clásicas por excelencia de la literatura árabe es el libro de al-Ḥarīrī (al-Mašān, 446/1054 – 516/1122), que lleva por título *Maqāmāt*⁵⁴². En él se narran historias en la que también se aluden a esclavas que bailan y cuyas características coinciden con las de las figuras femeninas que se han descrito en los episodios de las *Mil y una noches*. De nuevo, el personaje de la danzarina es una mujer, que aparece idealizada por sus grandes habilidades y cualidades y que despierta todo tipo de sensaciones en aquel que observa su puesta en escena.

Por citar algunos ejemplos de estos pasajes, en la “*Maqāma* de Singar”⁵⁴³ uno de los personajes que protagoniza esta historia, Abou-Zaid, describe una doncella que él poseía de la siguiente forma:

⁵⁴⁰ ANÓNIMO, *Mil y una noches*, t. 4, p. 369.

⁵⁴¹ *Ibidem*, t. 2, p. 479.

⁵⁴² AL-ḤARĪRĪ, *Makamat or rhetorical anecdotes of al-Hariri of Basra*, Theodore Preston (trad.), Cambridge, University Press, 1850.

⁵⁴³ Ciudad del Kurdistán, según Theodore Preston, *Ibidem*, p. 130, nota 1.

“No tenía rival en perfección (...), cuando cantaba, Maabad⁵⁴⁴ se convertía en su esclavo (...), cuando bailaba, hacía quitarse los turbantes a los espectadores y eclipsaba el baile de las burbujas en las copas.”

(Traducción propia a partir del texto de T. Preston)⁵⁴⁵.

El traductor de la obra aclara en una nota a pie qué quiere decir Abou-Zaid cuando hace alusión al acto de quitarse los turbantes: “Any one who has been present at a 'fantasia' of Arabs is aware that in moments of great delight produced by music and dancing, they put their turbans awry, or doff them altogether. Abou-Zaid means that his maiden danced so well, that spectators would have been excited to the highest pitch of ecstasy by beholding her”⁵⁴⁶. Este tipo de escenas remiten a las descripciones que aportan algunos poetas clásicos que cultivan el género *jamriyyāt* como Ibn Šuhayd, quien alude en una de sus composiciones al acto de arrojar su bonete al suelo debido al estado de embriaguez que alcanzó en una reunión báquica-musical⁵⁴⁷. Asimismo, esta práctica de despojarse de las vestimentas recuerda a la que llevaban a cabo algunos sufíes durante los rituales de *samāʿ*, donde se desprendían de sus ropas y turbantes como consecuencia del estado de éxtasis alcanzado durante el baile⁵⁴⁸.

Finalmente, tanto en la narración de las *Mil y una noches* como en la de *Maqāmāt*, la danza de la mujer es comparada con el baile de las burbujas de las copas de vino. Relacionar esta práctica con todos los elementos que rodean al vino ha sido un recurso recurrente, no solo en la literatura escrita en prosa sino también en verso. Por este motivo, en el siguiente apartado se va a abordar esta cuestión.

⁵⁴⁴ Cantante de Medina durante la época omeya, según Theodore Preston, *Ibidem*, p. 137, nota 1.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 134-138.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 138, nota 8.

⁵⁴⁷ Véase el poema en el apartado **8.4. El baile en la escena báquica**, página 201 de este estudio.

⁵⁴⁸ Véase el apartado **3.2.2. Danza y baile en el sufismo**, página 56 de este estudio.

8.4. El baile en la escena báquica

Ha quedado mencionado en el capítulo 7. **Espacios y ambientes**⁵⁴⁹, que la danza y el baile podían encontrarse en distintos lugares donde la música, el canto, la comida, la bebida, los juegos y los divertimentos estaban presentes. En estos ambientes, la danza generalmente era ejecutada por artistas de diversa índole cuya función principal era amenizar las fiestas, las reuniones y las celebraciones. En cambio, el baile era desarrollado por cualquier persona con el propósito de la diversión o la expresión de un estado de emoción, júbilo o embriaguez. Concretamente la ingesta de vino fue uno de los principales motivos que provocó que los personajes que asistían a estos encuentros bailaran y cantaran desenfrenadamente. Esto ha quedado reflejado en los textos de la época, escritos tanto en verso como en prosa.

Así pues, son realmente numerosas las alusiones que se hacen al baile en las poesías enmarcadas en el género *jamriyyāt*, pudiéndose este ser considerado un elemento más dentro de los asuntos recurrentes que se mencionan en este tipo de composiciones. A continuación, se van a mostrar algunos ejemplos de composiciones poéticas que han sido identificadas a lo largo de este estudio y que reflejan los diferentes momentos en los que se encontraba el baile en las escenas báquicas.

El califa al-Walīd II (m. 126/744) fue un personaje que cultivó las artes de la poesía, la música, el cante y el baile, como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo de este estudio. Entre sus composiciones cabe destacar el siguiente poema en el que se observa cómo eran las reuniones a las que solía asistir en Siria, tal y como recoge F. Gabrieli:

⁵⁴⁹ Véase la página 169 de este estudio.

“¡Que hermosa noche pasé en Dair Bawanna,
allá donde se nos escanciaba el vino y se entonaba el canto!
Como giraba el vaso girábamos nosotros en danza,
y los que no sabían creían que habíamos enloquecido.
Pasamos junto a perfumadas mujeres, y canto y vino, y allí nos detuvimos.
Y convertimos al califa de Dios en Pedro, y al consejero de corte en Juan.
Tomamos su comunión, y nos prosternamos
ante las cruces de su convento, como infieles.”

(Traducción de R. M. Pentimalli a partir del texto de F. Gabrieli)⁵⁵⁰.

Ibn Šuhayd (Córdoba, 382/992 – 426/1035) es otro de los autores que expresa su modo de vida y su alta actividad báquica en sus composiciones⁵⁵¹. En uno de sus poemas describe una escena báquica donde la música y, en cierto modo el baile, están presentes:

“Las jarras de vino cayeron y fueron degolladas
como si fueran gacelas heridas
que manasen sangre de sus hocicos;
el aura del céfiro sopló en el aire
y las ramas se besaron,
mientras nosotros parecíamos demonios
y las copas las piedras que nos lanzaban.
Nuestra borrachera era tan grande
que nos empeñábamos en hacer lo prohibido;
arrojamos al suelo nuestros bonetes
y arrastramos los cabos de nuestros turbantes;
cantaban las cantoras y les contestaban
los gañidos de las gacelas;

⁵⁵⁰ GABRIELI, Francesco, *La literatura árabe*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 113. El autor aclara en una nota a pie que estos últimos versos hacen referencia “a sacrílegas parodias bufonescas de ritos cristianos, y quizás a verdaderas mascaradas organizadas por el califa y sus compañeros en algún convento del desierto”.

⁵⁵¹ RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, p.72.

nos levantamos dando palmas
y danzando con las cabezas.”

(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁵⁵².

Es bien sabido el gusto de Ibn Quzmān (Córdoba, 479/1086 – Córdoba, 555/1160) por el vino y las mujeres, entre ellas las bailarinas, tal y como recoge G. Wiet: “amateur de danseuses et de tendres musiciennes, infailible consolateur des veuves, il ne se détourne point des épouses de ses voisins”⁵⁵³. Por ello, no es de extrañar que en su *Diwān*⁵⁵⁴ aparezcan recogidas diversas escenas donde la bebida y el baile son los protagonistas. Este es el caso del zéjel 37, que dice lo siguiente⁵⁵⁵:

"شَرِبْتُ سِرِّكَ وَهُوَ عِنْدِي مِنَ الْمُنَا
وَقَمْتُ لِلرَّقْصِ بَاكَمَا فِي عَلِيِّ الْغِنَاءِ (ء)
ثُمَّ النَّاسُ يَذْكُرُ اللَّهَ وَاصْبَحْتُ قَانَا
مَا بَيَّنَّ الْأَشْكَالَ وَالْأَبْرِيْقَ سِكْرَانَ غَرِيْقًا."

“Bebí a tu salud, que es para mí logro de anhelo,
me arremangué para bailar según el compás,
y mientras todos iban a rezar a Dios, me puse,
entre la copa y el jarro, borracho como una cuba.”

(Traducción de F. Corriente Córdoba)⁵⁵⁶.

De temática similar es el zéjel 56 de este autor, en el que se vuelve a describir el estado de embriaguez en el que se encuentra inmerso y todo lo que ello le provoca⁵⁵⁷:

⁵⁵² RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, p. 74.

⁵⁵³ WIET, *Introduction à la Littérature Arabe*, p. 229.

⁵⁵⁴ IBN QUZMĀN, *El cancionero hispano-árabe...*

⁵⁵⁵ IBN QUZMĀN, *Le divan d'Ibn Guzman (Diwān)*, David de Gunzburg (ed., trad. y com.), Berlín, Chez S. Calvar & Co., 1896, p. 231.

⁵⁵⁶ IBN QUZMĀN, *El cancionero hispano-árabe...*, p. 114.

⁵⁵⁷ IBN QUZMĀN, *Le divan d'Ibn Guzman (Diwān)*, p. 193.

"نَسْتَلَذُ إِذَا شَرِبْتُ وَمِنْ السُّرُورِ يَطِيرُ
ثُمَّ نَشْرِبُ بِالمُشَاعِ سِرًّا بِالكَاسِ الكَبِيرِ
وَنَقُودُ بِالصَّيَاحِ وَنَقُومُ نَرْقِصَ كَثِيرِ
وَيَطِيبُ لِي الشَّرَابُ وَأَنَا سَكْرَانٌ غَرِيقٌ."

"Gózome cuando bebo y hasta vuelo de alegría;
luego a su salud bebo en la copa grande a una;
canto a gritos y me alzo en muchas danzas;
el vino me cae bien, y estoy borracho perdido."
(Traducción de F. Corriente Córdoba)⁵⁵⁸.

Como se ha señalado al comienzo del apartado, los textos árabes escritos en prosa también atestiguan la estrecha relación que se establecía entre la ingesta de vino y el baile producido como consecuencia de esta. A lo largo de las páginas de este estudio se han expuesto ejemplos textuales diversos en los que se describen escenas festivas donde aparecen estos elementos en conjunto. Sin embargo, en este punto parece también interesante resaltar que este tipo de escenas se trasladaron a las historias de la literatura árabe clásica. Ejemplo de ello se puede observar en las *Mil y una noches*, donde se narran algunas historias en las que los personajes bailan y cantan, tras beber vino. Así se pone de manifiesto en la historia del "Sable de Reyes y Bella sin Par":

"Bebimos cuanto nos apeteció, y nos embriagamos de tal modo que, con las caras brillantes y coloradas, empezamos a bailar y cantar, felices y despreocupados. Nuestros captores nos preguntaron: «¿Por qué se os han puesto las caras tan rojas y no paráis de bailar y cantar?». Les contestamos: «No queráis saberlo. ¿Por qué nos preguntáis?». Nos ordenaron: «¡Decídnoslo ahora mismo, que nos enteremos!». Les respondimos: «Es por el zumo de uvas»."
(Traducción de S. Peña)⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ IBN QUZMĀN, *El cancionero hispano-árabe...*, p. 146.

⁵⁵⁹ ANÓNIMO, *Mil y una noches*, t. 3, p. 493.

Para cerrar esta cuestión parece interesante mencionar un texto de Ibn Taymiyya (Ḥarrān, 661/1263 – Damasco, 728/1328), también escrito en prosa. Este autor realiza una comparación entre lo que genera la ingesta de vino en el organismo y lo que produce el *samā'* o audición musical⁵⁶⁰ en la mente. El jurista utiliza este argumento, entre otros, para justificar su desaprobación hacia esta práctica:

“De hecho, este tipo de *samā'* es para la mente como el vino para el organismo. Actúa incluso con más fuerza sobre las almas que el fuego de las copas y provoca en aquellos que se dan a él una embriaguez mayor que la del vino. [...] Les alcanza un placer mayor que el que alcanza a quien bebe vino. Esto los aleja del Recuerdo de Dios, quiero decir de la oración, con mayor gravedad de lo que lo hace el vino. Esto provoca en ellos «la hostilidad y el odio» más que el vino, de manera que se quitan la vida sin usar las manos, mediante los demonios que están ligados a ellos.”

(Traducción de M. Morata a partir del texto de Michot)⁵⁶¹.

Las similitudes que se encuentran entre la ingesta de vino y la audición musical residen principalmente en el cambio que se produce en el estado mental y corporal de aquel que la practica, un cambio que para muchos desemboca en la expresión de ese nuevo estado a través del baile o del desprendimiento de las vestiduras, como se ha mencionado anteriormente.

Finalmente, cabe señalar que, aunque este apartado atiende a la literatura, la relación del vino y el baile queda atestiguada también en otras formas de expresión artística como en la iconografía. Como se podrá ver en el apartado **9.5. Desarrollo del discurso a partir del análisis iconográfico**⁵⁶², dedicado al análisis de representaciones iconográficas dancísticas, las botellas son uno de los soportes donde más escenas de bailarines y bailarinas aparecen y, al mismo tiempo, uno

⁵⁶⁰ Véase el apartado **3.2.2. Danza y baile en el sufismo**, página 56 de este estudio.

⁵⁶¹ MICHOT, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya...*, p. 83. Véase la traducción en español del texto en DURING, *Música y éxtasis. La Audición Mística...*, p. 278.

⁵⁶² Véase la página 226 de este estudio.

de los objetos más representados junto a estas figuras, a veces sirviendo como elemento de baile y otras, utilizándose como recurso ornamental de las propias escenas.

8.5. Danza y baile como elementos de la naturaleza

Si anteriormente se ha aludido a la presencia de la danza y el baile en los espacios y ambientes báquicos, ahora debe hacerse a referencia a su presencia en los entornos naturales. Es bien sabido que las actividades musicales y dancísticas también estaban presentes en los jardines del mundo árabe e islámico clásico. Tan solo hay que observar las numerosas representaciones de escenas lúdicas en las que mujeres y hombres, juntos o separados, disfrutaban de los deleites que el jardín y la música en su conjunto ofrecen. Las miniaturas de la obra *Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ (La historia de Bayāḍ y Riyāḍ)*⁵⁶³, datada en el siglo XIII y conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma, son un claro ejemplo de ello. En estas representaciones los protagonistas de esta historia de amor junto a diferentes personajes yacen cantando y tocando instrumentos en diversos espacios ajardinados.

Así pues, no es de extrañar que estas circunstancias quedaran reflejadas en las composiciones poéticas de la época. Los elementos de la naturaleza se convertirán en objeto de las más bellas figuras retóricas de la poesía árabe y andalusí y, por ende, los personajes que conviven con ellos: las bailarinas y las cantoras. Estas serán fuente de inspiración para los poetas, que encontrarán en las metáforas y comparaciones la herramienta perfecta para describir las plantas y árboles, el agua y los animales del jardín. De igual modo, los movimientos que realizan estos elementos o los sonidos que producen se relacionarán con el danzar y el cantar.

⁵⁶³ "Manuscript - Vat.ar.368" , *Digivatlib, Biblioteca Apostólica Vaticana*, [en línea], disponible en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368, [consultado el 14/01/2023].

Por este motivo, los géneros literarios *rawḍiyyāt* y *nawriyyāt*⁵⁶⁴ aúnan las composiciones poéticas donde más fácilmente se encuentran alusiones a las danzarinas, a su modo de bailar, a sus vestimentas, a sus movimientos y a todo lo que las envuelve.

En lo concerniente a las bailarinas, estas se yuxtaponen con varios elementos del jardín principalmente: las hojas y las ramas de los árboles, las burbujas del agua y las palomas.

En primer lugar, las hojas y especialmente las ramas presentan un movimiento ondulante, delicado, fluido, caracterizado por un continuo vaivén provocado por el viento. Estos desplazamientos son comparados con el baile de las danzarinas. Además, las ramas son flexibles, siendo esta una de las características de las bailarinas más reseñadas por los autores de la época. El príncipe būyī ‘Izz al-Dawla (r. 356/967 - 367/978) compuso el siguiente verso en el que se compara el movimiento de las palmas con el danzar de las cantoras:

“El agua batía palmas entre las ramas, como las cantoras que danzan en
torno del flautista.”

(Traducción de J. Vernet)⁵⁶⁵.

Ḥusām al-Dawla Ibn Razīn (Albarracín, 414/1024 - 496/1103) describió un jardín de la siguiente forma:

“Cuando la brisa lo toca [con la mano],
uno se imagina que sus **ramas** (*guṣūn*)
son danzarinas (*rawāqiṣ*) que se balancean (*muyyād*)
[en trajes] verdes y telas listadas del Yemen.”

(Traducción de M. García-Arenal a partir del texto de H. Pérès)⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Género descriptivo y paisajístico cuyos poemas se centran en jardines y flores.

⁵⁶⁵ VERNET, *Literatura árabe*, p. 100.

⁵⁶⁶ PÉRÈS, “La vida de placer”, p. 392.

Ibn Šuhayd (Córdoba, 382/992 - 426/1035) escribió sobre una tormenta primaveral a través de la comparativa de las flores y las mujeres:

“La lluvia, insomne en el jardín,
cayó mientras las flores dormían;
al despertarse eran como las bellas
que nadan entre las olas;
dueñas a las que no importaba
mostrar brazos y mejillas;
doncellitas que se quejaban ruborosas
y se escondían entre sus cálices;
había rosas que eran como mejillas ruborizadas
por la mirada del atrevido;
amapolas que se quejaban
de su rostro abofeteado;
ramas de árboles que parecían bailar
una danza lujuriosa e incitante;
todos revivían con la lluvia
y reían unas, llorando lágrimas de rocío,
otras lloraban, sonriendo;
unas hermosas doncellas corriendo hacia ellas
aquella mañana, también sonriendo;
reían fatuamente y se encontraron
sonrisas con sonrisas;
reían cuando brilló un relámpago
y yo vi los dos tipos de relámpago.”
(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁵⁶⁷.

⁵⁶⁷ RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, p.73.

Şafwān Ibn Idrīs (Murcia, 60/11644 598/1201) compuso una elegía a Tudmir (Murcia) donde describe esta ciudad comparándola con un jardín y con una bella mujer:

“No hay verde jardín que se le pueda comparar,
su Vía Láctea es el río, y sus estrellas, las flores;
lo más bello es el recodo del río
donde surgen las flores resplandecientes de los patios.
Yo no sabía entonces que el céfiro fuese vino,
pero allí, entre las ramas, el agua, el céfiro y las flores de las colinas,
nacieron mis mejores obras literarias,
pues cuando la rama recibe la lluvia dice;
<< Se puede aprender a ordenar las palabras en verso, desde aquí>>.
Y así, al esparcir el aliento del céfiro, a las flores de los arriates,
yo aprendí a hacer poesía y a modelar prosa.
La magia tiene aquí su fuente,
pues no ves jardín que no sea aprendiz de brujo.
¡Oh Zanaqāt la bella! ¿Acaso se puede ver algo mejor que tú
desde el Alto Escarpe hasta la Seca?
Se miran una a la otra, y cada una es como si estuviese
Celosa de que se cortejase a la otra.
Es un bello seno que ha llegado a la plenitud de su belleza
y que está ceñido de hojas, como túnicas verdes;
si le pides en matrimonio, te da las monedas de sus flores,
cuando se celebran los esponsales, la cantora de la fronda
hace danzar con sus gorjeos a las tiernas ramas;
el recodo del río ha vestido a los peces con una loriga,
pero aún no ha podido hacerla piezas;
cuando aparece la luna creciente
se la ve como la hoja de una espada,
aunque su naturaleza es curva;
si es la luna llena, su superficie se asemeja

a una lámina de plata con unas décimas de oro;
los dos linderos del jardín que se dirigen hacia el río,
que ama al horizonte cuando le visita la aurora,
son como dos amigos íntimos que se hacen reproches
y lloran por la ternura del río.
¡Cuántos recuerdos tengo de la Puerta Nueva, al atardecer,
con los amigos, a pesar de lo que también tiene de amargo!”
(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁵⁶⁸.

Ibn Sahl (Sevilla, 609/1212-3 – 649/1251) escribió una poesía donde se comparan las ramas con bailarinas, que se incluye en su *Diwān*:

بِاللَّهِ نَهْرٌ مَا رَأَيْتُ جَمَالَهُ	“Es un río cuya belleza siempre me recuerda al Kawṭar;
إِلَّا ذَكَرْتُ لَدَيْهِ نَهَرَ الْكَوْثَرِ	El sol echa su manto sobre él y parece que se pavonea envuelto en una túnica amarilla.
وَالشَّمْسُ قَدْ أَلْفَتْ عَلَيْهِ رِذَاءَهَا	El canto de las aves acompaña la danza de las ramas, bailarinas que arrastran sus vestidos sobre el agua cuando se contonea.
فَقَرَاهُ يَرْفُلُ فِي قَمِيصٍ أَصْفَرِ	A la tarde las manos de la primavera adornan con aljófar las gargantas de las ramas,
وَالطَّيْرُ قَدْ عَنَّتْ نِشْطُحَ وَرَاقِصِ	Y su verdor y la blancura de los frutos son una boca que sonríe bajo el bozo de la mejilla.”
فَوْقَ الْعَدِيرِ جَرَزْنَ ثَوْبَ تَبَخْتَرِ	(Traducción de T. Garulo) ⁵⁶⁹ .
وَكَأَنَّمَا أَيْدِي الرَّبِيعِ عَشِيَّةً	
حَلَيْنَ لِبَاتِ الْعُصُونِ بِجَوْهَرِ	
وَكَأَنَّ خُضْرَ ثَمَرِهِ وَبَيَاضَهُ	
نَعَرَ تَبَسَّمَ تَحْتَ جَدِّ مُعَدَّرِ.	

⁵⁶⁸ RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, pp. 112-114.

⁵⁶⁹ BEN SAHL DE SEVILLA, *Poemas. Selección, traducción e introducción*, Teresa Garulo (3.^a ed.), Madrid, Hiperión, 1996, p. 229, poema 69.

Ibn Zamrak (Granada, 733/1333 – 796/1393-4) describió un amanecer en un jardín mientras sonaba la melodía de un laúd:

“La aurora en oriente luce sus albricias,
Mientras los luceros galopan a carrera,
Dirigiéndose hacia occidente, acuciados por el alba,
mientras el amanecer hace entornar los ojos del delator;
gime el laúd en manos del contertulio
mientras se aquietan los cantos de los pájaros que le envidian;
hay notas mágicas en su salmodia
que arrebató el sentido y lo cautiva;
lo pulsa con suaves dedos que parecen perlas
pero que son flores de las colinas;
mata con sus miradas desde el arco de sus cejas
con que asaetea a los corazones adrede y los mata;
el jardín amanece y las ramas se inclinan,
doblando los espíritus de pasión por ellas;
no danzan los árboles con las flores
hasta que no rompen a cantar las cantoras de las aves.”
(Traducción de M. J. Rubiera Mata)⁵⁷⁰.

En contraste con las ramas y su vaivén, las burbujas realizan un movimiento mucho más fugaz, vacilante y discontinuo. Esta forma de agitarse también puede relacionarse con el movimiento de las danzarinas. Los poetas árabes personifican a las burbujas del agua atribuyéndole la capacidad de bailar como si fueran bailarinas, del mismo modo que ocurre con las burbujas de vino sobre las copas en los poemas de carácter báquico. Son múltiples los versos en los que se pueden ver reflejadas estas imágenes literarias, por tanto, se recoge a continuación una selección de los mismos a modo de ejemplo.

⁵⁷⁰ RUBIERA MATA, *Literatura hispanoárabe*, p. 131.

Ibn al-Kattānī (m. 420/1029) recoge un poema de Ibn Huḍayl (¿Granada?, 750/1349 – 812/1409) en su obra *Kitāb al-tašbihāt min aš'ār ahl al-Andalus* (*El libro de los símiles en los poemas de los andalusíes*). En él el autor describe un instrumento (*al-mizhar*) que toca una cantora y el movimiento de un caminante (*māšī*) que ha sido interpretado como un bailarín por M. Cortés García⁵⁷¹. Esta figura es comparada con las burbujas que bailan⁵⁷²:

"ويؤخر الأقدام بعد تقدم رقص الحباب على الغدير المتأق."

“Da brinco hacia atrás y hacia delante,
como danzan las burbujas en laguna rebosante.”

(Traducción M. Cortés García⁵⁷³.)

Ibn Ḥamdīs (Siracusa, 447/1055 – 527/1132-3) en el poema 84 de su *Dīwān* escribe los siguientes versos⁵⁷⁴:

"وراقصة بالسحر في حركاتها تقيم به وزن الغناء على حد

منغمة الفاظها بترنم كسا معبدا من عزه ذلة العبد

تدوس قلوب السامعي ن برخصة بها لقطت ما للحون من العد

بقد يموت الغصن من حركاتها سكونا واين الغصن من بره القد

وتحسبها عما تشير بانمل الى ما يلاقي كل عضو من الوجد

ببا لا بها ما تشتكي من جوى الهوى وادمع اشواق مخددة الخد."

“Che danzatrice, e quel fascino nelle sue movenze!

Con esse segna correttamente il ritmo del canto
cinguettando il suo ritornello con voce così dolce,
la quale copre Ma'bad dell'ignominia del servo.

Seduce i cuori di coloro che ascoltano

con la grazia con cui sa modulare i suoni.

⁵⁷¹ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 173.

⁵⁷² IBN AL-KATTĀNĪ, *Kitāb al-tašbihāt min aš'ār al-Andalus*, Iḥsān ‘Abbās (ed.), Beirut-El Cairo, Dār al-Šurūq, 1981, p. 108, poema 199, verso 5.

⁵⁷³ CORTÉS GARCÍA, “La música, los instrumentos y las...”, p. 173.

⁵⁷⁴ IBN ḤAMDĪS, *Dīwān*, Iḥsān ‘Abbās (ed.), Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1960, p. 133.

Con il tronco muore il ramo, se cessan le sue funzioni vitali;
può stare fermo il ramo distante dal tronco?
Tu credi che mentre essa accenna con le dita alla
passion d'amore che prende le membra,
in noi siano, non in lei, il travaglio amoroso che lamenta,
e le lacrime ardenti che scavan le guance."
(Traducción de O. Capezio)⁵⁷⁵.

Además de las ramas y las burbujas del agua, las palomas son otro de los elementos que utilizan los poetas árabes clásicos para comparar las bailarinas o cantoras. Este animal es el que se toma como referencia, con más frecuencia, por sus movimientos y su canto.

Este mismo autor compuso también el poema 73 de su *Dīwān*⁵⁷⁶, que presenta un ejemplo de ello:

"ومن راقصات ساحبات ذيولها شواد بمسك في العبير تضحخ
كما جررت اذيالها في هديلها حمامك ايك او طواوي ستبخ."

Las bailarinas (*raqiṣāt*) arrastran sus colas y
huelen a almizcle en fragancia de perfume,
como arrastran sus colas las palomas
o los pavos reales caminando con magnificencia.
(Traducción propia).

De la misma forma, el poeta Ibn al-Zaqqāq (Valencia, s. V/XI - 528/1133) dedica unos versos a esta bailarina que se compara con una paloma gris⁵⁷⁷:

⁵⁷⁵ CAPEZIO, "Nota sulla danza nel mondo arabo...", pp. 63-64.

⁵⁷⁶ IBN ḤAMDĪS, *Dīwān*, p. 112.

⁵⁷⁷ AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, vol. 3, p. 415.

"وهويتها سمراء غنت وانثنت
فنظرت من ورقاء في أملودها
تشدو ووسواس الحلبي يجيبها
مهما انثنت في وشيها وعقودها
اوليس من بدع الزمان حمامة
غنت فغنى طوقها في جيدها."

"La amé con locura, dice Ibn al-Zaqqāq, a aquella morena (*samrā'*)
que cantaba y se contorsionaba;
veía en ella una paloma gris-ceniza en una flexible rama.

Ella cantaba, y el tintineo de sus joyas le respondía cuando se plegaba
en su vestido *wašy* y sus collares.

¿No es extraño que una paloma haya podido cantar al mismo tiempo
que la gorguera de plumas de su cuello?"

(Traducción de M. García-Arenal a partir del texto de H. Pérès)⁵⁷⁸.

Por otro lado, el propio jardín en su conjunto también se compara con las
figuras de bailarinas y cantantes. Esta personificación se puede ver reflejada en
las composiciones de varios poetas, entre ellos Ibn Naṣr al-Išbīlī. Este autor
menciona lo siguiente sobre la indumentaria que debían llevar las cantantes:

"Se diría que estos jardines son novias vestidas
con trajes ceñidos de rojo (*'uṣfur*) y azafrán;
o cantantes (*qiyān*) que se han vestido túnicas abigarradas (*maṣṣiyya*)
y muestran su orgullo en estas ropas de *wašy* (tejidos ramcados)."

(Traducción de M. García-Arenal a partir del texto de H. Pérès)⁵⁷⁹.

Al-Maqqarī (Tremecén, 986/1577 – 1041/1632) relata en un pasaje de *Nafḥ al-ṭīb*
una posible reunión báquico-literaria (*maḥlīs*), según apunta la investigadora
Celia del Moral⁵⁸⁰, en la que tres poetas improvisan sobre tres elementos de un

⁵⁷⁸ PÉRÈS, "La vida de placer", p. 392 y RABADÁN BUJALANCE, "Danzas y Bailes", p. 123.

⁵⁷⁹ PÉRÈS, "La vida de placer", p. 388.

⁵⁸⁰ DEL MORAL, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a...", p. 246.

jardín: un surtidor con forma de bailarina que culminaba la fuente del jardín; la tienda de agua que se generaba con el movimiento giratorio de la figura y un estanque ubicado junto a la fuente. El pasaje dice lo siguiente⁵⁸¹:

"وشرب يوماً مع أبي جعفر ابن سعيد والكتندي الشاعر في جنة بزاوية غرناطة،
وفيهما صهريج ماء قد أحرق به شجر نارنج وليمون وغير ذلك من الأشجار، وعليه أنبوب
ماء تتحرك به صورة جارية راقصة بسيوف وطيفور رخام يصنع في أنبوبة الماء صورة
خباء."

"Bebió un día Ibn Nizār con Abū Ŷa'far b. Sa'īd y el poeta al-Kutandī, en un jardín de la Zubia de Granada. En él había un estanque (*ṣihriy*), de agua rodeado de naranjos, limoneros y otros árboles. Sobre él había un surtidor de agua que movía la imagen de una muchacha (*ḡāriyya*) danzando entre los chorros, y un plato de mármol (*tayfur rujām[in]*), que formaba en la conducción del agua la imagen de una tienda."

(Traducción de C. Del Moral)⁵⁸².

Los tres poetas decidieron recitar unos poemas. El primero de ellos, Abū Ŷa'far b. Sa'īd (s. VI/XII) describió a la bailarina (*rāqiṣa*)⁵⁸³:

"وراقصة ليست تحرك دون أن
يدور بها كرهاً فتنضى صوارماً
إذا هي دارت سرعة خلت أئها
إلى كل وجه في الرياض تلتقت."

"He aquí una danzarina, no se mueve
sin que la mueva un sable de agua desenvainado.
La hace girar, bien a su pesar, y ella desenvaina
sables cortantes contra él: ni ella se fatiga ni él se asombra.
Al girar con rapidez, te imaginas
que da la cara a todos lados del jardín."

⁵⁸¹ AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, p. 497.

⁵⁸² DEL MORAL, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a...", p. 247.

⁵⁸³ AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, p. 497.

(Traducción de C. Del Moral)⁵⁸⁴.

El segundo poeta, Ibn Nizār (s. VI/XII) se ocupó de dedicarle unos versos a la tienda de agua (*jibā' al-mā'*) que producía el movimiento de la bailarina⁵⁸⁵:

"رأيت خباء الماء ترسل ماءه ففاز عنها هبّ الرياح رداءها
تطاوعه طوراً وتعصيه تارةً كراقصةٍ حَلَّتْ وضمّت قباءها
وقد قابلت خير الأنام فلم تزل لديه من العلياء تبدي حياءها."

"He visto una tienda de agua esparcirla en derredor,
mientras en soplo del viento le disputaba su manto.

Unas veces se le somete y otras se subleva,
como una bailarina que desata y ciñe su túnica (*qabā'*).

Y como corresponde a la mejor de las criaturas,
no deja de mostrarle su pudor desde las alturas.

Cuando envía una lluvia abundante a su diestra,

la precisión le hace volver a girar."

(Traducción de C. Del Moral)⁵⁸⁶.

El tercer poeta, al-Kutandī, no hizo alusión a la figura de la danzarina y se centró en la descripción del estanque del jardín.

⁵⁸⁴ DEL MORAL, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a...", p. 247.

⁵⁸⁵ AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, p. 497.

⁵⁸⁶ DEL MORAL, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a...", p. 247.

9. LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA

9.1. Reflexiones previas

Las fuentes iconográficas son un recurso fundamental para el estudio de la danza y el baile en el mundo árabe e islámico clásico, ya que aportan información sobre aspectos concretos que, a veces, solo se pueden extraer a través del análisis de estas imágenes de su tiempo y su contexto. Así pues, resulta imprescindible poner en relación la información obtenida a través de estas fuentes con la que proporcionan otras tantas, especialmente las documentales, como se ha hecho en los capítulos anteriores de este estudio. De la conjunción de estas fuentes, se extraen ideas más específicas sobre cómo podían haber sido las danzas y bailes en la época que se aborda.

También es preciso resaltar que las fuentes iconográficas con representaciones de escenas dancísticas no son fácilmente identificables, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con las representaciones musicales, que en su mayoría sí se identifican de forma clara al contar con elementos que las evidencian: los instrumentos. Sin embargo, advertir el movimiento de la danza o el baile en representaciones estáticas supone una labor más compleja. De ahí que el contexto en el que se vea situada la escena sea fundamental para proporcionar indicios de la posible presencia de danzas o bailes en los diferentes soportes artísticos. Si bien la representación de danzas será clara en muchas de las piezas que se analizan, no lo será tanto en otras. De ahí que no se pueda afirmar con rotundidad su representación sino aportar una interpretación a partir del fundamento teórico que se expone.

Por último, es importante tener en cuenta, además, que las representaciones iconográficas no siempre son un fiel reflejo de la realidad. Estas escenas están realizadas por artesanos que reciben la tarea de decorar una pieza o un espacio arquitectónico con un motivo artístico concreto, de ahí que las escenas representadas vengan determinadas por la voluntad de la persona que la encarga. Estas imágenes, por otra parte, podrán ser fruto del gusto personal o de

la moda representativa del momento⁵⁸⁷. Asimismo, es posible que estas no recojan escenas de todos los ámbitos culturales. José Miguel Puerta Vílchez⁵⁸⁸ señala que la pintura árabe islámica se desarrolló principalmente en el ámbito civil y no en el religioso. Esto explica que la mayoría de pinturas dancísticas que se han localizado en este estudio se encuentren en lugares y objetos de la vida cortesana/principesca. Ello no implica que la danza no se diera en otros ámbitos, ya que las fuentes documentales que se han seleccionado a lo largo de las páginas de este estudio dan testimonio de su existencia en diversos contextos, de ahí la importancia de abordar varias fuentes para el estudio de un mismo asunto.

9.2. Elección del corpus

La elección del corpus iconográfico utilizado en este estudio se ha llevado a cabo mediante un procedimiento de selección de obras con representaciones figurativas de bailarines y bailarinas del mundo árabe e islámico clásico que han sido extraídas en su mayoría de las principales colecciones de arte islámico presentes en museos de todo el mundo. Por lo general, estas colecciones se encuentran digitalizadas y se pueden consultar online, facilitando la tarea para acceder a obras que no siempre se encuentran expuestas al público en los museos. Cuando ha sido posible, se ha llevado a cabo la observación directa en los centros de conservación y se han consultado y fotografiado las piezas *in situ* facilitando así el análisis incorporado en este estudio.

Por otro lado, la existencia de obras con representaciones dancísticas ya conocidas y citadas en los manuales de arte islámico y en otras monografías de diversa índole, así como en las investigaciones específicas llevadas a cabo sobre el tema, también han sido incorporadas en el corpus.

A continuación, se recogen los museos en lo que se localizan las piezas incluidas en el corpus iconográfico, ordenados alfabéticamente:

⁵⁸⁷ RIVAS GONZÁLEZ, "Fuentes iconográficas en el románico aragonés...", p. 26.

⁵⁸⁸ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, pp. 105-106.

- Dallas Museum of Art, Texas: <https://www.dma.org/collection>
- Germanisches Nationalmuseum, Berlín: <http://dlib.gnm.de/>
- Harvard Art Museums, Cambridge MA:
<https://harvardartmuseums.org/collections>
- Instituto Valencia de Don Juan, Madrid⁵⁸⁹.
- Musée du Louvre, París: <https://collections.louvre.fr/>
- Museo Arqueológico de Córdoba:
<https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos>
- Museo de la Alhambra, Granada: <https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife/museos/museo-de-la-alhambra>
<http://ceres.mcu.es/pages/SpecialMuseumSearch?Access=MALHGR>
- Museo del Almodí, Xàtiva: <https://xativaturismo.com/museo-del-almodi/>
- Museo Nazionale del Bargello:
<https://www.bargellomusei.beniculturali.it/musei/1/bargello/>
- Museum für Islamische Kunst, Berlín:
https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=15&controls=none&collectionKey=ISL*
- Museum of Islamic Art, El Cairo: <https://www.miaegypt.org/en-us/museum/collection/Collection>
- National Museum of Asian Art, Washington D.C.:
<https://asia.si.edu/collections-area/islamic/>
- The British Museum, Londres:
<https://islamicworld.britishmuseum.org/collection/>
- The David Collection, Copenhague:
<https://www.davidmus.dk/islamisk-samling>
- The National Museum of Damascus: <https://virtual-museum-syria.org/damascus/islamic-art-gallery/>

⁵⁸⁹ Página web no disponible.

- The Rockefeller Archaeological Museum, Jerusalén:
<https://www.imj.org.il/en/wings/archaeology/rockefeller-archaeological-museum>
- The Metropolitan Museum of Art, Nueva York:
<https://www.metmuseum.org/art/collection>

9.3. Criterios de selección y piezas incluidas en el catálogo

Una vez localizada y hecha la selección de piezas que contenían una posible representación dancística se ha procedido a realizar un primer análisis para confirmar si realmente se trataba o no de una representación de bailarines o bailarinas. Los criterios que se han considerado más oportunos para determinar que se trataba de una escena de danza y baile se han basado en un estudio realizado por Félix A. Rivas⁵⁹⁰ sobre fuentes iconográficas de danzas medievales en el románico aragonés, siendo los siguientes los criterios escogidos en esta ocasión:

- Que en la escena aparezca un músico cerca o en el mismo contexto.
- Que se represente una escena descrita en las fuentes textuales como una danza.
- Que la figura representada se encuentre en una posición de baile.
- Que la figura representada utilice un elemento característico de la danza.
- Que la escena haya sido interpretada por otros especialistas como un baile o danza.

Por último, cabe mencionar que el cumplimiento de uno de estos criterios ha sido suficiente para la inclusión de la pieza en el corpus.

⁵⁹⁰ RIVAS GONZÁLEZ, "Fuentes iconográficas en el románico aragonés...", p. 27.

9.4. Aspectos de descripción y análisis de piezas

Tras pasar este primer filtro, las piezas seleccionadas han sido sujetas a un análisis más exhaustivo en el que se han determinado y examinado diferentes aspectos:

- **Datación:** se indica primero el año en el que fue creada la pieza (en aquellos casos en los que este sea conocido), seguidamente el siglo en el que se sitúa y, por último, la época y el periodo al que pertenece dicha obra.
- **Lugar de procedencia:** se corresponde con el sitio donde se halló la pieza o el lugar de origen.
- **Lugar de conservación:** se refiere al sitio donde se conserva y/o se ubica la pieza en la actualidad.
- **Material y técnica:** se indica tanto el material utilizado (madera, marfil, cerámica, mural, estuco, piedra, metal, cristal...), como la técnica empleada (pintura, talla, relieve, labrado...) en la realización de esa obra.
- **Descripción:** se ofrecen detalles de la pieza (dimensiones y estado de conservación) y de la escena que en ella se representa. Además, en este apartado se indican otros aspectos relativos a las representaciones figurativas que aparecen en cada escena: sexo de los personajes, aspecto físico, indumentaria, postura adoptada y elementos que portan.
- **Comentario:** se interpreta la escena que muestra la imagen de forma subjetiva y se aporta información añadida relacionada con la pieza.

Cabe añadir que cada una de las piezas seleccionadas es mencionada con el nombre con el que figura en el museo en el que se encuentra conservada. Este suele ser el título asignado seguido del número de inventario de la pieza. A falta de este, se ha nombrado cada representación por el nombre con el que suele ser mencionada en otros trabajos de investigación y, en caso de que este resultara dudoso, por un nombre que sea claramente identificativo.

A continuación, se presenta el listado de representaciones seleccionadas y analizadas, ordenadas por su lugar de procedencia y tomando como referencia el avance geográfico que se produjo durante la expansión del Islam. En primer lugar, se recogen las representaciones orientales; tras ellas, las identificadas en los territorios mediterráneos y, finalmente, las representaciones occidentales. A su vez, las piezas procedentes de las mismas zonas geográficas han sido organizadas por orden cronológico.

a) Representaciones procedentes de territorios orientales:

- Bailarinas de Quṣayr ‘Amra (Jordania, s. VIII).
- Bailarinas de Qaṣr al-Ḥayr al-Garbī (s. VIII).
- Figuras de Jirba al-Maf̣yār (The Rockefeller Archaeological Museum, Jerusalén, s. VIII).
- Bailarinas de Ŷawsaq al-Jāqānī o Dār al-Jilāfa / bailarinas de Samarra (Türk ve Islam Müzesi, Estambul, s. IX).
- Cuenco con figura de baile enmascarada, 2002.50.49 (Harvard Art Museums, Cambridge MA, s. X).
- Cuenco 13/1975 (The David Collection, Copenhague, s. X).
- Botella 1906, 0719.1 (The British Museum, Londres, s. XII).
- Bol 1956, 0728.5 (The British Museum, Londres, ss. XII - XIII).
- El vaso vescovali 1950, 0725.1 (The British Museum, Londres, s. XIII).
- El aguamanil de Blacas 1866, 1229.61 (The British Museum, Londres, s. XIII).
- Bandeja a nombre del Sultán Rasulid al-Malik al-Muzaffar Šams al-Dīn Yūsuf I, OA 7081 (Museo del Louvre, París) (s. XIII).
- Miniatura de autómatas del manuscrito de al-Ŷazarī (s. XIII).
- Bandeja de los Lusignan, MAO 1227 (Musée du Louvre, París, s. XIV).
- Bol, MAO 331 (Musée du Louvre, París, s. XIV).
- “Danza de derviches”, Folio de un Diván de Hafiz, 17.81.4 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, s. XV).

b) Representaciones procedentes de territorios mediterráneos:

- Bailarín en la Caja siciliana de Fitero (Iglesia de Fitero, antiguo Monasterio de Santa María la Real Navarra, s. X).
- Dibujo de una chica bailando, I.014 (Dallas Museum of Art, Texas, s. XI).
- Ataifor de cerámica dorada con una figura femenina bailando, R. 4300 (Museo de la Alhambra, Granada, s. XI).
- Bailarina en ataifor de cerámica (Museum of Islamic Art, El Cairo, s. XI).
- Frisos de madera tallada en relieve, R. 108201 y R. 108202 (Museum of Islamic Art, El Cairo, s. XI).
- Marfiles 80c 5 y 80c 6 Museo Nazionale del Bargello, s. XI).
- Cuatro partes de marfil encajado, I.6375 Museum für Islamische Kunst de Pérgamo, Berlín, ss. XI - XII).
- Panel del bailarín, OA 6265/2 (Musée du Louvre, París, ss. XI - XII).
- Bol F1946.30 (National Museum of Asian Art, Washington D.C., s. XII).

c) Representaciones procedentes de territorios occidentales:

- Botella de los músicos 11.282 (Museo Arqueológico, Córdoba, s. X).
- Panel de una caja rectangular, 13.141 (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, ss. X - XI).
- Pila islámica, 43874 o Pila de Xàtiva (Museo del Almudín, Xàtiva, Valencia, s. XI).
- Arqueta de la Catedral de Tortosa (ss. XI - XIII).
- Tejido con parejas de danzantes, 2103 (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, s. XIV).
- Grabado "Moriscos bailando", Christoph Weiditz (Germanisches National Museum, Núremberg, s. XVI).
- Embarque de los moriscos en el puerto de Dénia, Vicent Mestre (Fundación Bancaja, Valencia, s. XVII).

9.5. Desarrollo del discurso a partir del análisis iconográfico

Tras haberse descrito y analizado cada una de las obras seleccionadas en el catálogo iconográfico que se incluye en los anexos, parece oportuno exponer una serie de conclusiones basadas en cada uno de los aspectos de descripción y análisis que se han expuesto en el apartado anterior.

En lo que se refiere al lugar de procedencia, cabe mencionar que, tanto en Oriente como en Occidente, pasando por los territorios mediterráneos, se ha utilizado la representación figurativa de bailarines y bailarinas para decorar objetos cortesanos, tales como arquetas, ataifores, marcos, etc. En Oriente además se han utilizados estas representaciones como recurso ornamental de paredes y muros de palacios, dejando una vez más clara la presencia del baile en ambientes cortesanos en tanto que actividad artística y recurso estético. En al-Andalus no ha sido posible identificar tantas representaciones dancísticas como en el resto de territorios.

A propósito de los objetos donde suelen representarse este tipo de escenas dancísticas, las piezas destinadas a contener comidas y bebidas suelen ser las más empleadas. Entre ellas destacan especialmente las bandejas, platos, ataifores y botellas. Resulta llamativo que estos objetos no solo son el soporte que contiene las representaciones, sino que se insertan en las propias escenas dancísticas, a veces siendo utilizados por la bailarina durante la danza, y otras como recurso decorativo del propio marco escénico. Esta relación responde claramente al importante papel que desempeñaban las bailarinas y bailarines en los banquetes y celebraciones cortesanas a las que se ha aludido en diversas ocasiones a lo largo de este estudio. Además, es usual encontrar a los danzantes acompañados de figuras que beben mientras disfrutan de la música y la danza. Por ello, es coherente que las paredes de los palacios sean también el soporte de dichas representaciones. Otros objetos que contienen dichas escenas dancísticas, aunque en menor proporción, son las cajas o paneles decorados de madera o marfil. Sin embargo, no se descarta encontrar más representaciones en estos y en otros soportes en futuras búsquedas de piezas de arte islámico.

Sobre el sexo de las figuras representadas, destaca que la mayoría de las danzas son ejecutadas por mujeres, identificándose en contadas ocasiones la figura masculina. Por el contrario, el hombre aparece a menudo representado como músico, en solitario, en grupo o acompañado de bailarinas. Como se ha podido observar en el desarrollo del discurso de este estudio, la danza no era una actividad exclusivamente femenina, por lo que esta carencia de bailarines representados en obras de arte islámico no se debe a la falta de presencia de los hombres en esta actividad, sino a otros motivos. Probablemente esto responda al gusto o a la tradición de la época por la representación de la mujer danzante. Este recurso estético fue usado para la decoración de vasijas, ataifores, murales, frisos, etc., y se combinaba con otros recursos ornamentales como la caligrafía, la decoración vegetal o ataurique e incluso otros elementos del arte figurativo como las representaciones antropomórficas y zoomórficas.

En lo que a aspecto físico se refiere, las mujeres representadas suelen ser de cuerpo voluminoso y proporcionado, de cara redondeada y de rasgos faciales marcados. Por lo general, tienen largas cejas, ojos muy delineados, nariz proporcionada con el resto de la cara y boca pequeña. Suelen llevar el pelo corto o hasta los hombros, ondulado y oscuro en aquellos casos en los que se ha conservado el pigmento de la obra. Algunas llevan patillas terminadas en forma de espiral delante de las orejas. En cuanto a los bailarines, el aspecto no está tan definido. Suelen tener un cuerpo armonioso, pero no se distinguen bien sus rasgos faciales, de ahí que resulte compleja su identificación. Solo algunos llevan barbas, picudas algunas veces.

En lo que concierne a indumentaria, las figuras femeninas suelen representarse o bien semi desnudas, en las primeras etapas del islam, o bien vestidas, en periodos posteriores. El traje suele ser una túnica marcada, que define la silueta, con mangas ajustadas y faldas largas. También puede representarse como un traje de dos piezas, formado por una camisa larga y estrecha, ceñida a la cintura en algunos casos, y debajo una falda larga o unos pantalones. Solo las bailarinas representadas en los palacios llevan diversas joyas

sobre su cabeza, en las orejas, en el cuello, en el torso y en los brazos, muñecas y tobillos. Por lo general, las mujeres no suelen portar ningún tipo de velo o gorro que les cubra el cabello. Por el contrario, las figuras que han sido interpretadas como hombres parecen llevar o bien turbantes, o bien gorros picudos. En cuanto al calzado, algunos personajes aparecen descalzos y otros con zapatos de difícil identificación.

Con respecto a los elementos e instrumentos, las bailarinas se suelen acompañar de jarras, botellas o cuencos, especialmente aquellas representaciones situadas en espacios cortesanos. Por otro lado, la mayoría de figuras de danzantes identificadas utilizan velos durante la danza. En este caso, las bailarinas son las que suelen llevar estos objetos en sus manos y, posiblemente, también los bailarines; sin embargo, al no estar clara la interpretación del sexo de algunos personajes no es posible afirmar esto con rotundidad. Otros elementos representados son los bastones o palos, aunque en menor medida. Finalmente, algunos bailarines portan un instrumento de percusión en sus manos, concretamente unas tablas dobles de aspecto similar a las tejoletas.

Entre las diferentes posturas adoptadas por el danzante, se distinguen principalmente dos tipos. La primera y más representada es la que adopta el personaje de pie, apoyando el peso del cuerpo sobre una pierna y dejando libre la otra mientras se eleva ligeramente. En la segunda postura, la figura representada apoya una rodilla en el suelo y flexiona la otra. Ambas posturas requieren de equilibrio y fuerza muscular para su correcta ejecución y mantenimiento. Mientras los danzarines permanecen en esa postura, sus brazos se extienden y se proyectan hacia arriba y hacia abajo, cumpliendo la regla de la oposición, definida por Cristina Cruces Roldán⁵⁹¹ de la siguiente forma: “la simetría se produce a través de los contrarios”. De esta manera, cuando un brazo se eleva el otro descende y viceversa; si un pie está delante, el otro se sitúa detrás;

⁵⁹¹ CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí...*, p. 93, nota 137.

y así con todo el cuerpo. Esta investigadora apunta que esta regla caracteriza a las danzas orientales.

Parece interesante destacar las formas de agrupación que se han identificado en las piezas localizadas. Por un lado, el danzante aparece como solista. Este puede estar representado completamente solo en la escena, estar incluido en un grupo musical o aparecer acompañado de otra figura. Este es el caso más común en la mayoría de representaciones identificadas. Por otro lado, los bailarines se organizan en pareja, aunque es menos usual. Por último, los grupos de bailarines acompañados de músicos también figuran en la iconografía clásica, aunque estos son realmente reducidos. Todo parece apuntar que se trate de escenas musicales populares que no solían ser tan representadas como las cortesanas.

Lo cierto es que parece haber existido un gusto por las representaciones dancísticas a lo largo de la época clásica del Islam. Al-Maqrīzī (766/1364 – 845/1442) recogió en uno de sus textos una competición realizada entre dos pintores murales de reconocido prestigio, Quṣayr de origen egipcio e Ibn ‘Azīz de origen iraquí, que fue organizada por el visir fatimí Yazuri⁵⁹². El reto de la competición era realizar una pintura de una bailarina con apariencia de relieve, tal y como recoge J. M. Puerta Vílchez⁵⁹³.

A colación de lo anterior, Oleg Grabar⁵⁹⁴ mencionaba que algunos temas recurrentes en los marfiles relacionados con las diversiones principescas eran estereotipos transmitidos de una corte a otra a través de los objetos. Esto explicaría por qué muchas de las representaciones figurativas de bailarines, especialmente procedentes de Egipto durante la época fatimí, aparecen reproducidas casi por complemento en piezas contemporáneas de otros lugares geográficos. Por citar algunos ejemplos concretos, se advierten numerosas similitudes entre los danzantes de piezas fatimíes y la ya mencionada bailarina

⁵⁹² PAPADOPOULOU, *El Islam y el...*, p. 506.

⁵⁹³ PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe*, p. 111.

⁵⁹⁴ GRABAR, *La formación del arte...*, p. 200.

de la botella 1906, 0719.1 (Museo Británico, Londres⁵⁹⁵) de origen sirio, o una danzarina representada en la Capilla Palatina de Palermo (Sicilia)⁵⁹⁶, ambas datadas en el siglo XII.

Estos mismos motivos decorativos se siguen utilizando siglos más tarde para representar a las bailarinas. La siguiente pieza de azulejo de pared muestra una figura similar a las mencionadas en esta investigación. Este ejemplo data del siglo XIX, procede de Teherán y se encuentra actualmente conservado en el Museo Quai Branly⁵⁹⁷ de París.



Ilustración 20. Azulejo de pared 70.2013.3.6 (Museo Quai Branly, París).
(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

⁵⁹⁵ “Bottle”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1906-0719-1, [consultado el 08/03/2022].

⁵⁹⁶ GRAMIT, David, “I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo”, *Schede Medievali*, n.º 10 (1986), pp. 5-55, c. p. 23, figura 13.

⁵⁹⁷ “Carreau de revêtement”, *Collections, Quai Branly*, [en línea], disponible en: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/432653-carreau-de-revetement/page/1/>, [consultado el 09/01/2023].

10. Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha podido atestiguar la presencia del baile como manifestación de júbilo y alegría en todos los ámbitos de la sociedad árabe e islámica durante la época clásica. El baile ha sido ejecutado por personas de cualquier sexo, edad y clase social a lo largo de los distintos periodos que conforman la historia del Islam y de los diversos espacios geográficos que abarca, tal y como ha quedado recogido en las distintas manifestaciones de la época, especialmente en las fuentes textuales.

Asimismo, ha quedado demostrada la existencia de diferentes danzas de carácter artístico llevadas a cabo por hombres y mujeres, que poseían una sólida formación en estas y en otras disciplinas artísticas similares. De este modo, los bailarines podían ser también músicos, cantantes, actores o bufones, por ejemplo. Quizás este sea uno de los motivos por los que la danza no fue percibida como una práctica independiente ni abordada como una disciplina única en las fuentes textuales clásicas que se han podido consultar. A pesar de ello, sí recibió la consideración de arte por parte de los filósofos de la época. Esta práctica se desarrolló tanto en entornos públicos como privados y se expandió por los diferentes territorios de dominio islámico, dando lugar a la formación de variados estilos dancísticos. En comparación con los bailes, las danzas tenían una función estética, además de lúdica.

Además de estas actividades lúdicas y estéticas, se puede confirmar la práctica de otro tipo de danza de carácter sacro con una clara función religiosa. Esta estaba asociada a las prácticas sufíes ejecutadas principalmente por hombres y desarrolladas dentro de los rituales de *samā'* y *dikr*, que se celebraban en entornos privados. Estas danzas poseían una carga simbólica significativa y, para algunos sufíes, eran consideradas terapéuticas por los múltiples beneficios que reportaban. Del mismo modo que las danzas artísticas, las danzas sacras experimentaron un notable desarrollo en los diferentes territorios en los que se difundieron sus prácticas.

En lo relativo a las fuentes textuales que han servido de base para la elaboración de este estudio, cabe destacar que no ha sido posible encontrar la

razón que explique la falta de textos escritos durante la época clásica que se detengan a abordar el arte de la danza desde una dimensión teórico-práctica. Por ello, parece oportuno continuar con la tarea de búsqueda de nuevas fuentes textuales que puedan pronunciarse sobre este y otros asuntos relacionados con dicho objeto de estudio. Por otra parte, está claro que no ha habido una tradición concreta dentro de los Estudios Árabes e Islámicos que se haya encargado de indagar, descubrir y proponer estudios monográficos sobre el tema en el marco temporal indicado.

En lo concerniente a la iconografía, la representación de escenas dancísticas ha sido un recurso estético frecuentemente utilizado por los artistas durante la Edad Media para decorar todo tipo de piezas y obras del arte islámico clásico, especialmente aquellas de gran valor, así como para cubrir las propias paredes de los palacios desde los primeros momentos del Islam. Como señaló R. Ettinghausen⁵⁹⁸, las formas de entretenimiento popular (entre las que se incluyen la danza, la música, la bebida, los juegos y todo tipo de espectáculos) fueron una fuente de inspiración para la representación figurativa en el arte islámico, y así ha quedado reflejado en este estudio.

Por todo esto, no es posible negar el gusto de la sociedad árabe de la época por las danzas y bailes en sus distintos modos de expresión y en toda su dimensión, a pesar de las restricciones a las que se vieron sometidas estas prácticas por parte de los grupos sociales más conservadores de cada período, del mismo modo que ocurrió a otras disciplinas artísticas como la música y el canto.

Como se ha podido comprobar, el campo de estudio de las danzas y bailes en el mundo árabe e islámico clásico es realmente extenso en lo que respecta a tiempo y espacio, por lo que con este estudio se espera haber cubierto una parte de las carencias que presentaba el tema en cuestión, haber completado los estudios parciales llevados a cabo por quienes se han acercado a la materia y

⁵⁹⁸ ETTINGHAUSEN, "The dance with zoomorphic...", p. 224.

haber podido ofrecer un estudio monográfico que aborde estas prácticas desde diferentes perspectivas y en los diversos aspectos que las caracterizan. Del mismo modo, se espera poder continuar con esta tarea de investigación, puesto que se considera que cada aspecto aquí tratado puede seguir siendo estudiado a través de nuevas fuentes textuales e iconográficas que se identifiquen al respecto, así como mediante perspectivas de estudio diferentes a las utilizadas en esta ocasión.

10. Conclusions

The present study confirms the presence of casual dance as a manifestation of joy and merriment in all areas of Arab and Islamic society during the classical period. Dances had been performed by people of any sex, age and social class throughout the different periods that make up the history of Islam and the various geographical areas it covers, as had been recorded in the various manifestations of the time, especially in the textual sources.

Likewise, the study helps substantiate the existence of different formal artistic dances performed by men and women who had a solid training in these and other similar artistic disciplines. Thus, dancers could also be musicians, singers, actors or jesters. Perhaps this is one of the reasons why dance was not perceived as an independent practice or addressed as a unique discipline in the classical textual sources that have been consulted. Nevertheless, it did receive the consideration of art by the philosophers of the time. Dance developed in both public and private settings and spread throughout the different territories of Islamic rule, giving rise to the formation of various styles. Compared to casual dances, formal dances had an aesthetic function as well as a ludic one.

In addition to these ludic and aesthetic activities, the practice of another type of dance of a sacred character with a clear religious function can be confirmed. This was associated with Sufi practices performed mainly by men and developed within the rituals of *samā'* and *dikr*, which were held in private settings. These dances possessed a significant symbolic content and, by some Sufis, were considered therapeutic for the multiple benefits they brought. In the same way as artistic dances, sacred dances experienced a remarkable development in the different territories where their practice spread.

Regarding the textual sources that have served as a basis for the preparation of this study, it should be noted that it has not been possible to find the reason that explains the lack of written texts during the classical period that dwell on the art of dance from a theoretical-practical dimension. Therefore, it seems appropriate to continue with the task of searching for new textual sources that can add information on this and other issues related to that object of study. On

the other hand, it is clear that there has not been a specific tradition within Arab and Islamic Studies in charge of investigating, discovering and proposing monographic studies on the subject in the chosen time frame.

As far as iconography is concerned, the representation of dance scenes has been an aesthetic resource frequently used by artists during the Middle Ages to decorate all kinds of pieces and works of classical Islamic art, especially those of great value, as well as to cover the walls of the palaces since the early days of Islam. As pointed out by R. Ettinghausen⁵⁹⁹, popular forms of entertainment (including dance, music, drinking, games and all kinds of spectacles) were a source of inspiration for figurative representation in Islamic art, and this has been reflected in this study.

Consequently, it is not possible to deny the taste of the Arab society of the time for casual and formal dances in their various modes of expression and in all their dimensions, despite the restrictions to which these practices were subjected by the most conservative social groups of each period, as happened to other artistic disciplines such as music and singing.

As has been shown, the field of study of the casual and formal dances in the classical Arab and Islamic world is really extensive in terms of time and space, so with this study we hope to have made up for some of the shortcomings of the subject in question, to have completed the partial studies carried out by others and to have been able to offer a monographic study that addresses these practices from different perspectives. In the same way, we hope to be able to continue with this research project, since we think that every aspect treated here can be expanded and deepened through new textual and iconographic sources yet to be identified, as well as through new perspectives of study.

⁵⁹⁹ ETTINGHAUSEN, "The dance with zoomorphic...", p. 224.

11. Bibliografía

11.1. Fuentes

- ANÓNIMO, *Mil y una noches* (2.^a ed.), Salvador Peña Martín (trad.), Madrid, Editorial Verbum, 2018, 4 t.
- AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, El Cairo, Dār al-Kātib al-‘Arabī li-l-ṭibā‘a wa-l-našr, 1967.
- , *Kitāb āra‘ ahl al-madīna al-fāḍila*, capt. XXXI, Beirut, Dār al-Mašriq, 1985.
- , *La Ciudad Ideal*, Miguel Cruz Hernández (ed.) y Manuel Alonso Alonso (trad.), Madrid, Tecnos, 1985.
- AL-FAYRŪZĀBĀDĪ, *Al-Qāmūs al-muḥīṭ*, El Cairo, Al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-kitāb, 1399/1979.
- AL-GAZĀLĪ, *Iḥyā‘ ‘ulūm al-dīn*, Beirut-Líbano, Dār Ibn Ḥazm, 1426/2005.
- AL-GAZĀLĪ, *Ma‘yḍ al-Dīn al-Ṭūsī, “Bawāriq al-ilmā’”, Tracts on Listening to Music*, James Robson (trad.), Londres, The Royal Asiatic Society, 1938, pp. 119-184
- AL-ḤARĪRĪ, *Makamat or rhetorical anecdotes of al-Hariri of Basra*, Theodore Preston (trad.), Cambridge, University Press, 1850.
- IBN BASSĀM, *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-Ŷazīra*, Iḥsān ‘Abbās (ed.), Beirut-Líbano, Dār al-Ṭaqāfa, 1417/1997, 8 t.
- IBN BUṬLĀN, *“Risāla fī širā al-raqīq wa-taqlīb al-‘abīd”*, *Nawādir al-majṭū‘āt*, ‘Abd al-Salām Muḥammad Hārūn (ed.), El Cairo, Maṭba‘at La‘aynat al-Ta‘līf wa-l-Tarḡama wa-l-Našr, 1370/1951, pp. 351-389.
- IBN ḤAMDĪS, *Il Canzoniere (Diwān)*, Celestino Schiaparelli (ed.), Roma, R. Istituto Orientale in Napoli, 1897.
- , *Dīwān*, Iḥsān ‘Abbās (ed.), Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1960.
- IBN ḤANBAL, *Al-Musnad*, El Cairo, 1313/1895, 5 vol.

IBN AL-HAYTAM, *Kitāb al-manāẓir. Al-Maqālāt, I, II, III*, 'Abd al-Ḥamīd Šabra (ed.), Kuwait, al-Maʿyīlis al-Qawmī, li-l-Ṭaqāfa wa-l-Funūn wa-l-Ādāb, 1983.

IBN ḤAYYĀN, *Muqtabis V*, Pedro Chalmeta, Federico Corriente y Mahmud Sobh (ed.), Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura y Facultad de Letras de Rabat, 1979.

-----, *Ibn Ḥayyān de Córdoba, Crónica del califa Abdarraḥman III an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, Federico Corriente y María Jesús Viguera (trad.), Zaragoza, Anubar e Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.

IBN ḤAZM, "Risāla fī-l-ḡinā' al-mulhī", *Rasā'il Ibn Ḥazm al-Andalusī*, Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut, Mu'assat al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, 1980-1983, 4 vol.

IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, Vincent Monteil (ed. y trad.), Beirut, Commission internationale pour la traduction des chefs-d'oeuvre, 1968.

IBN AL-KATTĀNĪ, *Kitāb al-tašbihāt min aš'ār al-Andalus*, Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut-El Cairo, Dār al-Šurūq, 1981.

IBN MANZŪR, *Lisān al-'Arab*, Irán, Adab al-ḥawza, 1405/1984.

IBN QUZMĀN, *El cancionero hispanoárabe*, Federico Corriente Córdoba (ed.), Madrid, Editorial Nacional, 1984.

-----, *Le divan d'Ibn Guzman (Diwān)*, David de Gunzburg (ed., trad. y com.), Berlín, Chez S. Calvar & Co., 1896.

IBN RUŠD, *Taljīš Kitāb al-šī'r*, Ch. H. Butterworth y 'Abd al-Raḥmān Harīdī (ed.), El Cairo, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma, 1986.

BEN SAHL DE SEVILLA, *Poemas. Selección, traducción e introducción*, Teresa Garulo (3.^a ed.), Madrid, Hiperión, 1996.

IBN SĪDA, *Al-Mujassas*, Beirut, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2006.

IBN ŠUHAYD, *El dīwān de Ibn Šuhayd al-Andalusī (382-426 H = 992-1035 C): texto y traducción*, James DICKIE (trad.), Córdoba, Real Academia de Córdoba e Instituto de Estudios Califales.

IBN AL-ṬAḤḤĀN, *Hāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn*, El Cairo, Dār al-Kutub.

IBN TAYMIYYA, *Maʿmūʿat al-rasāʾil al-kubrā*, Beirut, Dar Ihyāʾ al-Turaṭ al-ʿArabī, 1972, 2 vols.

IBN AL-ZUBAYR, *Kitāb al-ḍajāʿir wa-l-tuḥaf*, M. Ḥamīd Allāh (ed.), Kuwait, Dāʾirat al-Maṭbūʿāt wa-l-Našr, 1959.

IJWĀN AL-ŠAFĀʾ (THE BRETHREN OF PURITY), *Epistles of the Brethren of Purity. On Music. An Arabic Critical Edition and English Translation of Epistle 5*, Owen Wright (edition and translation), Oxford, University Press, 2010.

IMRŪʾ AL-QAYS, *Diwān*, ʿAbd al-Raḥmān al-Maṣṭāwī (ed.), Beirut-Líbano, Dar el-Marefah, 2004.

AL-IŠFAHĀNĪ, *Kitāb al-agānī*, El Cairo, Dār al-Kutub, 1371/1952, 24 t.

-----, *Maqātil al-ṭālibiyyīn*, Iṣfahān, al-Maktaba al-Ḥaydariya, al-Markaz al-Qāʾimiyya, 1423.

AL-JAFĀYĪ, Aḥmad, *Šifāʾ al-galīl fīma fī kalām al-ʿarab man al-dajīl*, El Cairo, Maktaba al-Ḥaram al-Ḥusayni al-Tiḡāriya al-Kubrā, 1471/1952.

AL-MAQQARĪ, *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, Iḥsān ʿAbbās (ed.), Beirut, Dār Šādir, 1388/1968.

AL-MASʿŪDĪ, *Prairies d'or (Murūʾ al-ḍaḥab)*, C. Barbier de Meynard y Pavet Couteille (ed. y trad.), París, L'imprimerie Impériale, 1861-1877, 9 vol.

AL-ŠAQUNDĪ, *Risāla fī faḍl al-Andalus*, Šalāḥ al-Dīn al-Munaʿid, Tunez, Dār al-kitāb al-ʿadīd, 1968.

-----, *Elogio del islam español (Risāla fī faḍl al-Andalus)*, Emilio García Gómez (trad.), Valladolid, Maxtor, 2005.

AL-ŞŪLĪ, *Aš'ār awlād al-julafā' wa-ajbāruhum. Min Kitāb al-Awrāq*, Heyworth-Dunne (ed.), London, Luzac and Co., 1936.

AL-TĪFĀŞĪ, *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'*, Rašīd al-Salāmī (ed.), Túnez, Bayt al-ḥikma 1440/2019.

AL-WAŞŞĀ', *El libro del brocado. La elegancia en Bagdad en el siglo IX*, Teresa Garulo (trad.), Madrid, Alfaguara, 1990.

AL-ŶAZARĪ (AL-JAZARĪ), *The book of knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Donald R. Hill (trad. y notas), Dordrecht-Holland y Boston U.S.A., Reidel Publishing Company.

11.2. Bibliografía de referencia

ACEÑA I ALONSO, Robert, "Arqueta de Tortosa", *L'islam i Catalunya*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya - Lunwerb, 1998, pp. 119-120.

ALBAICÍN, Curro, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*, España, Almuzara, 2011.

ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUIZ, Joaquina, *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Ýebala (Marruecos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.

ALMAGRO, M., CABALLERO, L., ZOZAYA, J. y ALMAGRO, A., *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2002.

ARIÉ, Rachel, *España musulmana (siglos VIII-XV)*, Barcelona, Labor, 1994.

ASÍN PALACIOS, Miguel, *Vidas de Santones andaluces: La "Epístola de la Santidad de Ibn 'Arabī de Murcia"*, Madrid, Imprenta Editorial Maestre, 1933.

BAHIŶE MULLA ḤUECH, Mohammed, *El Corán. Edición bilingüe comentada*, Barcelona, Conestruc-Editions, 2013.

- BATTEUX, Charles, *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*, Josep Monter y Benedicta Chilet (trad), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2016.
- BAER, Eva, "The 'pila' of Játiva: a document of secular urban art in western islam", *Kunst des Orients*, 1970/71, vol. 7, h. 2 (1970/71), pp. 142-166, c. p. 148.
- BÁRCENA, Jalil, "Danzar con el cosmos: el samâ' de Maulaná Rumí y los derviches giróvagos", *Danza de oriente y danza de occidente*, Jacinto Choza y Jesús de Garay (eds.), Sevilla, Thémata, 2014, pp. 95-120.
- BENCHEIKH, J. E., "Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Ishaq al-Mawsili (m. 225 H.) et d'Ibrahim Ibn al-Mahdi (m. 224 H.)", *Arabica*, t. 22, n.º 2 (1975), pp. 114-152.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., "La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Quart al-Hayr al-Garbi", *Europa y el Islam*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, 45-142.
- BREND, Barbara, *Islamic Art*, London, British Museum Publications, 1991.
- CAPEZIO, Oriana, "Nota sulla danza nel mondo arabo medievale", *Quaderni di Studi Arabi*, vol. 12 (2017), pp. 59-68.
- CHAACHOO, Amin, *La música andalusí al-ála: Historia, conceptos y teoría musical*. España, Almuzara, 2011.
- CHOZA, Jacinto y DE GARAY, Jesús (eds.), *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2014.
- COELLO, Pilar, "Las actividades de las esclavas según Ibn Buṭlān y al-Saqāṭī de Málaga", *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, María Jesús Viguera (ed.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 201-210.

CONTRERAS REY, Alejandra, "Representaciones figurativas de bailarinas en Qusayr 'Amra, Jordania", *Las artes del Islam I: danza y música, cine y caligrafía*, José Ramírez del Río (ed.), Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 39-62.

CORRIENTE CÓRDOBA, Federico, *Las mu'allaqāt: Antología y panorama de Arabia Preislámica*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1974.

-----, *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

----- y FERRANDO, Ignacio, *Diccionario avanzado árabe*, Barcelona, Herder, 2005, t. I árabe - español.

CORTÉS, Julio, *Diccionario de árabe culto moderno. Árabe-Español*, Madrid, Gredos, 1996.

-----, *El Corán*, Barcelona, Herder, 2005.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, "La mujer árabe y la música. Transculturación en el área mediterránea", *Música Oral del Sur*, n.º 5 (2002), pp. 91-106.

-----, "Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 38 (2007), pp. 9-41.

-----, "La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII)", *Cuadernos del CEMYR*, n.º 24 (2017), pp. 147-190.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003.

D'ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930-1935.

DE COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, Madrid, Edición Moderna, Turner, 1984.

- DE LA CALLE, Román, "Las Bellas Artes reducidas a un único principio, las claves de Chales Batteux", *Educación Artística Revista de Investigación (EARI)*, n.º 8 (2017), pp. 233-236.
- DE LOS SANTOS JENER, Samuel, "Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas" *Al-Andalus*, n.º XVII (1952), Madrid-Granada, Maestre, pp. 401-402.
- DE ZAYAS, Rodrigo, *La música en el Vocabulista Granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492 - 1505*, Sevilla, Fundación el Monte, 1995.
- DEL MÁRMOL CARVAJAL, Luys, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, (2.ª ed.), Madrid, 1797.
- DEL MORAL, Celia, "Jardines y Fuentes en al-Andalus a través de la poesía", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 58 (2009), pp. 223-249.
- DELCLÒS CASAS, Jordi, *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*, Madrid, Mandala Ediciones, 2011, Colección Alquitara.
- DOMÍNGUEZ PÉREZ, Juan C., "La danza en el mundo antiguo (I): Egipto y Próximo Oriente", *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n.º 9, vol. 8 (2015), pp. 5-10.
- DOZY, Reinhart, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Leyde, E. J. Brill, 1881, 2 t.
- DURING, Jean, "Música y ritos: el samaa", *Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Bellaterra, 1997, pp. 197-216.
- , *Música y éxtasis. La Audición Mística en la Tradición Sufí*, Colección Alquitara, Madrid, Mandala Ediciones, 2014.
- ELASSAL, Ibrahim, "Atributos de los sufíes y derviches en las miniaturas islámicas presentes en manuscritos de los siglos XV al XVII", *Cuadernos de la Alhambra*, 48 (2018), pp. 111-127.

ETTINGHAUSEN, Richard, "The dance with zoomorphic masks and other forms of entertainment seen in Islamic Art", *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb*, George Makdisi (ed.), Leiden, E. J. Brill, 1965, pp. 211-224.

----- y GRABAR, Oleg, *Art and Architecture of Islam, 650-1250*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987.

-----, *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*, (5.^a ed.), Madrid, Cátedra, 2014.

FABIÉ, Antonio María (trad.), *Viajes por España de Jorge de Eindhoven, del Barón Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid, Fernando Fé, 1879, Libros de antaño, VIII.

FAHMY, Farida, "Al-Haggala. The Dance of the Western Desert, Egypt", *Articles, Farida Fahmy. The Art of Egyptian Dance and Culture*, 2011, [en línea], disponible en: <http://www.faridafahmy.com/haggala.html>, [consultado el 29/12/2022].

FANJUL, Serafín, "Música y canción en la tradición islámica", *Anaquel de Estudios Árabes*, IV (1993), pp. 53-76.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, n.º 12-13 (1984) pp. 47-77.

-----, *La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo*, Tesis Doctoral dirigida por Antonio Malpica Cuello (dir. tes.), Universidad de Granada (España), 2012.

FOWDEN, G., *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*, California, Editorial Universidad de California, 2004.

GABRIELI, Francesco, *La literatura árabe*, Buenos Aires, Losada, 1971.

GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, 2 t.

-----, "Las arquetas de trovadores. Canciones, música y amor. Desde Bagdad a los trovadores medievales, pasando por Córdoba", *Arte, Arqueología e Historia*, n.º 18 (2011), pp. 77-106.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Andalucía contra berbería: reedición de traducciones de Ben Ḥayyān, Šaqundī y Ben al-Jaṭīb*, Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio y LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdūn*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1992.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice, "Sur le cheval jupon et al-kurraj", *Mélanges offerts à William Marçais*, París, G. P. Maisonneuve, 1950, pp. 155-160.

GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 2000.

GRAMIT, David, "I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo", *Schede Medievali*, n.º 10 (1986), pp. 5-55.

GRAY, Basil, "Gold Painted Glass under the Seljuqs", *Atti del secondo Congresso internazionale di arte turca*, Naples, Istituto universitario orientale, 1965.

GUETTAT, Mahmoud, *La música andalusí en el magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del mediterráneo*, Sevilla, Fundación El Monte, 1999.

HAGEDORN, Annette, *Arte Islámico*, Madrid, Taschen, 2009.

-----, "Cuatro placas de marfil", *Discover Islamic Art, Museum with no Frontiers*, [en línea], disponible en: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;8;es, [consultado el 29/12/2022].

HAMMAD, al-Sayyed Muhammad Khalifa, "Fragmento de fresco de unos baños", *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*, [en línea], disponible en:

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;eg;Mus01;26;es, [consultado el 20/01/2023].

HATTSTEIN, M. y DELIUS, P., *Islam: Art and Architecture*, Canberra, H. F. Ullmann, 2007.

HENNI-CHEBRA, Djamila y POCHÉ, Christian, *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, París, L'Harmattan, 1996.

HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Manuel y ARROYO PARRA, Matilde, "El juego deportivo en al-Andalus", *Materiales para la Historia del Deporte en Andalucía IV*, Andalucía, Junta de Andalucía (Consejería de Turismo, Comercio y Deporte), 2005, pp. 33-69.

HOFFMAN, Eva R., "A Fatimid Book Cover: Framing and Re-framing. Cultural Identity in the Medieval Mediterranean World", *L'Égypte fatimide: son art et son histoire* (ed. M. Barrucand), París, 1999, pp. 403-419.

-----, "Between East and West: the wall paintings of Samarra and the construction of abbasid princely culture", *Muqarnas*, vol. 25 (2008), pp. 107-132.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *El arte islámico*, Madrid, Historia Viva, 1999, Historia del Arte 16, n.º 12.

LAFUENTE ALCANTARA, Miguel, *Historia de Granada*, Granada, 1843-1846, 4 t., t. III.

LAWLER, L. B., *The Dance in Ancient Greece*, Londres, A. & C. Black, 1964.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, "Instituciones y vida social e intelectual", *Historia de España. España musulmana (711-1031)*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), vol. 5, Madrid, Espasa Calpe, 1965, pp. 1-330.

LIU, Benjamin M. y MONROE, James T., *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1989.

- LUCIANO, *Obras*, Juan Zaragoza Botella (trad. y notas), Madrid, Editorial Gredos, 1990, vol. 3.
- MAÍLLO SALGADO, FELIPE, “Abd al-Malik b. Huḍayl”, *Real Academia de la Historia*, [en línea], disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/17655/abd-al-malik-b-hudayl>, [consultado el 14/01/2023].
- MANZANO MORENO, Eduardo, “De almunia en almunia. Fiestas y juergas en la Córdoba omeya”, *Al-Kitāb. Juan Zozaya Stabel-Hansen, Carmelo Fernández Ibáñez (ed.)*, Madrid, Asociación Española de Arqueología Medieval, 2019, pp. 325-330.
- MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, *La representación figurativa en el mundo musulmán*, Andalucía, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra y Generalife), 2020.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.
- MARTOS SÁNCHEZ, Emilia, “La zambra en al-Andalus y su proyección histórica”, *Espiral. Cuadernos del profesorado*, vol. 1, n.º 2 (2008), pp. 1-6.
- METIOUI, Omar, “Historia y evolución del instrumentarium andalusí-magrebí”, *Al-Andalus y el Norte de África: relaciones e influencias*, Pablo Beneito y Fátima Roldán (eds.), Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 111-152.
- MEOUAK, M. y SORAVIA, Bruna, “Ibn Bassām al-Šantarīnī (m. 542/1147): Algunos aspectos de su antología *Al-Ḍajīra fī maḥāsīn ahl al-Ŷazīra*”, *Al-Qantara*, vol. 18, n.º 1, 1997, pp. 221-232.
- MICHOT, Jean, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya. Le Livre du Samā' et de la Danse (Kitāb al-Samā' wa l-Raqṣ)*, compilé par le Shaykh Muḥammad al-Manbijī, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.

MOLÉ, Marijan, "La danse extatique en Islam", *Les danses sacrées*, París, Editions du Seuil, 1963, pp. 145-280.

MONDAROO, Katy y ZABALETA, Igor, *Sufismo. La Enseñanza Mística*, Madrid, Edimat Libros, 2005.

MOREH, S., "Acting and actors, medieval", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 52-54.

-----, "Bāba", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 120-121.

-----, "Masks and masquerades", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, pp. 513-514.

-----, "Mukhannathun", *Encyclopedia of Arabic Literature*, Julie Scott Meisami y Paul Starkey (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1998, vol. 2, p. 548.

MUSIL, A., *Pán Amry*, Praga, Nakladatelstvi Vys*ehrad, 1948.

NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Cantes y bailes de Granada*, Málaga, Arguval, 1993.

-----, "Raíces del Baile Flamenco. Oriente y Occidente", *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2014, pp. 121-132.

NEUBAUER, Eckhard, "A Historical Sketch of the Musical Metre Called Ramal", *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Medieval East*, Zeyneb Helvacı, Jacob Olley y Ralf Martin Jäger (eds.), Würzburg, Ergon Verlag, 2017, pp. 17-30.

NORTHEGE, Alastair, "The Dār al-Khilāfa", *The Historical Topography of Samarra, Samarra Studies I*, London, British School of Archaeology in Iraq, 2005, pp. 133-150.

- PANCAROGLU, Oya, "Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan", *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*, Cambridge, MA, Harvard Art Museums y Yale University Press, 2013, pp. 25-35.
- PARASKEVA, Mika, *Entre la música y el eros. Arte y vida de las cantoras en el Oriente medieval según El libro de las canciones (Kitāb al-agānī)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos de al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", *España y Portugal en las rutas de la Seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 58-73.
- , "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines", *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español (Tejidos hispanomusulmanes)*, n.º 5 (2005), pp. 37-74.
- , "Tejidos andalusíes", *Artigrama*, n.º 22 (2007), pp. 371-419.
- PÉRÈS, Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle: ses aspects généraux et sa valeur documentaire*, París, Adrien Maisonneuve, 1937.
- PÉRÈS, Henri, *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Mercedes García Arenas (trad.), Madrid, Hiperión, 1990.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa, "Sobre una representación de «dançaderas» en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo", *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban (coords.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 461-474.
- PEREZ SOTO, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago, LOM Ediciones, 2008.
- PLATÓN, "Las Leyes o de la Legislación. Libro II. 655d/656e", *Platón Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1981.

POCHÉ, Christian, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, París, Fayard, 2005.

PORRAS ROBLES, Faustino, "Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana", *Nassarre*, vol. 25 (2009), pp. 39-56.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997.

-----, "Averroes: Paráfrasis del Libro de la Poética", *Revista Española de Filosofía Medieval*, n.º 6 (1999), pp. 203-214.

-----, "Fantasía, placer y existencia en la estética árabe clásica", *Codex Aqvilarensis*, n.º 35 (2019), pp. 115-138.

QUINTANILLA GONZÁLEZ, E. Ricardo, "Evolución de las danzas circulares y entreladas hasta el final de la Edad Media", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, n.º 24 (2018), pp. 229-280.

RABADÁN BUJALANCE, Julio, "Danzas y Bailes", *Música Andalusí*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2012, pp. 121-130.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Baile", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/baile?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

-----, "Danza", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/danza?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

-----, "Zambra", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/zambra?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

-----, "Zarabanda", *Diccionario de la lengua española*, [en línea], disponible en: <https://dle.rae.es/zarabando?m=form>, [consultado el 29/12/2022].

- REDONDO REYES, Pedro, "La danza en Grecia; éthos, ritmo y mimesis", *Danza de oriente y danza de occidente*, Jacinto Choza y Jesús de Garay (eds.), Sevilla, Thémata, 2014, pp. 55-72.
- REYNOLDS, Dwight Fletcher, *Medieval Arab music and musicians: three translated texts*, Leiden, Boston: Brill, 2022.
- RIBERA, Julián, *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, Editorial Voluntad, 1927.
- RIVAS GONZÁLEZ, Félix A. "Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval", *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 49-50 (2002), pp. 25-57.
- ROBSON, James, *Tracts on Listening to Music*, Londres, The Royal Asiatic Society, 1938.
- RODRÍGUEZ VALLS, Francisco, "Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata", *Danza de oriente y danza de occidente*, Jacinto Choza y Jesús de Garay (eds.), Sevilla, Thémata, 2014, pp. 73-93.
- RUBIERA MATA, M.^a Jesús, *La literatura árabe clásica (desde época pre-islámica al Imperio Otomano)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
- , *Literatura hispanoárabe*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
- SALES, Marialuisa, *Danza araba medievale e danza interpretativa della poesia araba*, Catania, Akkuaria, 2006.
- SAWA, George Dimitri, *An Arabic musical and socio-cultural glossary of Kitab al-Aghani*, Leiden-The Netherlands y Boston-Massachusetts, Brill, 2015.
- , "Dancer's corner", George Dimitri Sawa. *Traditional Arabic Music and Dance*, [en línea], disponible en: <http://www.georgedimitrisawa.com/>, [consultado el 10/01/2022].

- SCHER, A., *Kitāb al-alfāz al-fārsiyya al-mu'arraba*, El Cairo, Dār al-'Arab, 1988.
- SHAFIK, Ahmed, "Formas carnavalescas del *Nawrūz* en el Medievo islámico", *Al-Andalus Magreb: Estudios árabes e islámicos*, n.º 20 (2013), pp. 217-249.
- SHEIK ELDIN, Omeima, "La danza más antigua del mundo", *Papeles del Festival de Música española de Cádiz*, n.º 2 (2006), pp. 277-283.
- SHILOAH, Amnon, "Réflexions sur la danse artistique musulmane au moyen âge", *Cahiers de civilisation médiévale*, n.º 20 octubre-diciembre (1962), pp. 463-474.
- , *Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
- SOBH, Mahmud, *Historia de la literatura árabe clásica*, Madrid, Cátedra, 2002.
- TAIT, Hugh, *Five Thousand Years of Glass*, Londres, BMP, 1991.
- TERÉS, Elías, "La epístola sobre el canto con música instrumental, de Ibn Ḥazm de Córdoba", *al-Andalus*, 36 (1971), pp. 203-214.
- UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial, "El 'tajtib', juego con bastones", [en línea], disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tajtib-juego-con-bastones-01189>, [consultado el 02/01/2023].
- URRIZOLA HUALDE, Ricardo, "El leçayo, una soka-dantza del siglo XVI", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra (CEEN)*, 94 (2020), pp. 135-156.
- VALENCIA RODRÍGUEZ, Rafael, *Al-Andalus y su herencia*, España, Los libros de la Catarata, 2011.
- VEGLISON, Josefina, *El Collar único, de Ibn 'Abd Rabbihi*, Madrid, Síntesis, 2007.
- VEINSTEIN, Gilles y POPOVIC, Alexandre (coord.), *Las sendas de Allah: las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Bellaterra, 1997.

VERNET, Juan, *Literatura árabe*, Barcelona, El Acantilado 2002.

VIGUERA MOLINS, María Jesús, “La censura de costumbres en el tanbīh al-ḥukkam de Ibn al-Munāṣif (1168 - 1223)”, *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985, pp. 591 - 612.

VV. AA., “Bibliografías”, *Real Academia de la Historia*, [en línea], disponible en: <https://dbe.rah.es/>.

VV. AA., *Enciclopedia del Islam* (2.^a ed.), Brill, [en línea], disponible en: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopaedia-of-islam-2>.

WENSINCK, A. J. y MENSING, J. P., *Indices et concordances de la tradition musulmane*, Leiden, Brill, 1936-1967.

WIET, GASTON, *Introduction à la Littérature Arabe*, París, Maisonneuve et Larose, 1966.

WÜSTENFELD, F., *Die Chroniken der Stadt Mekka*, Leipzig, 1858-1861, vol. 2.

YEOMANS, Richard, *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Reino Unido, Garnet, 2006.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan, “Arqueta de Tortosa”, *Al-Andalus. Las artes islámicas de España*, Madrid, Ediciones el Viso, 1992, p. 265.

11.3. Enlaces a piezas y obras de museos y bibliotecas

“Aigüiere à iconographie astrologique”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329147>, [consultado el 09/03/2022].

“Aigüiere aux danseuses”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010177708>, [consultado el 07/03/2022].

“Bassin au nom du sultan al-'Adil II Abu Bakr”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329191>, [consultado el 21/01/2023].

“Bol”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320012>, [consultado el 21/01/2023].

“Botella de los Músicos”, *Obras Singulares, Las Colecciones, Museo Arqueológico de Córdoba*, [en línea], disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/botella-de-los-musicos, [consultado el 09/01/2023].

“Bottle”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1906-0719-1, [consultado el 08/03/2022].

“Bowl”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1956-0728-5, [consultado el 09/01/2023].

“Bowl with Masked Dancing Figure”, *Collections Harvard Art Museums*, [en línea], disponible en: <https://harvardartmuseums.org/art/165471>, [consultado el 23/12/2022].

“Cantigas de Santa María, Códice de los músicos”, *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional*, [en línea], disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>, [consultado el 14/01/2023].

“Cantigas de Santa María, Códice rico”, *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional*, [en línea], disponible en:

<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>, [consultado el 14/01/2023].

“Carreau de revêtement”, *Collections, Quai Branly*, [en línea], disponible en: <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/432653-carreau-de-revetement/page/1/>, [consultado el 09/01/2023].

“"Dancing Derviches" Folio from a Divan of Hafiz”, *The Collection (Islamic Art), The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892?deptids=14&when=A.D.+1400-1600&high=on&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=13, [consultado el 23/12/2022].

“Drawing of a Dancing Girl”, *Dallas Museum of Art*, [en línea], disponible en: <https://collections.dma.org/artwork/5344445>, [consultado el 02/02/2023].

“El Museo del Almodí”, *Xàtiva turismo*, [en línea], disponible en: <https://xativaturismo.com/museo-del-almodi/>, [consultado el 23/12/2022].

“Excavation of Samarra (Iraq): photograph of partially reconstructed wall painting with two dancers found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, the so-called "harem"”, *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/5811/>, [consultado el 27/12/2022].

“Excavation of Samarra (Iraq): reconstruction of wall painting depicting dancers, Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa)”, *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en:

<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/3876/>, [consultado el 27/12/2022].

“Excavation of Samarra (Iraq): section of a wall painting depicting two dancers, reconstructed from fragments found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, so-called "harem"”, *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/7184/>, [consultado el 27/12/2022].

“Four-part ivory fitting”, *Museum of Islamic Art Berlin, Photo Tour*, [en línea], disponible en: <https://universes.art/en/art-destinations/berlin/museum-of-islamic-art/photo-tour/ivory-fitting>, [consultado el 14/01/2023].

“Hs 22474. Christoph Weiditz”, *Digitale Bibliothek, Germanisches National Museum*, [en línea], disponible en: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/274/html>, [consultado el 23/12/2022].

Islamic Art Collection, The National Museum of Damascus, [en línea], disponible en: <https://virtual-museum-syria.org/damascus/islamic-art-collection/>, [consultado el 15/01/2023].

“La cerámica de reflejo metálico”, *Alhambra y Generalife*, [en línea], disponible en: <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/ceramica-reflejo-metalico/>, [consultado el 21/01/2023].

“Lidded bowl”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1950-0725-1, [consultado el 08/03/2022].

“Manuscript – Vat.ar.368” , *Digivatlib, Biblioteca Apostólica Vaticana*, [en línea], disponible en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368, [consultado el 14/01/2023].

“Page from the manuscript ‘Nihāyat al Sawl’”, *Collections, Museum of Islamic Art, Cairo*, [en línea], disponible en: <https://www.miaegypt.org/en-us/museum/collection/gallery-item-details/manuscript?product=manuscript1>, [consultado el 10/01/2023].

“Panel from a Rectangular Box”, *The Collection (Islamic Art), The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446285>, [consultado el 23/12/2022].

“Panneau au danseur”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329338>, [consultado el 08/03/2022].

“Plateau à bord droit portant un écu aux armes des Lusignan”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010319060>, [consultado el 09/01/2023].

“Plateau au nom du sultan rasulide al-Malik al-Muzaffar Shams al-Din Yusuf Ier”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329462>, [consultado el 07/03/2022].

“Serie La expulsión de los moriscos”, *Colecciones de Arte, Fundación Bancaja*, [en línea], disponible en: <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>, [consultado el 23/12/2022].

“Skål af Iergods dækket af en hvid begitning og bemalet med sort, gult og grønt under en klar glasur”, *Islamisk Samling, David Mus*, [en línea], disponible

en: <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/samaniderne/item/1071>, [consultado el 23/12/2022].

“The Blacas ewer”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61, [consultado el 08/03/2022].

“Tomb-painting”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37981, [consultado el 23/12/2022].

12. Anexos

12.1. Índice de autores y obras

El presente índice recoge por orden alfabético la relación de autores árabes clásicos que han sido citados a lo largo de este estudio⁶⁰⁰, así como sus obras.

‘ABD RABBIHI (Córdoba, 246/860 – 328/940), *Kitāb al-‘iqd al-farīd* (*El collar único*).

ABŪ ŶA‘FAR B. SA‘ĪD (m. Málaga, 559/1164).

AL-AJṬAL (al-Ruṣāfa, 20/640 – al-Ruṣāfa, 91/709).

AL-BUJĀRĪ (Bujara, 194/810 – Jartank, 256/870), *Ṣaḥīḥ*.

AL-DAWĀNĪ (830/1426-7 – 908/1502)

AL-FĀKIHĪ (s. III/IX), *Ajbār Makka* (*Noticias de La Meca*).

AL-FĀRĀBĪ (m. 339/950), *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* (*El gran libro de la música*) y *Kitāb āra’ ahl al-madīna al-fāḍila* (*La Ciudad Ideal*).

AL-FAYRŪZĀBĀDĪ (729/1329 – 817/1415), *al-Qāmūs al-muḥīṭ*.

AL-GAZĀLĪ, Muḥammad (Jurasán, 450/1058 – 505/1111), *Iḥyā’ ‘ulūm al-dīn* (*El resurgimiento de las ciencias religiosas*).

AL-GAZĀLĪ, Aḥmad (m. 520/1126), *Bawāriq al-ilmā’* (*Destellos de alusión*).

AL-ḤARĪRĪ (al-Mašān, 446/1054 – 516/1122), *Maqāmāt*.

IBN ‘ABDŪN (¿Sevilla? s. V/XI – s. VI/XII), *Risāla fī-l-qaḍā’ wa-l-ḥisba* (*Epístola sobre el cadiazgo y el almotacenazgo*).

IBN AL-‘ARABĪ (Murcia, 560/1165 – 638/1240).

IBN BAQĪ (s. VI/XII), *Qalā’id*.

⁶⁰⁰ La cronología de cada autor se ha tomado de las fechas indicadas en cada una de sus obras consultadas para este estudio, así como de VV. AA., *Enciclopedia del Islam* (2.ª ed.), Brill, [en línea], disponible en: <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopaedia-of-islam-2> y de VV. AA., “Bibliografías”, *Real Academia de la Historia*, [en línea], disponible en: <https://dbe.rah.es/>.

IBN BASSĀM (m. 542/1147), *al-Ḍajīra fī maḥāsin ahl al-Ŷazīra* (Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus).

IBN BUṬLĀN (m. 458/1066), *Risāla fī širā al-raqīq wa-taqlīb al-'abīd* (Sobre la manera de adquirir esclavos y descubrir sus defectos corporales).

IBN ḤAMDĪS (Siracusa, 447/1055 – 527/1132-3), *Diwān*.

IBN ḤANBAL (164/780 – 241/855), *al-Musnad*.

IBN AL-HAYṬAM / ALHACÉN (Basora, 354/965 – 430/1039), *Kitāb al-manāzir* (De perspectiva u óptica).

IBN ḤAYYĀN (Córdoba, 377/987 – 469/1076), *Muqtabis*.

IBN ḤAZM (Córdoba, 384/994 – 456/1064), *Risāla fī-l-ginā' al-mulhī* (Epístola sobre la licitud del canto).

IBN HUḌAYL (¿Granada?, 750/1349 – 812/1409).

IBN JALDŪN (Túnez, 732/1332 – El Cairo, 808/1406), *Muqqadima* (Prolegómenos).

IBN JARŪF (m. 609/1212).

IBN AL-JAṬĪB (Granada, 713/1313 – Fez, 776/1374), *al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa* (La información completa sobre la historia de Granada).

IBN JURDĀḌBIH (s. III/IX).

IBN AL-KATTĀNĪ (m. 420/1029), *Kitāb al-tašbihāt min aš'ār ahl al-Andalus* (El libro de los símiles en los poemas de los andalusíes).

IBN AL-LABBĀNA (Denia, s. V/XI – Mallorca, 507/1113).

IBN MANẒŪR (El Cairo, 630/1233 – 711/1311-2), *Lisān al-'Arab* (La Lengua de los Árabes).

IBN AL-MUNĀṢIF (563/1168 – 620/1223), *Kitāb tanbīh al-ḥukkam fī-l-aḥkām* (Libro del aviso a los magistrados sobre las instituciones de la administración de justicia).

IBN NAṢR AL-IŠBĪLĪ.

IBN NIZĀR (s. VI/XII).

IBN QUZMĀN (Córdoba, 479/1086 – Córdoba, 555/1160), *Diwān*.

IBN RUŠD / AVERROES (Córdoba, 520/1126 – Marrakech, 595/1198), *Taljīs Kitāb al-šī'r* (*Paráfrasis del Libro de la poética*).

IBN SAHL (Sevilla, 609/1212-3 – 649/1251).

IBN SA'ĪD AL-MAGRIBĪ (Granada, 610/1214 - Túnez, 685/1286), *al-Murqīšāt wa-l-muṭribāt*, (*Los versos que hacen bailar y los que generan placer musical*).

IBN SĪDA (Murcia, 398/1008 – 458/1066), *Kitāb al-Mujassas* (*Diccionario de términos especializados*).

IBN ŠUHAYD (Córdoba, 382/992 – 426/1035), *Diwān*.

IBN AL-ṬAḤḤĀN (m. 449/1057), *Hāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn* (*Compendio de las artes y estímulo del afligido*).

IBN TAYMIYYA (Ḥarrān, 661/1263 – Damasco, 728/1328), *Kitāb al-Samā' wa l-Raqṣ* (*El libro de la audición musical y la danza*), *Ma'ymū'at al-rasā'il al-kubrā* (*Colección de grandes epístolas*),

IBN ŶAWZĪ (Bagdad, 510/1126 – Bagdad, 597/1200), *Talbīs iblīs*.

IBN ŶINNĪ (Mosul, 320/932 – 392/1002).

IBN ZAMRAK (Granada, 733/1333 – 796/1393-4).

IBN AL-ZAQQĀQ (Valencia, s. V/XI – 528/1133).

IBN AL-ZUBAYR (s. VI/XII), *Kitāb al-ḍajā'ir wa-l-tuḥaf* (*Libro de municiones y artefactos*).

IJWĀN AL-ŠAFĀ' (Basora, s. X), *Rasā'il Ijwān Al-Šafā'* (*Epístolas de los Hermanos de la Pureza*).

IMRŪ' AL-QAYS (Kinda, s. VI), *Diwān*.

AL-IŞFAHĀNĪ (Işfahān, 284/897 – Bagdad, 356/967), *Kitāb al-agānī* (El libro de las canciones), *Maqātil al-tālibiyyīn*.

AL-JAFĀYĪ (m. 977/1569), *Šifā' al-galīl fīma fī kalām al-'arab man al-dajīl*.

MAIMÓNIDES (Córdoba, 532/600 – 1138/1204).

AL-MAQQARĪ (Tremecén, 986/1577 – 1041/1632), *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb* (Exhalación del olor suave del ramo verde de al-Andalus).

AL-MAQRĪZĪ (766/1364 – 845/1442).

AL-MAS'ŪDĪ (Bagdad, 275/890 – Fustāt, 345/956), *Murūy al-ḡahab* (Praderas de oro).

MUSLIM (m. 261/875), *Šaḥīḥ*.

AL-NĀBIGA AL-DUBYĀNĪ (s. VII).

AL-NASĀ'Ī (215/830 – 303/915).

AL-NAWĀWĪ (Nawā, 631/1233 – 676/1277).

AL-RŪMĪ (Tayikistán, 604/1207 – Konya, 672/1273)

ŞAFWĀN IBN IDRĪS (Murcia, 560/1164 – 598/1201).

AL-ŞANAWBARĪ (Antioquía, 275/888 – Alepo, 334/945).

AL-ŞAQUNDĪ (m. 629/1231-2), *Risāla fī faḍl al-Andalus* (Elogio del islam español).

AL-SUHRAWARDĪ (Suhraward, 539/1145 – 632/1234), *'Awwārif al-Ma'ārif* (Los beneficios del conocimiento).

AL-ŞŪLĪ (257/874 – 335-6/946-7), *Aš'ār awlād al-julafā' wa-ajbāruhum* (Poemas de los hijos de los califas y sus noticias).

AL-ṬABARĪ (Āmul, 224-5/839 – Bagdad 310/923), *Tārīj al-rusul wa-l-mulūk* (Historia de los profetas y los reyes).

AL-TANŪJĪ (Basora, 329/940 – 384/994).

AL-TĪFĀŠĪ (580/1184 – 651/1253), *Mut'at al-asmā' fī 'ilm al-samā'* (El placer de la audición en el arte de la música).

AL-WAŠŠĀ' (Bagdad, 255/869 – Bagdad, 325/937), *Kitāb al-Muwaššā'* (El libro del brocado).

ŶARĪR (m. 114/733).

AL-ŶAWĀLĪQĪ (Bagdad, 466/1073 – 539/1144), *al-Mu'arrab min al-kalām al-a'ŷamī 'alà ḥurūf al-mu'ŷam* (Discurso extranjero arabizado).

AL-ŶAZARĪ (530/1136 – 602/1206), *Kitāb fī ma'rifat al-ḥiyal al-handasiyya* (Libro del conocimiento de dispositivos mecánicos ingeniosos).

12.2. Glosario terminológico

Términos de la danza y el baile

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
<i>Raqş</i> , según al-Gazālī ⁶⁰¹ <i>Raqş</i> particular según Aḥmad al-Gazālī ⁶⁰²	salto baile	<i>ḥayl</i>	حجل
-	danzar / bailar	<i>raqaşa</i>	رقص
-	danza / baile	<i>raqş</i>	رقص
Hacer bailar a causa del <i>ṭarab</i>	-	<i>arqaşa</i>	أَرْقَصَ
-	agitarse, moverse bailar	<i>irtakaða</i>	إِرْتَكَصَ
Quizás <i>zafn</i>	¿ danza / baile?	<i>zarfan</i>	زرفن
<i>Raqş</i> , según Ibn Sīda ⁶⁰³ e Ibn Manẓūr ⁶⁰⁴ . <i>Raqş</i> sin melodía, según al-Farābī ⁶⁰⁵ .	danza / baile juego	<i>zafn</i>	زَفْن

⁶⁰¹ AL-GAZĀLĪ, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*, vol. 2, p. 778.

⁶⁰² AL-GAZĀLĪ, "Bawāriq al-ilmā'", p. 140.

⁶⁰³ IBN SĪDA, *Al-Mujassas*, t. 13, p. 16.

⁶⁰⁴ IBN MANẒŪR, *Lisān al-'Arab*, t. 13, p. 197.

⁶⁰⁵ AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, p.78.

Movimiento con melodía, según Ibn Yinnī ⁶⁰⁶ .			
-	<p>jugar</p> <p>actuar / desempeñar un papel</p> <p>danzar / bailar⁶⁰⁷</p>	<i>la'aba / la'iba</i>	لعب

Estilos de danza

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
Danza del camello, según al-Mas'ūdī ⁶⁰⁸ .	camello	<i>ibl / ibil</i> pl. <i>abāl</i>	ابل ج آبال
Estilo de danza grupal en el que los bailarines dan vueltas cogidos de las manos, según Al-Fayrūzābādī ⁶⁰⁹ .	danza / baile juego	<i>dastband</i>	دستبند
Fiesta morisca. También hace referencia a la danza morisca que tiene lugar durante esas fiestas.	zambra	<i>zamr</i>	زمر

⁶⁰⁶ IBN MANẒŪR, *Lisān al-'Arab*, t. 13, p. 198

⁶⁰⁷ MOREH, "Acting and actors, medieval", p. 53.

⁶⁰⁸ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or (Murūy al-ḍahab)*, t. 8, p. 101.

⁶⁰⁹ AL-FAYRŪZĀBĀDĪ, *Al-Qāmūs al-muḥīṭ*, t. 2 p. 213.

Danza del caballo, según al-Mas'ūdī ⁶¹⁰ . Véase <i>kurraġ</i>	danza / baile / juego con caballo	<i>kurra</i>	كرة
Estilo de danza cortesana en el que se simulaba un combate entre varios jinetes, representados por bailarinas que adherían a sus ropas caballos, según Ibn Jaldūn ⁶¹¹ . También hace referencia a otro tipo de juego no identificado.	danza / juego con caballo	<i>kurraġ</i>	كرج

Figuras relacionadas con la danza y el baile

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
-	esclava	<i>ġāriya</i> pl. <i>ġawāri</i>	جارية ج جوارى
Hombres afeminados que podían desempeñar actividades artísticas como la danza.	afeminados artistas	<i>mujannaṭ</i> pl. <i>mujannaṭūn</i>	مخنث ج مخنثون
-	danzarín / bailarín	<i>rāqiṣ</i> pl. <i>rāqiṣūn</i>	راقص ج راقصون

⁶¹⁰ AL-MAS'ŪDĪ, *Prairies d'or (Murūġ al-ḡahab)*, t. 8, p. 101.

⁶¹¹ IBN JALDŪN (IBN KHALDŪN), *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*, vol. 2, p. 870.

-	danzarina / bailarina	<i>rāqiṣa</i> pl. <i>rāqiṣāt</i> / <i>rawāqiṣ</i>	راقصة ج راقصات / رواقص
-	danzarín / bailarín	<i>raqqāṣ</i> pl. <i>raqqāqiṣ</i>	رقاص ج رقاقص
-	actores ⁶¹²	pl. <i>raqqāṣūn</i>	ج رقاقصون
-	danzarina / bailarina	<i>raqqāṣa</i> pl. <i>raqqāṣāt</i>	راقصة ج رقاقصات
-	danzarín / bailarín	<i>zaffān</i> pl. <i>zaffānūn</i>	زفان ج زفانون
-	cantora	<i>muganniya</i> pl. <i>muganniyāt</i>	مغنية ج مغنيات
-	cantora	<i>qayna</i> pl. <i>qiyān</i>	قينة ج قيان
Compañeros de confianza del califa que podían despeñar actividades artísticas ⁶¹³	compañero de mesa / comensal	<i>nadīm</i> pl. <i>nudamā'</i>	نديم ج ندماء
-	bufón enmascarado	<i>muharriy</i> pl. <i>muharriyūn</i>	مهرج ج مهرجون

⁶¹² MOREH, "Acting and actors, medieval", vol. 2, p. 53.

⁶¹³ *Ídem.*

Espacios

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
Reuniones de interés social y artístico que tenían como componentes fundamentales la música, la poesía y las conversaciones de alto nivel sobre distintos temas ⁶¹⁴	-	<i>maǧlis</i> pl. <i>maǧālis</i>	مجلس ج مجالس
Cortina que separa la orquesta musical del público	orquesta (lit. cortina)	<i>sitāra</i> pl. <i>satā'ir</i>	ستارة ج ستائر

Indumentaria

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
-	máscara	<i>samā'ya</i> pl. <i>samā'yāt</i>	سماجة ج سماجات
-	manga	<i>kumm</i> pl. <i>'akmām</i>	كم ج أكمام
Traje o túnica con abertura en la parte delantera que solían usar algunas bailarinas.	traje / túnica	<i>qabā'</i> pl. <i>aqbiya</i>	قباء ج أقبية
-	máscara	<i>qinā'</i> pl. <i>aqni'a</i>	قناع ج أقنعة
-	máscara	<i>waǧh</i>	وجه

⁶¹⁴ PARASKEVA, Mika, 2016, p. 132.

Elementos

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
-	escudo de cuero	<i>ḥayāfa</i> pl. <i>ḥayāf</i> .	حفة ج حفف
-	daga	<i>Janḡar / jinḡir</i> pl. <i>janāḡir</i> .	خنجر ج خناجر
-	lanza / pica	<i>rumḥ</i> pl. <i>rimāḥ / armāḥ</i>	رمح ج رماح / أرمح
-	espada / sable	<i>sayf</i> pl. <i>suyūf</i> .	سيف ج سيوف
-	punta de lanza / lanza	<i>sinān</i> pl. <i>asinna</i>	سنان ج أسنة
-	espadas desenvainadas ⁶¹⁵	pl. <i>šīḡāt</i>	ج شيفات
-	bastón / palo	<i>'aṣān</i> pl. <i>'uṣiyy / 'iṣiyy / a'ṣin</i>	عصاً ج عصي / أعص
-	bastón / palo	<i>'aṣā / 'aṣāya</i> pl. <i>'aṣāyāt</i>	عصاة / عصاية ج عصايات
-	bastón	<i>qaḡīb</i> pl. <i>quḡbān</i>	قضيب ج قضبان

⁶¹⁵ DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, t. 1, p. 464.

Instrumentos

Definición	Traducción en español	Transcripción	Término en árabe
Cascabeles que se colocaban en las muñecas o tobillos ⁶¹⁶ .	cascabel	<i>ŷulŷul</i> pl. <i>ŷalāŷil</i>	جلجل ج جلاجل
Palillos alargados que se usan en parejas y se tocan con las manos, similares a las tejoletas. Algunas traducciones emplean castañuelas ⁶¹⁷ .	palillo castañuela	<i>šiz</i> pl. <i>šizān</i>	شيز ج شيزان
Castañuelas o címbalos que se tocan con las manos ⁶¹⁸ .	castañuela címbalo	<i>šahn</i> pl. <i>šahnān</i>	صحن ج صحنان
Címbalo o sonaja que se tocan con las manos ⁶¹⁹ .	címbalo sonaja	<i>mušaffiq</i>	مصفق
Platillos con forma de placa circular de diversos materiales ⁶²⁰ . Este puede encontrarse en instrumentos como los panderos o colocarse sobre los dedos de las manos.	crótalo platillo	<i>šanŷ</i> pl. <i>šunūŷ</i>	صنج ج صنوج

⁶¹⁶ FERNÁNDEZ MANZANO, *La música de al-Andalus en la...*, p. 108.

⁶¹⁷ DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista Granadino...*, p. 94 y LIU y MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs...*, pp. 38-44.

⁶¹⁸ METIOUL, Omar, "Historia y evolución del instrumentarium...", p. 125.

⁶¹⁹ *Ídem*.

⁶²⁰ FERNÁNDEZ MANZANO, "Introducción al estudio de los instrumentos...", p. 60.

12.3. Catálogo iconográfico

ÍNDICE DEL CATÁLOGO⁶²¹

1. REPRESENTACIONES PROCEDENTES DE TERRITORIOS ORIENTALES

- 1.1. Bailarinas de Quşayr 'Amra.
 - 1.1.1. Bailarina A
 - 1.1.2. Bailarina B y C
 - 1.1.3. Bailarina D
 - 1.1.4. Bailarina E
- 1.2. Bailarinas de Qaşr al-Ḥayr al-Garbī (The National Museum, Damasco).
- 1.3. Figuras de Jirba al-Maf̄yar (The Rockefeller Archaeological Museum, Jerusalén).
- 1.4. Bailarinas de Ŷawsaq al-Jāqānī o Dār al-Jilāfa / bailarinas de Samarra (Türk ve Islam Müzesi, Estambul).
 - 1.4.1. Pareja de bailarinas
 - 1.4.2. Grupo de bailarinas
- 1.5. Cuenco con figura de baile enmascarada, 2002.50.49 (Harvard Art Museums, Cambridge MA)
- 1.6. Cuenco 13/1975 (The David Collection, Copenhagen).
- 1.7. Botella 1906, 0719.1 (The British Museum, Londres).
- 1.8. Bol 1956, 0728.5 (The British Museum, Londres).
- 1.9. El vaso vescovali 1950, 0725.1 (The British Museum, Londres).
- 1.10. El aguamanil de Blacas 1866, 1229.61 (The British Museum, Londres)
- 1.11. Miniatura de autómeta del manuscrito de al-Ŷazarī.
- 1.12. Bandeja a nombre del Sultán Rasulid al-Malik al-Muzaffar Šams al-Dīn Yūsuf I, OA 7081 (Musée du Louvre, París)
- 1.13. Bandeja de los Lusignan, MAO 1227 (Musée du Louvre, París)

⁶²¹ En el caso de las entradas en las que no se incluyen fotografías, por no haber sido posible obtener dicha autorización, se añade el enlace web o, si este no estuviera disponible, la referencia bibliográfica que incorpora la fotografía de cada representación.

- 1.14. Bol, MAO 331 (Musée du Louvre, París)
- 1.15. "Danza de derviches", Folio de un Diván de Hafiz, 17.81.4 (Metropolitan Museum, Nueva York)

2. REPRESENTACIONES PROCEDENTES DE TERRITORIOS MEDITERRÁNEOS

- 2.1. Bailarín en la Caja siciliana de Fitero (Iglesia de Fitero, antiguo Monasterio de Santa María la Real, Navarra)
- 2.2. Dibujo de una chica bailando, I.014 (Dallas Museum of Art, Texas)
- 2.3. Ataífor de cerámica dorada con una figura femenina bailando, R. 4300 (Museo de la Alhambra, Granada)
- 2.4. Bailarina en ataífor de cerámica (Museum of Islamic Art, El Cairo)
- 2.5. Frisos de madera tallada en relieve, R. 108201 y R. 108202 (Museum of Islamic Art, El Cairo)
- 2.6. Marfiles 80c 5 y 80c 6 (Museo Nazionale del Bargello, Florencia)
- 2.7. Cuatro partes de marfil encajado, I.6375 (Museum für Islamische Kunst de Pérgamo, Berlín)
- 2.8. Panel del bailarín, OA 6265/2 (Musée du Louvre, París)
- 2.9. Bol F1946.30 (National Museum of Asian Art, Washington D.C.)

3. REPRESENTACIONES PROCEDENTES DE TERRITORIOS OCCIDENTALES

- 3.1. Botella de los músicos 11.282 (Museo Arqueológico, Córdoba)
- 3.2. Panel de una caja rectangular, 13.141 (Metropolitan Museum, Nueva York)
- 3.3. Pila islámica, 43874 o Pila de Xàtiva (Museo del Almodí, Xàtiva, Valencia)
- 3.4. Arqueta de la Catedral de Tortosa
- 3.5. Tejido con parejas de danzantes, 2103 (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid)

- 3.6. Grabado "Moriscos bailando", Christoph Weiditz (Germanisches National Museum, Núremberg)
- 3.7. Embarque de los moriscos en el puerto de Dénia, Vicent Mestre (Fundación Bancaja, Valencia)

1. Representaciones procedentes de territorios orientales

1.1. Bailarinas de Quşayr 'Amra

1.1.1. Bailarina A

- **Material y técnica:** pintura mural.
- **Datación:** 712-715. Época omeya (Califa al-Walīd I, r. 86/705 y 96/715).
- **Lugar de procedencia:** Jordania, Quşayr 'Amra, zona residencial, el gran salón, lado sur del intradós del arco occidental.
- **Lugar de conservación:** lugar de procedencia.
- **Descripción:** representación de una figura femenina en solitario.
 - **Sexo:** mujer.
 - **Aspecto físico:** figura con curvas, de cabello oscuro y forma lisa, aparentemente corto o recogido hacia atrás. De ojos grandes y delineados.
 - **Vestimenta:** se representa desnuda o semidesnuda, quizás con una prenda interior en el tren inferior. Lleva los pies descalzos. Su cuerpo se adorna con una cadena cruzada que conecta

su cuello con su cintura, pasando por el centro de su pecho. A este se añaden otros collares y colgantes en el cuello, parejas de pulseras en cada muñeca y en cada brazo y, probablemente en los tobillos.

- **Elementos:** la mujer no porta ningún elemento.

- **Comentario:** la figura representa a una danzarina en una clara posición de baile. El cuerpo de la mujer adopta una postura que insinúa el movimiento. Su tren inferior se encuentra inclinado hacia atrás con respecto al eje de su cuerpo, sus brazos se encuentran flexionados, y mientras uno se representa elevado, el otro se dispone apoyado sobre su cadera, y sus piernas presentan una posición distinta: la derecha soporta el peso del cuerpo y la izquierda queda libre para poder ejecutar cualquier movimiento. El marco escénico en el que se encuentra localizada la representación apoya la

hipótesis de que se trata de una bailarina, pues en el otro extremo del intradós del arco en el que se

encuentra situada esta bailarina se recoge un músico tañendo el laúd.

- Bibliografía:

ALMAGRO, CABALLERO, ZOZAYA, y ALMAGRO, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas...*, p. 175.

1.1.2. Bailarinas B y C



(Fotografía de Antonio Almagro).

- **Datación:** 712-715. Época omeya (Califa al-Walīd I, r. 86/705 y 96/715).

- **Lugar de procedencia:** Jordania, Quṣayr 'Amra, zona residencial, el gran salón, intradós del arco oriental.

- **Lugar de conservación:** lugar de procedencia.

- **Material y técnica:** pintura mural.

- **Descripción:** representación en espejo de dos figuras femeninas en el intradós de un mismo arco. En la imagen que se muestra aparece representada una de las figuras, pero debido a la similitud de ambas se van

a describir en una misma entrada del catálogo.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** figuras esbeltas y con curvas, de pelo negro y corto, probablemente rizado. Presentan ojos grandes y muy perfilados, nariz alargada y boca pequeña.
- **Vestimenta:** se representan con el torso desnudo y una larga falda decorada. Su cuerpo es adornado con joyas similares a las que vestía la bailarina A: una cadena que rodea su cuerpo desde el

cuello hasta la cintura, un collar con colgantes de corazones o picas, otro collar más pegado al cuello con un motivo central de rombo y parejas de pulseras en muñecas y brazos. Es posible que la bailarina B adorne su

- **Comentario:** sobre esta escena son posibles varias interpretaciones. Aquí se plantea la posibilidad de que estas mujeres sean bailarinas por la posición que adoptan. El hecho de que sostengan en esa postura un objeto dedicado a contener en su interior algún elemento (líquido o sólido) es indicativo de que su intención no era sujetar ese objeto, sino realizar algún tipo de juego o movimiento con él. En caso de que fuera una ofrenda o algún tipo de objeto que tuviera que ser entregado, las mujeres sostendrían el cuenco o

- **Bibliografía:**

ALMAGRO, CABALLERO, ZOZAYA, y ALMAGRO, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas...*, p. 175.

FOWDEN, *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad...*, pp. 66-67.

pelo con un colgante o diadema de cuentas.

- **Elementos:** las dos figuras portan en sus manos un cuenco o cesto, sobre el que aparece representado un objeto circular con lo que parece un retrato masculino.

cesto de forma natural, con los brazos en ele. Además de ello, si se presta atención al lugar donde se encuentran ambas representaciones se advierte que se incluyen en el marco de una escena musical, ya que frente al arco en el que se representan estas mujeres se encuentra otro arco con la bailarina A y el laudista representados. De ser estas mujeres bailarinas existiría una armonía temática en el conjunto de la imagen del gran salón. Es posible que, tanto estas como la mencionada anteriormente, fueran esclavas del harén del califa.

1.1.3. Bailarina D

- **Datación:** 712-715. Época omeya (Califa al-Walīd I, r. 86/705 y 96/715).
- **Lugar de procedencia:** Jordania, Quṣayr ‘Amra, zona residencial, el gran salón, nave central, albanega noreste.
- **Lugar de conservación:** lugar de procedencia.
- **Material y técnica:** pintura mural.
- **Descripción:** se trata de una representación de una escena musical y dancística donde aparecen representadas varias figuras humanas, entre ellas una persona bailando y el resto tocando instrumentos a su lado.
 - **Sexo:** mujer.
 - **Aspecto físico:** su figura y rasgos faciales son similares a los de las bailarinas que se han descrito anteriormente. Se trata de una mujer de cabello oscuro recogido hacia atrás, con facciones muy definidas, especialmente en los ojos, que son grandes y muy marcados.
 - **Vestimenta:** la figura lleva un atuendo de tres piezas: una camisa holgada de media manga y una falda doble formada por una más corta sobre otra larga hasta los pies. Esta última prenda se representa muy adornada con un estampado que combina motivos circulares. A diferencia de las otras mujeres representadas, esta figura no adorna su cuerpo con ninguna joya. Tan solo se puede advertir sobre el cuello de la camisa una especie de collar con ornamentos colgantes.
 - **Elementos:** la mujer no porta ningún elemento.
- **Comentario:** la figura representada es una bailarina sin lugar a duda por la posición que adopta la mujer y por la presencia de varios músicos que acompañan su danza. A pesar de tratarse de una imagen estática el movimiento se percibe en todo momento en cada detalle de la figura de la bailarina. Parece tratarse de una danzarina de un estatus social

distinto a la de las otras mujeres mencionadas de este palacio. Quizás las otras eran esclavas que pertenecían al harén del califa al representarse desnudas y con el

cuerpo cubierto de joyas y esta última figura, vestida y sin joyas, era una bailarina profesional que actuaba junto a su grupo musical.

- Bibliografía:

ALMAGRO, CABALLERO, ZOZAYA, y ALMAGRO, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas...*, p. 154.

1.1.4. Bailarina E



(Fotografía de Antonio Almagro).

- **Datación:** 712-715. Época omeya (Califa al-Walīd I, r. 86/705 y 96/715).

- **Lugar de procedencia:** Jordania, Quşayr 'Amra, baños, cubierta o bóveda del *tepidarium*.

- **Lugar de conservación:** lugar de procedencia.

- **Material y técnica:** pintura mural.

- **Descripción:** representaciones figurativas antropomórficas y zoomórficas en red de rombos sobre un fondo con decoración de ataurique. La descripción y comentario se va a centrar en la figura de la mujer situada a la

derecha, aunque se hará alusión a los otros personajes representados cerca de ella.

- **Sexo:** mujer.
- **Aspecto físico:** la figura presenta una estatura y dimensiones armoniosas. Su cabello es corto y quizás esté recogido hacia atrás. Sus rasgos faciales no se pueden apreciar debido al estado en el que se encuentra la pintura.
- **Vestimenta:** su indumentaria está formada por dos prendas: una túnica larga sin mangas y ceñida a la cintura con un cinturón y una falda larga que asoma por debajo de la túnica.

Las prendas son muy holgadas. En lo que respecta a joyas, esta figura no lleva ningún tipo de accesorio. No parece que la mujer lleve calzado.

- **Elementos:** la mujer no sujeta ningún objeto.

- **Comentario:** claramente se trata de la representación de una bailarina por el movimiento que se interpreta en su atuendo, especialmente en su falda de vuelo con numerosos pliegues que aparece desplazada del eje del cuerpo de la mujer. Además de esto, la posición de sus brazos,

similar a la de la bailarina A, es característica de la postura que se adopta durante la danza: uno proyectado hacia arriba y otro hacia abajo. Por añadido, en la misma red de rombos donde aparece representada esta figura se hallan otras figuras artísticas: un músico tocando la flauta, un oso tocando el laúd y un mono tocando las palmas, que en este y otros estudios se han interpretado como artistas disfrazados. Podría tratarse de un grupo musical cuyos personajes se distribuyen en los diferentes espacios de la red de rombos.



(Fotografía de Antonio Almagro)

- **Bibliografía:**

ALMAGRO, CABALLERO, ZOZAYA, y ALMAGRO, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas...*, p. 190.

1.2. Bailarinas de Qaşr al-Ḥayr al-Garbī

- **Datación:** primera mitad del siglo VIII. Época omeya (Califa Hišām I, r. 105/724 - 125/743).

- **Lugar de procedencia:** Siria, alrededor de cien kilómetros al noreste de Palmira, Palacio Qaşr al-Ḥayr al-Garbī.

- **Lugar de conservación:** Museo Nacional de Damasco.

- **Material y técnica:** relieve en estuco.

- **Descripción:** en la escena se representa una pareja femenina adoptando una posición idéntica.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** figuras con cuerpo voluminoso, de cabello corto, ojos perfilados y muy marcados y nariz y boca pequeñas, aunque poco apreciables debido al estado de conservación en el que se encuentran los rostros de las mujeres.
- **Vestimenta:** se representan semidesnudas, con el torso descubierto y con una falda

larga hasta los pies, la cual queda sujeta a la cintura por un cinturón de cuerda. Se adornan con grandes pendientes, collares y diademas cuyo motivo central es una flor. Sus pies aparecen descalzos.

- **Elementos:** cada una de las mujeres sostiene una pequeña botella o jarrón en su mano izquierda y se desconoce si portaron algún otro objeto en la derecha, puesto que no se ha conservado esta extremidad en ninguna de las dos figuras.

- **Comentario:** la posición en la que se representan las mujeres evidencia la ejecución de movimientos dado que no se trata de una postura natural. Las figuras se encuentran agachadas con las rodillas flexionadas y con el brazo izquierdo elevado. En este caso, las mujeres no aparecen representadas en movimiento, sin embargo, la posición que adoptan sus cuerpos sugiere que estas tenían una gran flexibilidad. Esta habilidad

era característica de las bailarinas según recogen las fuentes textuales árabes clásicas consultadas en este estudio. Además, ambas figuras portan jarrones o botellas, que

aparecen de forma recurrente en las representaciones figurativas de danzarinas, tal y como se ha podido observar en los diversos ejemplos aportados a lo largo de estas páginas.

- Bibliografía:

FOWDEN, *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad...*, p. 72.

1.3. Figuras de Jirba al-Mafÿar

- **Datación:** primera mitad del siglo VIII. Época omeya (Califa Hišām I, r. 105/724 - 125/743).

- **Lugar de procedencia:** Palestina, norte de Jericó, Palacio Jirba al-Mafÿar o Palacio de Hišām, sala no identificada, cuatro pechinas.

- **Lugar de conservación:** Museo Arqueológico Rockefeller, Jerusalén.

- **Material y técnica:** relieve.

- **Descripción:** representación de cuatro figuras femeninas en las diferentes pechinas que conforman una sala de un complejo palatino.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** se trata de figuras con cuerpos voluminoso, cabello corto y rizado en forma de espiral, ojos muy marcados, redondeados y sobresalientes y nariz y boca pequeñas.
- **Vestimenta:** presentan el cuerpo desnudo en el tren superior y cubren el tren inferior con una falda muy corta por encima de las

rodillas que se sujeta a la altura de la cintura por un cinturón de cuerda. Ambas mujeres se adornan con pulseras, pero no portan collares ni otros accesorios. Se representan descalzas.

- **Elementos:** el único objeto que acompaña a estas mujeres es el propio panel decorativo en relieve que queda sobre sus manos y en el que se enmarca la escena.

- **Comentario:** en este estudio se plantea la hipótesis de que estas mujeres sean bailarinas por la posición que adoptan: una pierna flexionada y los dos brazos elevados. Estas podían haberse representado con las piernas juntas, sin que ninguna de ellas realizara una flexión, ya que esta postura hubiera encajado en el marco escénico en el que aparecen representadas. Sin embargo, en el diseño del espacio se optó por que estas figuras tuvieran un pie sobre el pilar que sustenta la decoración y el otro en el aire. Con ello, la escena gana fluidez y

Alejandra Contreras Rey

movimiento, además de aproximar la representación de las figuras al acto de bailar.

- Bibliografía:

ETTINGHAUSEN y GRABAR, "Los omeyas y su...", pp. 67 y 71.

1.4. Bailarinas de Ýawsaq al-Jāqānī o Dār al-Jilāfa / bailarinas de Samarra

1.4.1. Pareja de bailarinas

- **Datación:** 836. Época 'abbāsī. (Califa al-Mu'tasim, r. 218/833 y 227/842).

- **Lugar de procedencia:** Irak, Samarra, Palacio Ýawsaq al-Jāqānī / Dār al-Jilāfa, salón de audiencias, cúpula del harén.

- **Lugar de conservación:** Türk ve Islam Müzesi, Estambul.

- **Material y técnica:** pintura mural.

- **Descripción:** se trata de la representación de una escena cortesana donde dos mujeres aparecen dispuestas una frente a otra.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** las figuras presentan un cuerpo delgado, con estatura armoniosa. Sus cabellos son negros, muy largos y rizados, con flequillo de corte recto por encima de las cejas y patilla en forma de espiral sobre la cara. Aparecen representadas con ojos negros muy perfilados

enmarcados por largas cejas, nariz larga y boca pequeña. Sus caras presentan una forma alargada.

- **Vestimenta:** ambas visten una túnica o traje de dos piezas: camisas de manga larga que cae sobre sus caderas y que se adorna con un cinturón de cuentas y faldas largas hasta los pies. Las prendas se decoran con estampados de espiral. Las mujeres portan algunas joyas como cinta de cuentas blancas sobre sus cabellos y pendientes de cuentas blancas. En sus pies llevan calzado negro.
- **Elementos:** cada mujer sujeta entre sus brazos un velo o pañuelo muy largo, un jarrón o botella de cuello largo y estrecho y cuencos sobre los que vierten algún tipo de líquido.

- **Comentario:** la escena representa una danza de carácter cortesano, por

el refinamiento y delicadeza con el que se representan las danzarinas y sus atrezos. Estas se disponen en pareja, una frente a la otra, coordinando sus movimientos a la perfección. El paso de baile que representan requiere un entrenamiento cualificado por parte de estas mujeres, ya que se encuentran haciendo un ejercicio de equilibrio al descansar el peso del cuerpo sobre un de sus pies mientras escarcean algún tipo de bebida en sus recipientes. El modo de verter el

líquido también resulta habilidoso, pues las mujeres pasan los jarrones por la parte trasera de sus cabezas con una mano y, con la otra, entrecruzan sus cuencos para finalmente derramar la bebida en el recipiente de su pareja. Todo ello hace pensar que se trate de una danza coreografiada, pues de forma improvisada no es posible realizar este tipo de movimientos.

- Bibliografía:

“Excavation of Samarra (Iraq): photograph of partially reconstructed wall painting with two dancers found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, the so-called "harem"”, *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/5811/>, [consultado el 27/12/2022].

“Excavation of Samarra (Iraq): section of a wall painting depicting two dancers, reconstructed from fragments found in Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa), Reception-Hall Block, so-called "harem"”, *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/7184/>, [consultado el 27/12/2022].

HAGEDORN, *Arte Islámico*, pp. 30-31.

HOFFMAN, “Between East and West: the wall...” p. 109 y pp. 112-113.

NORTHEGE, Alastair, "The Dār al-Khilāfa", *The Historical Topography of Samarra, Samarra Studies I*, London, British School of Archaeology in Iraq, 2005, pp. 133-150.

PAPADOPOULO, *El Islam y el...*, p. 72.

1.4.2. Grupo de bailarinas

- **Datación:** 836. Época 'abbāsī. (Califa al-Mu'tasim, r. 218/833 y 227/842).

- **Lugar de procedencia:** Irak, Samarra, Palacio Ŷawsaq al-Jāqānī o Dār al-Jilāfa, salón de audiencias, cúpula del harén.

- **Lugar de conservación:** lugar de procedencia.

- **Material y técnica:** pintura mural.

- **Descripción:** representación de un grupo de mujeres formado por cinco figuras femeninas, dos de ellas situadas en la parte superior de la escena y tres en la parte inferior. La pintura se encuentra deteriorada y la escena representada parcialmente conservada.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** las mujeres presentan un aspecto físico similar a la pareja de bailarinas que se ha descrito anteriormente: cuerpo delgado, estatura proporcional a este, cabellos negros, muy largos y rizados, flequillo de corte recto por

encima de las cejas y patilla en forma de espiral sobre la cara. Presentan ojos negros y perfilados, largas cejas, nariz alargada y boca pequeña.

- **Vestimenta:** todas las figuras aparecen representadas semidesnudas, con el torso descubierto y una falda larga hasta los pies. La falda se presenta ricamente decorada con estampados diferentes en cada una de las figuras representadas y con cinturones o pañuelos en las caderas. Todas llevan un velo, algunas mujeres lo portan en los brazos y manos, otras parecen elevarlos y realizar movimientos con él y otras lo anudan sobre sus caderas. Aparentemente las figuras no portan ningún tipo de joyas. Tan solo se ha conservado el pie de una de las mujeres que aparece descalza.
- **Elementos:** el objeto que aparece representado junto a las cinco figuras es el velo. Además de este, el encargado

de llevar a cabo la restauración de la pintura interpreta que una de las mujeres podría estar sosteniendo un cuenco entre sus manos, similar al que portaba la pareja de bailarinas anteriormente mencionada.

- **Comentario:** la escena que aparece en la pintura representa un baile o una danza, del mismo modo que se interpreta la otra representación de la pareja de bailarinas de Samarra. Sin embargo, en esta ocasión se representa una escena grupal donde las mujeres parecen adoptar posturas diversas y realizar movimientos distintos. No queda claro si alguna figura está llevando a cabo el mismo

paso de danza y, por tanto, no se puede afirmar si hay o no una sincronización grupal en la ejecución o coreografía concreta. Tres de las figuras aparecen de frente, con un velo elevado sobre sus cabezas y mostrando diferentes grados de abertura en los brazos. Dos se encuentran situadas en la fila superior y una en la fila inferior. Las dos figuras restantes aparecen en la fila inferior y dispuestas en torno a la figura central de esta fila. Estas últimas son las que se encuentra en peor estado de conservación, por lo que resulta complejo determinar el movimiento que se encuentran realizando. E. Herzfeld ha interpretado que una de ellas podría estar ofreciendo un cuenco a la figura central.

- **Bibliografía:**

"Excavation of Samarra (Iraq): reconstruction of wall painting depicting dancers, Main Caliphal Palace (Dar al-Khilafa)", *Ernst Herzfeld Papers, Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections*, [en línea], disponible en: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll11/id/3876>, [consultado el 27/12/2022].

1.5. Cuenco con figura de baile enmascarada, 2002.50.49

- **Datación:** siglo X. Época samánida.

- **Lugar de procedencia:** Nishapur, Irán.

- **Lugar de conservación:** Museo de Arte, Harvard.

- **Dimensiones:** 8 cm de altura y 26,8 cm de diámetro.

- **Material y técnica:** loza pintada y esmaltada.

- **Descripción:** en el cuenco aparece representada una figura de cabeza animal y cuerpo humano. El estado de conservación de la pieza es excelente, sin embargo, la identificación de la escena representada resulta dudosa.

- **Sexo:** no identificado.
- **Aspecto físico:** la figura presenta un cuerpo humano, de dimensiones anchas y un cuello y cabeza animal que Oya Pancaroglu ha interpretado como un toro, una vaca o un buey.
- **Vestimenta:** el personaje viste unos pantalones y una camisa del mismo color que la cabeza

animal. Sin embargo, en las manos y en los pies (descalzos) se puede apreciar el color de la piel de la figura humana. En la parte central de la camisa este personaje lleva un dibujo no identificado en forma de X. Bajo los brazos caen dos líneas negras, quizás el cabello en forma de trenza o quizás otro elemento no identificado.

- **Elementos:** la figura no porta ningún elemento en sus manos.

- **Comentario:** el personaje es interpretado como un bailarín por la clara posición de baile que adopta. Este se encuentra con los brazos extendidos en horizontal, con una pierna adelantada en la que recae el peso del cuerpo y la otra atrasada y ligeramente elevada y la cabeza girada. Además, el hecho de que la figura se represente con cabeza de animal y cuerpo humano lleva a pensar que se trata de un personaje disfrazado con una máscara. Como se ha podido ver en este estudio, las

danzas de animales, así como el empleo de disfraces y máscaras durante el baile, era una práctica usual durante la época clásica del Islam.

- Bibliografía:

“Bowl with Masked Dancing Figure”, *Collections Harvard Art Museums*, [en línea], disponible en: <https://harvardartmuseums.org/art/165471>, [consultado el 23/12/2022].

PANCAROGLU, “Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of...”, pp. 25–35.

1.6. Cuenco 13/1975



Cuenco, 13/1975 (The David Collection, Copenhagen).
(Fotografía de Pernille Klemp).

- **Datación:** siglo X. Época samánida.
- **Lugar de procedencia:** Nishapur, Irán.
- **Lugar de conservación:** The David Collection, Copenhagen.
- **Dimensiones:** 9,5 cm de altura y 21,8 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** loza pintada y esmaltada.
- **Descripción:** cuenco en buen estado de conservación en el que aparece representada una pareja de hombres enfrentados en la parte central y un conjunto de aves dispuestas alrededor de ellos.
- **Sexo:** hombres.
- **Aspecto físico:** los personajes se representan con un cuerpo proporcionado y delgado, con afinadas cinturas. Ambos tienen el cabello negro y este se une con sus barbas, que cubren solo la parte inferior de sus caras. Sus ojos son muy grandes en comparación con el resto de sus facciones y los enmarcan largas cejas. Tienen la nariz alargada y la boca muy pequeña.
- **Vestimenta:** su atuendo está formado por dos prendas: una camisa de manga larga y un

pantalón también largo. Ambas se encuentran ricamente adornadas y parecen similares en las dos figuras. Sin embargo, uno de los personajes parece llevar algún tipo de sobrepantalón en la parte inferior de las piernas. No llevan ningún tipo de calzado.

- **Elementos:** no portan ningún objeto en sus manos.

- **Comentario:** las figuras se muestran en una clara posición de lucha, una enfrentada con otra, tocándose entre sí las manos como acto de defensa y ataque. Al mismo tiempo, apoyan el peso del cuerpo en una pierna y levantan la otra. La

- **Bibliografía:**

“Skål af lergods dækket af en hvid begitning og bemalet med sort, gult og grønt under en klar glasur”, *Islamisk Samling*, David Mus, [en línea], disponible en: <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/samaniderne/item/1071>, [consultado el 23/12/2022].

representación se realiza en espejo, de forma similar a la de la pareja de bailarinas de Samarra. Se advierte una coordinación en los movimientos y no parece que un personaje se represente en una posición superior con respecto al otro. Por estos motivos y las similitudes que se advierten entre estos hombres y otras representaciones de bailarines y bailarinas se plantea la posibilidad de que se trate de una escena de danza de lucha. Desafortunadamente, la ausencia de otras figuras, como músicos o espectadores, en el mismo marco escénico impide que se pueda afirmar esta interpretación con rotundidad.

1.7. Botella 1906, 0719.1



(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** 1127-1146. Época selyúcida (*Atabeg* 'Imād al-Dīn Zankī).
- **Lugar de procedencia:** Siria.
- **Lugar de conservación:** El Museo Británico, Londres.
- **Dimensiones:** 12,8 cm de altura; 16,1 cm de diámetro y 16,1 cm de profundidad.
- **Material y técnica:** vidrio con pintura dorada.
- **Descripción:** botella fragmentada decorada con tres bandas. En la primera banda o banda inferior se representan diferentes águilas entre árboles de granadas. En la segunda se recoge una inscripción en árabe conservada parcialmente en la que se

puede leer: 'Imād al-Dīn, es decir, 'Imād al-Dīn Zankī, *atabeg* (gobernador) de Mosul. En la tercera banda o banda superior se representan dos mujeres: una de ellas en clara posición de movimiento y otra tocando un arpa, según menciona el Museo Británico en la descripción que realiza de la pieza en su web. No ha sido posible visualizar a esta última en las fotografías consultadas, ni se percibe tras observar la pieza expuesta *in situ*. Ambas mujeres se encuentran rodeadas también de árboles de granadas.

- **Sexo:** mujer.
- **Aspecto físico:** cuerpo de dimensiones armoniosas. La figura presenta el cabello

corto, los ojos grandes acompañados de largas cejas que se unen con una fina y alargada nariz y boca pequeña. En cuanto a la postura que adopta, esta presenta los brazos extendidos y abiertos y una de sus piernas flexionadas hacia atrás, mientras el apoyo del peso de su cuerpo recae sobre la otra pierna.

- **Vestimenta:** túnica larga de mangas cortas decoradas, con un cuello también decorado, que cubre sus caderas y queda ajustada a la cintura por un sencillo cinturón. Bajo esta túnica cae una falda larga hasta los pies, también decorada con líneas verticales que terminan en un adorno final. No queda claro si la figura porta algún calzado. En su mano izquierda, la única conservada, parece portar una pulsera.
- **Elementos:** la figura porta un objeto en la mano izquierda que, según la información aportada por el Museo

Británico, se trata de una castañuela. En este estudio se plantea la posibilidad de que pueda tratarse de un velo de naturaleza diferente a los pañuelos que anteriormente se han interpretado en otras representaciones como la de las bailarinas de Samarra.

- **Comentario:** el personaje parece ser una bailarina que se encuentra en una postura de equilibrio, dado que uno de los pies recibe el peso del cuerpo mientras el otro permanece elevado. Al mismo tiempo, la mujer parece estar haciendo un movimiento con el elemento que porta en su mano. Es muy probable que esta no fuera la única danzarina que apareciera representada en la pieza, pues como puede observarse en la banda inferior, la serie de águilas se repite circundando toda la pieza, de manera que otras mujeres podrían haber sido representadas en aquellos fragmentos que no se han conservado hasta la actualidad. Estas podrían haber sido bailarinas, cantoras o músicas que en su conjunto representarían una escena musical.

- Bibliografía:

“Bottle”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1906-0719-1,

[consultado el 08/03/2022].

BREND, Barbara, *Islamic Art*, London, British Museum Publications, 1991, pp.112-3.

GRAY, Basil, “Gold Painted Glass under the Seljuqs”, *Atti del secondo Congresso internazionale di arte turca*, Naples, Istituto universitario orientale, 1965, p. 140-147.

TAIT, Hugh, *Five Thousand Years of Glass*, Londres, BMP, 1991, p. 163.

1.8. Bol 1956, 0728.5



(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** entre 1150 y 1200. Época selyúcida.

- **Lugar de procedencia:** Irán.

- **Lugar de conservación:** El Museo Británico, Londres.

- **Dimensiones:** 8 cm de altura y 20 cm de diámetro.

- **Material y técnica:** pasta de piedra vidriada.

- **Descripción:** bol decorado con una representación figurativa central.

- **Sexo:** hombre.
- **Aspecto físico:** figura de complexión delgada. No se observa el cabello de la figura,

pero sí lo que podría ser una barba larga.

- **Vestimenta:** no es posible determinar la vestimenta con exactitud. La figura parece llevar una prenda en el tronco superior no identificada, unos pantalones y unos zapatos. Sobre la cabeza porta un gorro picudo. A modo de complementos se puede distinguir una pulsera en cada muñeca y, probablemente, una tobillera en cada pie.
- **Elementos:** dos palillos o tablillas en cada mano, probablemente instrumentos

de la familia de los idiófonos,
de aspecto similar tejoletas.

- **Comentario:** la figura que aparece representada en el bol es interpretada por el Museo Británico de Londres como un corredor. Sin embargo, esta también podría corresponderse perfectamente con un bailarín por varios motivos. El primero de ellos es por la postura que presenta, claramente en movimiento con una pierna adelantada sobre la otra y

- **Bibliografía:**

"Bowl", *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1956-0728-5, [consultado el 09/01/2023].

ligeramente flexionada. El segundo motivo es por los elementos que porta en las manos, los cuales se asemejan con instrumentos que solían llevar algunos bailarines para marcar el ritmo durante la danza. El tercer y último motivo que llevaría a pensar que trate de un bailarín es la vestimenta, concretamente el gorro picudo que porta y que también es usado por otros bailarines representados en el arte islámico clásico.

1.9. El Vaso Vescovali 1950, 0725.1



(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** en torno a 1200.
- **Lugar de procedencia:** Jurasán (Irán o Afganistán).
- **Lugar de conservación:** El Museo Británico, Londres.
- **Dimensiones:** 21,5 cm de altura y 18,5 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** vaso de bronce grabado e incrustado de plata.
- **Descripción:**
 - **Sexo:** no identificado.
 - **Aspecto físico:** no es posible ofrecer una descripción física minuciosa de la figura del posible bailarín representado por falta de detalles en el grabado. La figura se representa en posición flexionada, apoyando el peso de su cuerpo sobre la rodilla izquierda y el pie derecho.
 - **Vestimenta:** el personaje parece vestir dos piezas decoradas, una prenda en el tren superior y unos pantalones en el inferior. No se puede determinar si porta zapatos.
 - **Elementos:** no queda claro si la figura porta algún tipo de elemento en sus manos. Si se presta atención a la largura de sus brazos, se advierte que esta no es proporcional a las dimensiones del resto de su cuerpo. Por este motivo es posible interpretar que el personaje sujetara algún tipo de velo en cada mano que

diese la sensación de prolongar su brazo.

- **Comentario:** la figura del posible bailarín aparece enmarcada en un círculo y situada a la derecha de una figura central que porta varios instrumentos musicales al mismo tiempo. La posición del personaje que baila es adoptada por otras figuras coetáneas de origen fatimí,

que se identifican claramente con danzarines y danzarinas.

Esta imagen conjunta de las dos figuras reposa sobre una base no indefinida bajo la que se encuentran representados en espejo dos animales, probablemente caballos. No ha sido posible interpretar la relación de estas figuras zoomórficas con las representadas sobre ellas.

- **Bibliografía:**

“Lidded bowl”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1950-0725-1, [consultado el 08/03/2022].

1.10. Miniatura de autómeta del manuscrito de al-Ŷazarī

- **Datación:** siglo XIII, probablemente, pero hay ejemplares con otras dataciones.
- **Lugar de procedencia:** indeterminado. *Kitāb fī ma'rifat al-ḥiyal al-handasiyya* (Libro del conocimiento de dispositivos mecánicos ingeniosos).
- **Lugar de conservación:** varias bibliotecas y colecciones privadas de todo el mundo conservan ejemplares, generalmente parciales, de este manuscrito.
- **Dimensiones:** no identificadas.
- **Material y técnica:** pintura.
- **Descripción:** esta miniatura representa un autómeta con forma edilicia en cuyo interior se ubican seis figuras dispuestas en diferentes niveles de dicha construcción y que cumplen diversas funciones dentro del mecanismo. Entre ellas se representa un grupo musical compuesto por cuatro figuras que tocan instrumentos y sobre estas, en un nivel superior, una figura que será el objeto de descripción e interpretación de esa entrada.
- **Sexo:** hombre.
- **Aspecto físico:** el personaje presenta un aspecto juvenil aparentemente, complexión delgada y con rasgos faciales difícilmente identificables. Tiene el cabello moreno y corto.
- **Vestimenta:** la figura aparece semidesnuda, vistiendo solo unos pantalones cortos. No lleva ningún tipo de calzado.
- **Elementos:** en cada una de sus manos porta un objeto que se interpreta como un instrumento de la familia de los idiófonos, usado por los danzarines para producir sonido y marcar el ritmo. El otro objeto que parece estar relacionado con el personaje es una pelota de pequeño tamaño sobre la que parece apoyar uno de sus pies mientras el otro queda suspendido en el aire.
- **Comentario:** el propio autor de la obra confirma que se trata de la figura de un bailarín, probablemente

un sirviente joven, cuya función era realizar varios movimientos cuando su mecanismo se ponía en marcha: giros de todo el cuerpo, rotaciones de cabeza y movimientos con las manos. La confirmación textual de que se trata de un danzarín sirve para confirmar que otras figuras que portan el mismo instrumento también pueden ser considerados bailarines. Por último, al producirse el movimiento de este personaje, la

pelota situada bajo uno de sus pies también se desplazaba, quedando a veces sobre un pie y otras veces sobre el otro. Esta es la única representación identificada en esta investigación en la que el objeto que usa el danzarín es una pelota, por lo que suscita muchas preguntas al respecto. Es posible que se trate de la danza sobre la pelota (*al-kura*) que mencionó al-Tifāṣī⁶²².

- Bibliografía:

GRABAR, *La formación del arte...*, p. 81.

AL-ŶAZARĪ (AL-JAZARĪ), *The book of knowledge of Ingenious...*, p. 99 y p. 219.

⁶²² Véase el apartado 5.2. *Al-kurraġ*, página 89 de este estudio.

1.11. El aguamanil de Blacas 1866, 1229.61

- **Datación:** 1232.

- **Lugar de procedencia:** Mosul (Iraq).

- **Lugar de conservación:** El Museo Británico, Londres.

- **Dimensiones:** 30,4 cm de altura; 22 cm de diámetro exterior y 21,5 cm de profundidad.

- **Material y técnica:** latón, plata y cobre con grabados e incrustaciones.

- **Descripción:**

- **Sexo:** no identificado.
- **Aspecto físico:** el personaje tiene cabeza y cola de animal y cuerpo humano. No es posible identificar qué tipo de animal se representa. El cuerpo del personaje es delgado, de silueta marcada y cintura fina.
- **Vestimenta:** el personaje viste dos prendas, una especie de camisa ajustada en el tren superior y unos pantalones en el tren inferior. No aparecen representados los pies, por

ello no es posible determinar si lleva algún calzado.

- **Elementos:** no porta ningún elemento en sus manos.

- **Comentario:** probablemente el personaje representado sea un bailarín enmascarado que utiliza un disfraz de animal para realizar algún tipo de danza concreta. Como se ha podido observar en este estudio, es usual que los artistas se disfrazaran y usaran máscaras en esta época. El hecho de que el personaje se encuentre en una posición de movimiento, con la cadera desplazada, la cabeza girada y los brazos adoptando diferentes posturas lleva a pensar que se trate de un danzarín realizando posiblemente una danza animal. Además, la existencia de otras representaciones figurativas zoomórficas ejecutando bailes y las menciones textuales a atuendos de bailarines como el que aquí se describen refuerzan este planteamiento.

- Bibliografía:

“The Blacas ewer”, *The British Museum Collection*, [en línea], disponible en:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61,

[consultado el 08/03/2022].

1.12. Bandeja a nombre del Sultán Rasulid al-Malik al-Muzaffar Šams al-Dīn Yūsuf I, OA 7081



(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** entre 1250 y 1295. Época ayubí (Sultán Yūsuf I).

- **Lugar de procedencia:** Egipto o Siria.

- **Lugar de conservación:** Museo del Louvre, París.

- **Dimensiones:** 5,5 cm de altura; 48,5 cm de diámetro exterior; 40,3 cm de diámetro interior y 0,5 cm de profundidad.

- **Material y técnica:** metal martillado (aleación de cobre) y decoración grabada con incrustaciones de plata.

- **Descripción:** se trata de una representación de una escena cortesana en la que aparecen diferentes personajes, siendo el soberano el que se representa en el centro de la pieza. En esta entrada se va a describir e interpretar un personaje que aparece representado en una escena musical situada frente al personaje central, justo debajo de este. En ella aparecen cuatro personajes: un bailarín y una figura bebiendo en la parte izquierda y dos músicos en la parte derecha.

- **Sexo:** no identificado.
- **Aspecto físico:** la figura del posible bailarín aparece

representado sin rostro, en cambio su silueta sí queda definida claramente. Presenta una posición de movimiento donde sus piernas aparecen flexionadas mientras descansa el peso de su cuerpo en su rodilla izquierda y su pie derecho. Su brazo derecho se representa proyectado hacia abajo y su brazo izquierdo proyectado hacia arriba. Su cabeza aparece girada y mirando al brazo elevado. Esta figura se sitúa a la derecha de otra figura, de similares características, que parece estar también en movimiento y sosteniendo una copa en su mano izquierda.

- **Vestimenta:** la figura parece portar una prenda en el tren

superior no definida y una falda posiblemente en el tren inferior. No se puede precisar si bajo dicha falda porta o no unos pantalones o medias, ni si lleva zapatos.

- **Elementos:** el posible bailarín no sujeta ningún elemento en sus manos.

- **Comentario:** De forma clara se define una escena musical. En este contexto la presencia de un danzarín queda justificada por la propia escena. Probablemente se trate de un grupo musical realizando una actuación ante la atenta mirada del califa y sus acompañantes, que contemplan el espectáculo sentados y disfrutando de otros deleites en su palacio.

- Bibliografía:

“Plateau au nom du sultan rasulide al-Malik al-Muzaffar Shams al-Din Yusuf Ier”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329462>, [consultado el 07/03/2022].

1.13. Bandeja de los Lusignan, MAO 1227



(Fotografías de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** entre 1300 y 1350.
- **Lugar de procedencia:** Siria (Oriente Próximo árabe).
- **Lugar de conservación:** Museo del Louvre, París.
- **Dimensiones:** 9,5 cm de altura; 41,5 cm y 38,5 de diámetro y 0,1 cm de profundidad.
- **Material y técnica:** metal aplanado (aleación de cobre), decoración grabada e incrustaciones de plata.
- **Descripción:** en esta pieza se representan tres escenas musicales, dos prácticamente similares, y otra ligeramente diferente. En ella aparece un personaje representado de pie, por cada una de las escenas. El resto de personajes aparecen sentados y tocando instrumentos.
- **Sexo:** hombres.
- **Aspecto físico:** de difícil identificación, dado que solo se representan los contornos de las figuras, sin detalles.
- **Vestimenta:** se puede percibir que los hombres llevan ropa diversa, formada por dos piezas en la mayoría de los casos. La parte superior parece una camisa de manga corta y la inferior una falda en el caso de los personajes interpretados como bailarines. Algunos visten sobre sus cabezas turbantes y solo dos personajes, que coincide con los posibles danzarines, llevan gorros picudos.

- **Elementos:** los hombres sujetan diferentes instrumentos musicales entre sus manos. Solo los posibles bailarines aparecen tocando un instrumento diferente o sin ningún objeto en las manos.

- **Comentario:** no hay duda de que en esta bandeja se representan escenas musicales. En este estudio se plantea la posibilidad de que las únicas figuras que aparecen representadas de pie son bailarines que danzan al

- **Bibliografía:**

“Plateau à bord droit portant un écu aux armes des Lusignan”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010319060>, [consultado el 09/01/2023].

son de los instrumentos musicales. Como se ha señalado, uno de ellos sostiene en sus manos un instrumento diferente, de la familia de los idiófonos y de aspecto similar a las tejoletas, que coincide con el que porta el personaje representado en el Bol 1956, 0728.5 del Museo Británico de Londres, así como otros personajes representados en el arte islámico clásico que han sido asociados con bailarines y mencionados en este estudio.

1.14. Bol, MAO 331

- **Datación:** entre 1320 y 1350.

- **Lugar de procedencia:** Egipto o Siria.

- **Lugar de conservación:** Museo del Louvre, París.

- **Dimensiones:** 10,3 cm de altura; 21,5 cm y 17,3 de diámetro y 0,8 cm de profundidad.

- **Material y técnica:** metal (aleación de cobre, zinc y estaño), decoración grabada e incrustaciones de plata, oro y pasta negra.

- **Descripción:** cuenco con representación de tres escenas cortesanas: una audiencia en la corte, una escena de caza y una escena musical compuesta por cuatro músicos y un bailarín que se sitúa en el centro de ellos. Sobre este personaje se van a describir los siguientes aspectos:

- **Sexo:** hombre.
- **Aspecto físico:** su rostro no está definido, sin embargo, parece llevar barba. Su cuerpo sí presenta más detalles. Se trata de un personaje

masculino de complexión fuerte y estatura baja, ya que se representa con la misma altura que los personajes que aparecen sentados, situados a sus extremos.

- **Vestimenta:** sobre su cabeza descansa un gorro picudo. Sobre el cuerpo viste un atuendo que puede ser interpretado como un traje o como dos prendas. En el tren superior se identifica una prenda de mangas cortas y en el inferior una falda también corta con cinturón, que ajusta su cintura y del que deja caer un extremo. Por último, adorna su cuerpo con brazaletes, pulseras y tobilleras.
- **Elementos:** el personaje porta en cada una de sus manos un instrumento de la familia de los idiófonos que aparece representado de forma reiterativa en figuras de danzantes.

- **Comentario:** sin lugar a duda, el personaje central de la escena musical es un danzarín que adopta una clara posición de movimiento: sitúa sus brazos en diferentes niveles de altura y sus piernas abiertas, realizando algún tipo de paso que le

permite desplazarse en el marco escénico. Acompaña su baile con la música que tocan los otros personajes y con el propio sonido que producen los instrumentos que él mismo porta y toca.

- **Bibliografía:**

“Bol”, *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320012>, [consultado el 21/01/2023].

1.15. "Danza de derviches", Folio de un Diván de Hafiz, 17.81.4



(Fotografía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

- **Datación:** 1480.
- **Lugar de procedencia:** Herat, Afganistán.
- **Lugar de conservación:** Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.
- **Dimensiones:** 16 cm de altura y 10,5 cm de diámetro (pintura) y 29,9 cm de altura y 18,9 cm de diámetro (página).
- **Material y técnica:** papel pintado.
- **Descripción:** la representación muestra una escena de una ceremonia sufí en la que se pueden observar diferentes integrantes: unos aparecen tocando instrumentos, otros bailando y otros parecen estar

meditando. La disposición circular en la que se organizan todos los participantes sitúa la escena de baile o danza en la parte central del ritual. Los detalles que se describen en los siguientes apartados se van a centrar en las figuras de bailarines, sin embargo, estos no presentan demasiadas diferencias en relación al resto de personajes representados.

- **Sexo:** hombres.
- **Aspecto físico:** la apariencia de las figuras que danzan es diversa. Estas se sitúan en diferentes rangos de edades. Casi todos los personajes de la escena se caracterizan por llevar barbas. No parece

relevante destacar ningún otro aspecto físico de ellos.

- **Vestimenta:** todas las figuras llevan la vestimenta característica de las ceremonias sufíes. Esta estaría formada por una túnica larga con cinturón, una capa que cae sobre esta, un pañuelo largo en el cuello y un turbante con gorro sobre la cabeza. La mayoría de las figuras aparecen con zapatos en los pies, excepto algunos que están descalzos. Además, algunos se han despojado de ciertas prendas.
- **Elementos:** los bailarines de la escena no portan ningún objeto en sus manos.

- **Comentario:** la escena representada gira en torno al grupo de bailarines, que se encuentra ejecutando una danza derviche, llevada a cabo por algunas órdenes sufíes. Concretamente, se representa el momento de éxtasis místico en el que los personajes entran en un estado de emoción máxima y esto les lleva a realizar movimientos continuos en círculos y desprenderse de sus vestimentas. El siguiente momento del ritual que se produce tras ejecutar esta danza puede observarse en la parte inferior de la escena, donde otros sufíes se representan desvaneciéndose o tumbados en el suelo, siendo ayudados por otros compañeros de su orden.

- Bibliografía:

"Dancing Derviches" Folio from a Divan of Hafiz", *The Collection (Islamic Art)*, *The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892?deptids=14↦when=A.D.+1400-1600&high=on&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=13, [consultado el 23/12/2022].

2. Representaciones procedentes de territorios mediterráneos

2.1. Bailarín en la caja siciliana de Fitero

- **Datación:** siglo X. Época fatimí.
- **Lugar de procedencia:** Italia, Sicilia.
- **Lugar de conservación:** Iglesia de Fitero, antiguo Monasterio de Santa María la Real, Navarra.
- **Dimensiones:** no identificadas.
- **Material y técnica:** dibujo en caja de madera.
- **Descripción:** esta caja recoge varias representaciones figurativas antropomórficas y zoomórficas entre las que se encuentra la figura de un posible bailarín situada en un rosetón circular del lateral de la caja.

- **Sexo:** hombre.
- **Aspecto físico:** el personaje presenta un rostro redondeado, con ojos grandes, cejas largas, nariz fina y boca pequeña. Tiene el pelo muy corto y de color oscuro. Su cuerpo es de complexión delgada y tiene la cintura fina.
- **Vestimenta:** la figura viste dos prendas: una camisa

ajustada, con cuello de pico y mangas cortas, y una falda ancha y de vuelta hasta las rodillas, que parece estar rematada con algún tipo de adorno circular tanto en la parte de la cintura como en la parte final. Debido al estado de conservación de la representación no se puede apreciar si la figura lleva bajo la falda algún tipo de pantalón o medias, o si lleva calzado. Se pueden apreciar algunas joyas, quizás un collar pegado al cuello.

- **Elementos:** porta dos velos largos, uno en cada mano.

- **Comentario:** el personaje que se representa es un bailarín por la posición que adopta su cuerpo, por la vestimenta que lleva, así como por los objetos que porta en cada mano. Esta representación presenta múltiples características en común con otras representaciones que contienen escenas dancísticas. Sin embargo, esta es la representación

más temprana que se ha encontrado de este patrón ornamental que se utilizará de forma reiterada en siglos posteriores en producciones

procedentes de territorios mediterráneos, especialmente de Egipto.

- Bibliografía:

GALÁN Y GALINDO, "Las arquetas de trovadores. Canciones, música...", pp. 77-106.

2.2. Dibujo de una chica bailando, I.014

- **Datación:** mediados del siglo XI.
- **Lugar de procedencia:** no identificado.
- **Lugar de conservación:** Museo de Arte de Dallas, Texas (La Colección Keir de Arte Islámico).
- **Dimensiones:** 9,21 cm de altura y 14,29 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** no identificado.
- **Descripción:**
 - **Sexo:** mujer, probablemente.
 - **Aspecto físico:** por su aspecto corporal cabe señalar que se trata de una mujer, porque se representa con formas características femeninas, es decir, caderas anchas y cintura más fina. El rostro no parece fácilmente identificable.
 - **Vestimenta:** la figura parece vestir una camisa de cuello redondeado, quizás adornado, y de mangas cortas, además de un pantalón. Sin embargo, parece

que el dibujante también realizó algunos trazos sobre algunas partes de este pantalón que recuerdan a la forma de una falda corta. Además, es posible que vista algún tipo de calzado poco definido.

- **Elementos:** este personaje porta unos velos de corta longitud en cada una de sus manos.

- **Comentario:** se trata de una de las representaciones figurativas de bailarines y bailarinas más relevantes del mundo árabe e islámico clásico, por el lugar en el que esta se encuentra. Se trata de una hoja de papel que sirvió como boceto para realizar otras figuras en diferentes soportes artísticos. Este dibujo serviría de guía al artista encargado de representar otras bailarinas, por ello contendría los elementos característicos que debían portar dichas representaciones como el tipo de atuendo o los velos.

- Bibliografía:

"Drawing of a Dancing Girl", *Dallas Museum of Art*, [en línea], disponible en: <https://collections.dma.org/artwork/5344445>, [consultado el 02/02/2023].

2.3. Ataífor de cerámica dorada con una figura femenina bailando, R. 4300



(Fotografía del Museo de la Alhambra, Granada).

- **Datación:** siglo XI. Época fatimí.
- **Lugar de procedencia:** El Cairo, Egipto.
- **Lugar de conservación:** Museo de la Alhambra, Granada.
- **Dimensiones:** 5,8 cm de altura y 28,5 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** pintura de cerámica de reflejo metálico o loza dorada.
- **Descripción:**

- **Sexo:** mujer.
- **Aspecto físico:** la figura presenta un rostro redondeado, con ojos

pequeños, cejas largas y marcadas, nariz larga y boca pequeña. Sobre su mejilla descansa un mechón rizado en su punta. Su cabello presenta una longitud media que alcanza la altura de sus hombros.

- **Vestimenta:** la mujer parece vestir un traje de mangas largas decoradas en el tren superior y una falda o pantalón de difícil identificación. No se aprecia si esta lleva o no algún tipo de calzado.
- **Elementos:** en cada mano sujeta dos pañuelos largos,

estrechos en su extremo de agarre y más anchos y acampanados en su extremo final.

- **Comentario:** el ataifor presenta una decoración variada en la que se utilizan los recursos ornamentales de la decoración vegetal o ataurique y la representación figurativa, donde se incluye una bailarina y un jarrón. Se trataría de una mujer danzando dada la posición que adopta su cuerpo, sus brazos y piernas. Son más que evidentes las similitudes que se vislumbran entre esta representación y la de las bailarinas del Palacio de *Ŷawsaq al-Jāqānī*, Samarra (s. IX). Todas son mujeres con aspecto muy parecido: rasgos faciales fuertes, cejas marcadas, nariz larga y mismo peinado, aunque las bailarinas de Samarra tienen el cabello más largo y

- **Bibliografía:**

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, *La representación figurativa en el mundo musulmán*, Andalucía, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra y Generalife), 2020, p. 14.

“La cerámica de reflejo metálico”, *Alhambra y Generalife*, [en línea], disponible en: <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/ceramica-reflejo-metalico/>, [consultado el 21/01/2023].

ondulado. Además, visten túnicas completas y portan elementos en sus manos: velos o pañuelos y jarrones (además de cuencos en el caso de las bailarinas de Samarra), aunque el jarrón que se incluye representado constituye un recurso ornamental independiente, pero vinculado al baile, puesto que ambos elementos están presentes en los mismos entornos, como ha quedado resaltado en este estudio. Todas las similitudes advertidas entre las bailarinas de Samarra y las representaciones fatimíes que se mencionan en este catálogo son una muestra de la influencia que ejercieron las primeras representaciones dancísticas de los primeros periodos del Islam en el resto de escenas datadas en etapas posteriores.

2.4. Bailarina en ataifor de cerámica

- **Datación:** siglo XI. Época fatimí.
- **Lugar de procedencia:** Fustat, Egipto.
- **Lugar de conservación:** Museo de Arte Islámico, El Cairo.
- **Dimensiones:** 30 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** pintura en ataifor de cerámica de reflejo metálico o loza dorada.
- **Descripción:** ataifor con representación figurativa humana y decoración vegetal que cubre el resto del espacio.
 - **Sexo:** mujer.
 - **Aspecto físico:** se trata de una figura de rostro redondeado, ojos muy marcados, largas cejas y boca pequeña. Su cabello es de largura media, liso y redondeado en su extremo, de color oscuro y con patillas. No presenta un cuerpo especialmente delgado.
 - **Vestimenta:** traje de dos piezas, formado por camisa en la parte superior de manga larga y cuello cuadrado y pantalones ligeramente bombachos en la parte inferior.
- **Bibliografía:**

JIMÉNEZ MARTÍN, *El arte islámico*, p. 149.

- **Elementos:** la figura porta un velo sujetado por cada mano y un pañuelo largo que sostiene entre los brazos.
- **Comentario:** la figura que aparece representada en este ataifor es interpretada como una bailarina por la postura que adoptan sus piernas, revelando un claro movimiento de equilibrio, y sus brazos, representados en diferentes alturas. Además, los velos que porta en sus manos son utilizados por bailarinas, como ya se ha indicado en este estudio. A veces la figura aparece de pie, como en este caso y, otras veces aparece agachada. Esto lleva a pensar que se puedan estar representando pasos diferentes de un mismo estilo de danza. Por último, parece oportuno destacar que uno de los elementos que se representa en este ataifor genera incertidumbre en cuanto su lugar en la escena. Se trata de una aureola que también aparece representada en otras figuras fatimíes que no están relacionadas con la danza. Además, este no aparece en otras representaciones de bailarinas, por lo que puede ser un símbolo de algún distintivo social, religioso o de otra naturaleza, que no se ha podido identificar.

2.5. Frisos de madera tallada en relieve, R. 108202



(Fotografía de las copias conservadas en el Museo de la Alhambra, Granada).

- **Datación:** 1058. Época fatimí.
- **Lugar de procedencia:** Palacio del Oeste fatimí, El Cairo, Egipto.
- **Lugar de conservación:** Museo de Arte Islámico, El Cairo.
- **Dimensiones:** 28,9 cm de altura; 157 cm de anchura y 3,5 cm de grosor.
- **Material y técnica:** madera tallada.
- **Descripción:** en este friso aparecen diferentes escenas representadas que combinan la representación figurativa antropomórfica con la zoomórfica. En esta entrada del catálogo se va a prestar atención a la escena musical con bailarín, que se identifica en la pareja de personajes situados en la parte derecha.
 - **Sexo:** no identificado, posiblemente hombres.
 - **Aspecto físico:** no identificado.
 - **Vestimenta:** las figuras parecen vestir turbantes y trajes o túnicas. En el caso del músico la largura de la falda del traje parece llegar hasta los pies y en el caso del otro personaje parece tratarse de una falda más corta, por las rodillas, que posibilita el movimiento de las piernas. El traje de este último aparece ceñido a la cintura con un cinturón.
 - **Elementos:** el músico porta un instrumento y el bailarín sujeta unos velos alargados característicos de los danzarines y danzarinas fatimíes.
- **Comentario:** se trata de una escena cortesana donde los divertimentos

de la danza y la música estaban presentes. En el friso se representa un bailarín claramente identificado por su posición de movimiento y, especialmente, por los velos que porta en cada mano y un músico que tañe un laúd. Los paneles de maderas con escenas dancísticas tienden a incorporar la figura del

bailarín, que adopta diversas posturas y realiza acrobacias durante su puesta en escena. Este también es el caso del panel de madera de Dayr al-Banāt, datado de finales del siglo XI o principios del XII y conservado actualmente en el Museo Copto de El Cairo.

- Bibliografía:

ETTINGHAUSEN y GRABAR, “Los fatimíes del norte de África y Egipto: 910-1171”, *Arte y arquitectura del Islam 650-1250*, Madrid: Cátedra, 2014 (5.^a ed.), pp. 183-229, c. p. 223.

MARINETTO SÁNCHEZ, *La representación figurativa en el mundo...*, p. 15.

2.6. Marfiles 80c 5 y 80c 6

- **Datación:** siglo XI. Época fatimí.

- **Lugar de procedencia:** Sicilia (Italia), probablemente.

- **Lugar de conservación:** Museo Nacional de Bargello, Florencia.

- **Dimensiones:** 12,3 cm de altura y 6,3 cm de diámetro (izquierda) y 12,2 cm de altura y 6 cm de diámetro (derecha).

- **Material y técnica:** marfil tallado.

- **Descripción:** se trata de dos placas con representaciones femeninas que, junto con cuatro más, forman parte de la Colección de Castellani. Debido a las similitudes que presentan las dos placas seleccionadas se van a describir e interpretar en esta misma entrada del catálogo.

- **Sexo:** mujeres.
- **Aspecto físico:** figuras con rostros redondeados y rasgos faciales poco identificables. El personaje representado en la placa 80c 6 presenta una figura delgada y ceñida, a diferencia del de la 80c 5 que se representa con una

constitución más ancha. Las dos tienen la misma altura.

- **Vestimenta:** se muestran con trajes ricamente adornados, que cubren su cuerpo desde el cuello hasta los tobillos. En el caso de la figura de la placa 80c 5, esta lleva mangas acampanadas que muestran parte de sus brazos, al contrario que las de la otra figura que son largas y estrechas. Este atuendo se complementa con un velo que cubre sus cabezas y sus cuellos.
- **Elementos:** la mujer de la placa 80c 6 porta en cada mano un velo largo, más ancho por el extremo final y más delgado por el principio. La mujer de la otra placa se acompaña de un objeto de forma rectangular y alargado no identificado. Este aparece próximo a ella, entre su cuerpo y sus manos, sin que ninguna de ellas parezca sostenerlo.

- **Comentario:** resulta obvio que las dos figuras representan personajes bailando por las posturas que adoptan. La placa 80c 6 representa una pose típica de bailarina: de perfil, con una pierna más adelantada que la otra, con un brazo elevado a la altura de la cabeza sosteniendo un velo y con el otro colocado sobre la cintura y dejando caer el otro velo. Además, su cabeza se representa inclinada para focalizar la atención del espectador en el movimiento que está ejecutando en ese instante. La otra figura de la placa 80c 6 se muestra en una postura diferente: de frente, pero ligeramente

girada, con un pie apoyado en el suelo mientras el otro se eleva, con una mano delante de su cadera y la otra levantada a la altura de la cabeza y esta girada hacia arriba, proyectando su mirada al cielo. Parece estar claro que estas, junto con las representaciones egipcias anteriormente mencionadas en este catálogo, sirvieron de inspiración en la elaboración de otras representaciones como la bailarina que aparece en la Capilla Palatina de Palermo, también de Sicilia (como estas placas), y realizada en el siglo XII.

- **Bibliografía:**

ETTINGHAUSEN y GRABAR, "Los fatimíes del norte...", pp. 225-227.

GALÁN Y GALINDO, "Las arquetas de trovadores. Canciones, música...", pp. 77-106.

2.7. Cuatro partes de marfil encajado, I.6375

- **Datación:** siglos XI-XII. Época fatimí.

- **Lugar de procedencia:** Egipto.

- **Lugar de conservación:** Museo de Arte Islámico del Museo de Pérgamo, Berlín.

- **Dimensiones:** 36,5 cm de altura; 30,3 cm de diámetro y 5,8 cm de profundidad.

- **Material y técnica:** marfil cortado, tallado, grabado, perforado y pintado.

- **Descripción:** marco de placas de marfiles formado por dos horizontales y dos verticales que se decora con representaciones figurativas antropomórficas y zoomórficas y ornamentación de ataurique. En la placa inferior aparecen representadas ocho personas en una escena musical y de divertimento. La figura central que aparece en posición de movimiento es la que se describe e interpreta a continuación.

- **Sexo:** no identificado.

- **Aspecto físico:** el personaje representado tiene un aspecto similar al del resto de figuras que se incluyen en la escena, sin ningún rasgo destacable. El rostro del personaje aparece cubierto por el instrumento que porta entre sus manos.

- **Vestimenta:** el atuendo que viste es similar al que portaban las bailarinas que se acaban de describir en la entrada anterior del catálogo, es decir, un traje completo cuya falda cubre el cuerpo de la figura hasta los pies y mangas acampanadas que dejan al descubierto parte de los brazos. En la cabeza porta un velo que cubre esta y su cuello, cayendo también sobre sus hombros.

- **Elementos:** sostiene un objeto que ha sido relacionado con un instrumento de cuerda que aparece representado de perfil. Además, aparece sostenido en una postura

poco natural a la altura del cuello.

- **Comentario:** la figura representada puede relacionarse con un bailarín o bailarina que ejecuta algún tipo de danza con un instrumento en la mano. Por un lado, puede interpretarse como un músico que ha tomado su instrumento y se ha levantado para bailar con él mientras

tocaba al mismo tiempo, aunque esto no debía resultar fácil. Por otro lado, es posible que se trate de un/a bailarín/a que ha tomado este objeto para ejecutar una danza con él como si fuera un accesorio más de los que se utilizan en la danza. Sea como fuere, se trata de la única representación que se ha localizado donde un danzante adopta esta postura.

- **Bibliografía:**

ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg, *Art and Architecture of Islam, 650–1250*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987, pp. 202–206.

“Four-part ivory fitting”, *Museum of Islamic Art Berlin, Photo Tour*, [en línea], disponible en: <https://universes.art/en/art-destinations/berlin/museum-of-islamic-art/photo-tour/ivory-fitting>, [consultado el 14/01/2023].

GALÁN Y GALINDO, “Las arquetas de trovadores. Canciones, música...”, pp. 77-106.

HAGEDORN, Annette, “Cuatro placas de marfil”, *Discover Islamic Art, Museum with no Frontiers*, [en línea], disponible en: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;8;es, [consultado el 29/12/2022].

HOFFMAN, Eva R., “A Fatimid Book Cover: Framing and Re-framing. Cultural Identity in the Medieval Mediterranean World”, *L'Égypte fatimide: son art et son histoire* (ed. M. Barrucand), París, 1999, pp. 403–419.

2.8. Panel del bailarín, OA 6265/2



(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** entre 1000 y 1200.
- **Lugar de procedencia:** Egipto.
- **Lugar de conservación:** Museo del Louvre, París.
- **Dimensiones:** 5,8 cm de altura; 13,5 cm de diámetro y 1,1 cm de profundidad.
- **Material y técnica:** marfil tallado y pintado.
- **Descripción:** la placa representa una escena de divertimento en la que aparece un personaje bebiendo a la izquierda y observando a otra figura que danza a la derecha.
 - **Sexo:** hombres, posiblemente.
 - **Aspecto físico:** se trata de dos figuras con diferente apariencia. La que se representa bebiendo parece ser de edad más avanzada y más corpulento que la figura del bailarín, con aspecto más juvenil, delgado y con cara pequeña.
 - **Vestimenta:** el personaje de la izquierda viste una túnica larga, ricamente decorada con mangas anchas y acampanadas y un turbante sobre la cabeza. En cambio, el de la derecha presenta una camisa, un pantalón largo y un cinturón a la altura de la

cintura. Sobre este atuendo parece llevar otra prenda, quizás un chalequillo largo con vuelo. También lleva un turbante, pero más pequeño que el de la otra figura.

- **Elementos:** el personaje de la izquierda porta un vaso y el de la derecha dos velos, uno en cada mano.

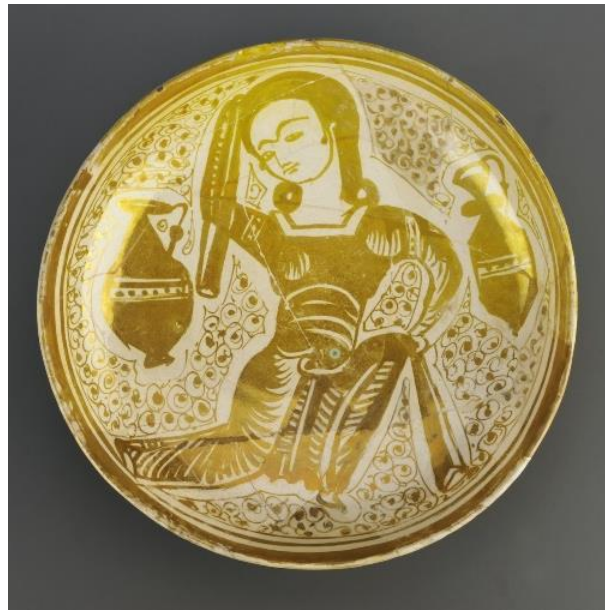
- **Comentario:** probablemente la escena represente una imagen cortesana formada por el soberano y un bailarín que realiza un espectáculo de danza ante su atenta mirada. Este mientras tanto bebe algún tipo de líquido. Así, se ofrece en el conjunto una muestra de cómo podían haber sido los entretenimientos comunes en las cortes y en otros espacios palatinos.

- **Bibliografía:**

GALÁN Y GALINDO, "Las arquetas de trovadores. Canciones, música...", pp. 77-106.

"Panneau au danseur", *Collections Louvre*, [en línea], disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329338>, [consultado el 08/03/2022].

2.9. Bol F1946.30



Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase
Charles Lang Freer Endowment, F1946.30.

- **Datación:** siglo XII. Época fatimí.
- **Lugar de procedencia:** Egipto.
- **Lugar de conservación:** Museo Nacional de Arte Asiático, Washington D. C.
- **Dimensiones:** 6,7 cm de altura y 26,1 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** cerámica pintada sobre esmaltado de brillo.
- **Descripción:**
 - **Sexo:** mujer.
 - **Aspecto físico:** se trata de una figura de rostro redondeado, con rasgos pequeños y grandes cejas. Tiene el pelo oscuro y liso, pero ondulado en la parte final, de largura media. En cuanto a su cuerpo, es de complexión delgada y de cintura marcada.
 - **Vestimenta:** traje de dos piezas, camisa en la parte superior de manga larga y cuello cuadrado y pantalones ligeramente bombachos en la parte inferior.
 - **Elementos:** pañuelos alargados sujetos por ambas manos.

- **Comentario:** el esquema representativo del ataífor de la bailarina 1 se repite en este, a excepción de la decoración de ataurique. Tal y como se puede observar, los dos ataífores evidencian la presencia de un patrón de ornamentación basado en la representación de escenas musicales donde bailarinas y músicos podrían

utilizarse como recurso siguiendo las mismas líneas de diseño, compartiendo posturas, elementos e instrumentos. Otro claro ejemplo de estos patrones los encontramos en los ataífores de músicos localizados en el Museo de la Alhambra y el Generalife en España y el Museo Nacional del Cairo en Egipto.

- **Bibliografía:**

“Bowl”, *National Museum of Asian Art, Smithsonian*, [en línea], disponible en: <https://asia.si.edu/object/F1946.30/>, [consultado el 09/01/2023].

ETTINGHAUSEN y GRABAR, *Arte y arquitectura del Islam...*, p. 220.

3. Representaciones procedentes de territorios occidentales

3.1. Botella de los músicos, 11282



(Fotografía de Alejandra Contreras Rey).

- **Datación:** siglo X. Época andalusí, periodo califal.

- **Lugar de procedencia:** C/ Alfonso X el Sabio, Córdoba, España.

- **Lugar de conservación:** Museo Arqueológico de Córdoba.

- **Dimensiones:** 24,5 cm de altura y 17 cm de diámetro.

- **Material y técnica:** cerámica decorada en verde y manganeso.

- **Descripción:** botella en buen estado de conservación. Presenta una banda central decorada con representaciones figurativas dispuestas horizontalmente alrededor del cuerpo de la botella.

- **Sexo:** hombres.
- **Aspecto físico:** entre los rasgos físicos más distintivos resaltan sus largas barbas.
- **Vestimenta:** no resulta sencillo describir con

exactitud la vestimenta que portan todos los personajes representados, pero sí resultan llamativos los turbantes cónicos que cubren las cabezas de algunos de ellos.

- **Elementos:** la mayoría de ellos se acompañan de diferentes instrumentos musicales y una de las figuras porta un bastón o palo en sus manos.

- **Comentario:** en la escena se representa una actuación artística

- **Bibliografía:**

“Botella de los Músicos”, *Obras Singulares, Las Colecciones, Museo Arqueológico de Córdoba*, [en línea], disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/botella-de-los-musicos, [consultado el 09/01/2023].

DE LOS SANTOS JENER, “Botella de cerámica hispanomusulmana...”, pp. 401-402.

con música y danza, realizada por hombres. En ella, dos son las figuras susceptibles de ser interpretadas como bailarines. La primera es la que se muestra en el centro de la imagen: un personaje masculino en posición de movimiento que parece realizar un salto o algún tipo de paso dejando el peso de todo su cuerpo en una sola pierna mientras eleva la otra. La segunda figura es la que se encuentra tras esta, sosteniendo un bastón en su mano. Este es un elemento usado por los danzantes para simular una lucha o simplemente para marcar el ritmo realizando golpes con él.

3.2. Panel de una caja rectangular, 13.141



(Fotografía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

- **Datación:** siglo X o principio del siglo XI. Época andalusí, periodo califal.

- **Lugar de procedencia:** posiblemente Córdoba, España.

- **Lugar de conservación:** Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

- **Dimensiones:** 10,8 cm de altura 20,3 cm de diámetro y 0,6 cm de grosor.

- **Material y técnica:** marfil tallado con incrustaciones de piedras y restos de pigmentos.

- **Descripción:** panel rectangular que formaría parte de una caja. Se trata

de una pieza de marfil tallado con representaciones figurativas zoomórficas y antropomórficas. Las representaciones humanas son tres parejas de danzantes, dispuestos unos frente a otros.

- **Sexo:** mujeres y hombres.
- **Aspecto físico:** los personajes representados parecen tener un aspecto juvenil. Son figuras delgadas y de cuerpo armonioso. De sus rostros, destaca la profundidad de sus ojos y el cabello corto.
- **Vestimenta:** todas las figuras llevan el mismo atuendo: se trata de una túnica con falda

corta y ajustada en la cintura. Una de las figuras parece portar además un velo que cubre su cabello y su cuello.

- **Elementos:** no portan ningún objeto.

- **Comentario:** esta representación es interpretada como una danza en pareja. Por la postura que adopta cada una de las figuras parece tratarse de un movimiento

- **Bibliografía:**

GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, t. II, pp. 64-65.

“Panel from a Rectangular Box”, *The Collection (Islamic Art), The Metropolitan Museum of Art*, [en línea], disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446285>, [consultado el 23/12/2022].

coreografiado, quizás una danza conocida que podía bailarse entre parejas de cualquier sexo. La decoración de ataurique puede sugerir que estas prácticas tuvieran lugar en espacios con vegetación y al aire libre. Sin embargo, estos motivos también pueden ser simplemente recursos ornamentales, de la misma manera que las representaciones zoomórficas incorporadas.

3.3. Pila islámica, 43874



Pila islámica, 43874 (Museo de Xàtiva, Valencia).
(Fotografías del Museo de Xàtiva).

- **Datación:** siglo XI. Época andalusí.
- **Lugar de procedencia:** Játiva.
- **Lugar de conservación:** Museo del Almodí, Xàtiva, Valencia.
- **Dimensiones:** 39 cm de altura; 176 cm de diámetro y 67 cm de profundidad.
- **Material y técnica:** mármol rosa labrado.
- **Descripción:** en la pila aparecen representadas varias escenas de diversa índole, entre ellas una escena musical formada por un grupo de cinco figuras.
 - **Sexo:** hombres.
 - **Aspecto físico:** todos parecen personajes de estatura similar, de diferentes rangos de edad y diversos rasgos faciales. Los músicos parecen tener un

aspecto más juvenil que los personajes que luchan.

- **Vestimenta:** los tres personajes centrales visten túnicas o trajes decorados con trazos en forma de espiral que denotan el refinamiento de su indumentaria. Estos parecen terminar en faldas cuya longitud delimita en las rodillas, que permiten libertad de movimiento. Esta vestimenta se ve complementada con un turbante que descansa sobre sus cabezas. Las dos figuras de los extremos, los músicos, parecen llevar un atuendo diferente en cuanto a tipo de prenda se refiere, pues se conforma de una camisa y un pantalón. El estampado que adorna estas prendas es el mismo que el de los trajes de las otras figuras

representadas. Estos dos personajes no llevan ningún tipo de gorro en la cabeza.

- **Elementos:** las figuras centrales portan largos palos o bastones.

- **Comentario:** esta escena es interpretada como una danza guerrera en la que varios bailarines se enfrentan en lucha con palos, mientras los músicos situados a los extremos acompañan el espectáculo con música que, probablemente, determine la realización de distintos movimientos por parte de los danzantes. Como se ha podido observar en este estudio, las prácticas dancísticas en las que se emplea este tipo de objetos fueron usuales entre los divertimentos y actividades lúdicas desarrolladas en diferentes espacios y por diversos motivos, especialmente durante las festividades populares.

- Bibliografía:

BAER, "The 'pila' of Játiva: a document...", p. 148.

"El Museo del Almodí", *Xàtiva turismo*, [en línea], disponible en: <https://xativaturismo.com/museo-del-almodi/>, [consultado el 23/12/2022].

PORRAS ROBLES, "Iconografía musical en la Iconografía musical en la escultura hispanomusulman", pp. 53-54.

3.4. Arqueta de la Catedral de Tortosa

- **Datación:** Entre el siglo XI y XIII. Época andalusí, período almorávide o almohade.

- **Lugar de procedencia:** al-Andalus.

- **Lugar de conservación:** desconocido (pieza desaparecida).

- **Dimensiones:** 26 cm de altura, 38 cm diámetro y 26 cm de profundidad.

- **Material y técnica:** madera con incrustación de marfil.

- **Descripción:** las dos caras de la arqueta presentan la misma representación: una escena en espejo de dos figuras dispuestas una de espaldas a la otra. El espacio restante del medallón aparece decorado con ataurique.

- **Sexo:** no identificado, posiblemente mujeres.
- **Aspecto físico:** no identificado. Las figuras se representan sin rostro. Parecen llevar el pelo corto, a

la altura de los hombros. Presentan cuerpo y estatura armoniosa.

- **Vestimenta:** indeterminada. Tan solo es posible apreciar que las figuras visten un pantalón, por los trazos definidos de sus piernas.
- **Elementos:** las figuras portan lo que parece un ramillete de flores en una de sus manos, que se encuentra más elevada que la otra.

- **Comentario:** esta escena podría interpretarse como una danza en pareja, donde las dos bailarinas ejecutan el mismo movimiento, de forma sincronizada. Las dos comparten una postura que se asocia con las adoptadas en el baile: el peso del cuerpo recae sobre una de las piernas, mientras la otra se eleva ligeramente. La representación carece de detalles, por lo que no es posible añadir nada más al respecto.

- Bibliografía:

ACEÑA I ALONSO, "Arqueta de Tortosa", pp. 119-120.

GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, t. I, p. 268

-----, *Marfiles medievales del Islam*, t. II, pp. 96-97.

PÉREZ HIGUERA, "Sobre una representación de «dançaderas» en...", pp. 463 y 466.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, "Arqueta de Tortosa", p. 265.

3.5. Tejido con parejas de danzantes, 2103



(Fotografía del Instituto Valencia de Don Juan)

- **Datación:** siglo XIV. Época andalusí, período nazarí. deteriorado y solo parcialmente conservado.
- **Lugar de procedencia:** Granada.
- **Lugar de conservación:** Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.
- **Dimensiones:** no identificadas
- **Material y técnica:** tejido.
- **Descripción:** en la escena se representan cuatro figuras dispuestas en parejas y enfrentadas entre sí. Dos se sitúan en la parte superior del tejido y las otras en la parte inferior. El tejido se encuentra
 - **Sexo:** no identificado, posiblemente mujeres.
 - **Aspecto físico:** el rostro de las figuras destaca por sus grandes ojos, en comparación con la nariz y la boca, que presentan de un tamaño menor. Parecen tener el pelo largo.
 - **Vestimenta:** trajes largos por la parte trasera y más cortos y abiertos por la parte delantera, con estampado de

crucecitas. A la altura de la cintura se advierte una forma redondeada de difícil interpretación. Sobre sus cabezas descansan gorros picudos. Otro elemento de dudosa interpretación se representa entre las piernas de los personajes, sobre el que parecen estar apoyados.

- **Elementos:** los personajes portan espadas, una en cada mano.

- **Comentario:** las escenas representadas pueden ser interpretadas tanto como escenas de luchas como de danzas o bailes. Los

investigadores que han abordado su estudio parecen señalar que se trata de una escena dancística y esta línea es la que sigue la hipótesis que se plantea en este estudio. Teniendo en cuenta la investigación que se ha realizado sobre los diferentes estilos de danzas desarrollados en el mundo árabe e islámico clásico parece oportuno plantear la posibilidad de que esta escena estuviera representando el estilo *al-kurraġ*, descrito con detalle en un apartado de este estudio⁶²³. *Grosso modo*, se trata de un estilo que simula una batalla entre jinetes bailarinas con figuras de caballo adheridas a sus trajes.

- **Bibliografía:**

PARTEARROYO LACABA, "Tejidos andalusíes", p. 405.

-----, "Los tejidos de al-Andalus entre los...", p. 69.

-----, "Estudio histórico-artístico de los tejidos...", pp. 37-74.

⁶²³ Véase el apartado 5.2. *Al-kurraġ*, página 89 de este estudio.

3.6. Grabado “Moriscos bailando”, Christoph Weiditz



Láminas XC y XCI, *Libro de los Trajes* (facsimil), Christoph Weiditz, 1529.
(Fotografía de la Fundación El Legado Andalusi).

- **Datación:** 1529.
- **Lugar de procedencia:** Libro de Vestimentas de Christoph Weiditz.
- **Lugar de conservación:** Museo Nacional Germano, Núremberg.
- **Dimensiones:** no identificadas.
- **Material y técnica:** grabado.
- **Descripción:** se trata de una representación de un grupo musical formado por cinco figuras, entre las que se incluyen músicos y bailarines. La escena parece ubicarse en un espacio ajardinado y abierto al aire libre.
- **Sexo:** hombres y mujeres.
- **Aspecto físico:** los personajes representados presentan diferentes rasgos faciales. Algunos tienen la piel clara y otros un poco más oscura. Por lo general, tienen el cabello moreno. Los hombres representados no tienen barbas.
- **Vestimenta:** todos los artistas visten un atuendo similar, pero con diferentes prendas. El traje con falda hasta las rodillas es común en todas las figuras. Solo una de las figuras, la mujer, viste unas

medias o pantalones bajo la falda. Con respecto al cabello, la figura femenina lo lleva cubierto y las tres figuras masculinas portan diferentes gorros y sombreros sobre él. Los cinco personajes llevan calzado.

- **Elementos:** los tres personajes músicos portan instrumentos en sus manos, mientras que los bailarines no sujetan ningún objeto concreto, más que su propia vestimenta, en el caso del hombre.

- **Comentario:** esta escena musical ha sido descrita como una danza morisca por el propio autor que la ha llevado a cabo, por lo que puede

- **Bibliografía:**

ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUIZ, *Vestido y adorno de la mujer...*, pp. 33-34.

“Hs 22474. Christoph Weiditz”, *Digitale Bibliothek, Germanisches National Museum*, [en línea], disponible en: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/274/html>, [consultado el 23/12/2022].

considerarse uno de los testimonios más evidentes sobre este tipo de prácticas en la Península Ibérica. Esta representación resulta realmente interesante al tratarse de uno de los pocos testigos iconográficos que se conservan sobre música y danza popular. Como se ha podido observar en este estudio y en el presente catálogo, son más abundantes las danzas y bailes de carácter cortesano en el arte islámico clásico, de ahí la necesidad de recurrir a expresiones artísticas realizadas en otras culturas sobre el objeto de estudio para poder tener una visión de estas prácticas mucho más amplia. Desgraciadamente, no siempre se dispone de este tipo de recursos.

3.7. Embarque de los moriscos en el puerto de Dénia, Vicent Mestre



Vicent Mestre, Embarque de los Moriscos en el Puerto de Dénia, 1612-1613, Óleo sobre tela, 109 x 173cm (Colección Fundación Bancaja, Valencia). (Fotografía de la Colección Fundación Bancaja).

- **Datación:** 1612-1613.
- **Lugar de procedencia:** Dénia (España).
- **Lugar de conservación:** Colección Fundación Bancaja, Valencia.
- **Dimensiones:** 109 cm de altura y 173 cm de diámetro.
- **Material y técnica:** óleo sobre tela.
- **Descripción:** representación del puerto de Dénia durante el embarque morisco. La escena recoge un gran número de personajes entre

los que destaca un grupo musical situado en la parte izquierda de la escena, junto a la muralla. En él se distinguen varias mujeres en la parte central que danzan en parejas y varios músicos dispuestos alrededor de ellas que se encuentran sentados. También se distinguen otros grupos próximos a estos con atuendo similar al de las mujeres, pero con gorros de plumas.

- **Sexo:** hombres y mujeres.
- **Aspecto físico:** no identificado.

- **Vestimenta:** las mujeres parecen vestir una indumentaria formada por dos prendas: una camisa de mangas largas, amplias y acampanadas y una falda larga hasta los pies ajustada a la cintura por un fajín o cinturón. Estas se presentan en varias tonalidades: azul, roja y amarilla.
- **Elementos:** los personajes que bailan no portan ningún elemento en sus manos.

- **Comentario:** la imagen representa una escena musical y dancística de carácter popular llevada a cabo por un grupo de moriscos. Esta

- **Bibliografía:**

“Serie La expulsión de los moriscos”, *Colecciones de Arte, Fundación Bancaja*, [en línea], disponible en: <https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>, [consultado el 23/12/2022].

representación tiene un gran valor al atestiguar el modo de organización en algunas danzas populares moriscas que se ejecutaban en el siglo XVII, pudiendo ser estas el reflejo de otras prácticas llevadas a cabo en la península. Se trata de un ejemplo de danzas ejecutadas en parejas por mujeres bailarinas que realizan movimientos con sus brazos aprovechando la amplitud que les proporcionan sus mangas acampanadas. Estas han sido identificadas en este estudio como una de las prendas utilizadas por los bailarines y las bailarinas durante su puesta en escena como recurso artístico.