

ETIMOLOGÍA, SIGNIFICADO Y REFERENTE
DE LOS ARABISMOS *RABEL* Y *REBEB*
(CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL LÉXICO MUSICAL)

DALILA FASLA
Universidad de La Rioja

*Los instrumentos que más se parecen a la voz
humana, son el rabab y los de viento*

AL-FARABI

El término *rabab*, o su variante lingüística árabo-dialectal, *rebeb*, vigente hoy día, designa un instrumento musical (diacrónicamente anterior a su congénere, el *rabel*) que aún exhala un halo mágico en las orquestas magrebíes y en ciertos conjuntos de música andalusí, y que cuenta con una larga trayectoria en el marco histórico-organográfico constituido bajo el encuentro de dos civilizaciones, de dos culturas y de dos modos de vida que convergen: Oriente y Occidente.

Una estimable fuente de datos organográficos referentes al *rabel*, se anota en los textos literarios escritos en lengua vernácula, y más concretamente, en la lírica castellana bajomedieval (*vid. infra*, § 0.—variantes consignadas: *rabé*, *rrabe*, *arrabé*), ya que en buena parte de esta producción poética se decantan y recrean las costumbres, tradiciones y menesteres lúdico-ociosos que fueron introducidos ininterrumpidamente por los árabes en la Península Ibérica, a partir del 711, y durante casi ocho siglos de convivencia y dominio.

0. Fuentes documentales¹

1330-1343, Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, 1229a, b: «El rabé gritador con la su alta nota:/ cab' él el orabí tañiendo la su rota»; 1230a: «medio canón e harpa, con el rabé morisco».

1348, *Poema de Alfonso XI*, 407d, 408a-d: «el rabé con el salterio, // la guitarra serranisca, / estromento con razón, / la exabebe morisca, / allá el medio canón».

1351-1445, *Cancionero de Baena*, vv. 9-12, 319: «Laud, rrabe, nin vyuela / non he ojos de tañer, / antes he tal desplacer / que nada non me consuela».

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, 140f-g, 50: «mas lleva tú el caramiello, / los albogues y el rabé»; 147a, b, 52: «Yo tañeré mi arrabé / que tengo en la mi hatera».

Ant. a 1496, Juan del Encina, *Cancionero*, II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 197-198, 228: «y provar / mi rabé qué tal está»; Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, vv. 553-556, 288: «Y tú, mi rabé, pues nunca podiste / un punto mover aquella enemiga, / ni menos jamás tan dulce tañiste / que el alma aliviasses de alguna fatiga».

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas*, vv. 61-62, 135: «Ya ño quiero churumbella, / los albogues ni el rabé».

Ant. a 1516, Juan del Encina, III, *Glosas e ciertas coplas*, vv. 11-12, 313: «El rrabé ni caramillo / no lo ahuzio ni lo quiero»; vv. 4-6, 326: «Quando tú solías tocar / el tu rrabé domingero».

I. Etimología

I. A. El término *rabe*[I], cast., proviene del árabe رباب, *rabāb*, que en esta lengua significa originariamente 'violín'; esta raíz bilítera, en forma II رباب, *rabba*, origina el derivado verbal «*résonner comme le rebab*»²; en cuanto a las distintas grafías que ha adoptado el arabismo en su adaptación al sistema fonológico romance, Eguílaz documenta además las soluciones «*rabela*, gall.; *rabell*, cat. y val.; *rabil*, *rebel*, *arrabil*, port.»³. Al margen de las diversas soluciones romances y a juzgar por el testimonio de Montagu, en inglés medieval prevaleció el uso de un término concreto de entre los que designaban el instrumento: «*a corruption of its name, rubible, was the common name for the rebec into the fifteenth century*»⁴.

¹ A lo largo del primer Renacimiento el término deja de consignarse invariablemente, como es frecuente con otros muchos arabismos de nuestra lengua que han penetrado en el bajomedievo.

² Cf. Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 2 vols., Leyde, E. J. Brill, 1881; I, pág. 498.

³ Cf. Leopoldo de Eguílaz y Yanguas, *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco)*, Granada, La Lealtad, 1886, pág. 476.

⁴ Cf. Jeremy Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, New York, The Overlook Press, 1976, pág. 28.

La vocal inicial del artículo árabe (*a-*) no se ha mantenido en portugués (*arrabil*, variante arcaica, port. ant.)⁵, y dicha vocal se conservó igualmente en español medieval (*arrabé*), variante ésta que muestra una de las fases de adaptación del arabismo al romance; esta primera fase está motivada por la coincidencia de las dos consonantes solares, que en este caso origina posteriormente la pérdida de la vocal átona inicial ya referida (*arrabab* > *arrabé* > *rabé*)⁶, producto de la asimilación del artículo árabe: *al-* > *a-*⁷.

La pérdida de la *bilabial oclusiva sonora* en posición final puede explicar en parte el cierre⁸ de la vocal tónica (*-a(b)* > *-é*), fenómeno probablemente motivado además por un proceso de disimilación de dicha vocal; en efecto, el castellano, condicionado por su particular estructura silábica, cuenta con muy pocos casos de consonantes *oclusivas* en posición final absoluta⁹, a excepción de la *-d*¹⁰.

Por lo que se refiere a la datación de la variante moderna con sílaba final trabada, *rabel*, el DCECH establece su documentación hacia 1570; por otra parte, y teniendo en cuenta el plano estrictamente fonológico, Corominas

⁵ Cf. el valioso estudio de Arnald Steiger, «Índice de palabras. Portugués» en *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, (1ª ed., 1932), Madrid, C.S.I.C., 1991, 492-504; págs. 502-503, s. v. *rabel*, *rebel*.

⁶ Se trata de una tendencia morfo-fonética general que cuenta naturalmente con sus excepciones: v. gr., el arabismo *añafil* "trompeta recta morisca", ha conservado la *a-* del artículo árabe como consecuencia de la palatalización (nasal) del grupo de consonantes solares del alfabeto árabe, (l + n (solares) = n + n > ñ): (*an-nafir*, ár. > *añafil*, cast.); esta hipotética palatalización en posición inicial de palabra (*ñafil), es extraña al sistema romance y exigua en español contemporáneo, pues su existencia se debe por lo general a la incorporación de préstamos tomados de lenguas amerindias.

Un ejemplo similar se encuentra en el arabismo (*a*)*tambor*, donde la *a-* del artículo árabe asimilado termina perdiéndose en el español moderno, si bien la forma arcaica *atambor* sigue vigente aún en el léxico hispanoamericano (cf. Dalila Fasla, «*Atabal*, (*a*)*tambor* y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico» en *Revista de Folklore*, nº 191, vol. XVI-2 (1996), págs. 170-174; la cita corresponde a la pág. 172).

⁷ En la sincronía actual, observamos que en español son poco numerosos los casos en que un arabismo se documenta con conservación y pérdida del artículo árabe asimilado (*a-*), manteniéndose la vigencia de uso de ambas formas, v. gr., *arrabal-rabal*.

⁸ Es evidente que no se trata aquí de la característica *vocal final de apoyo (-e)*, adoptada en numerosos arabismos, que además suele ser sistemáticamente átona: v. gr., *al-būq*, ár. > *albugue*, cast.; *al-manaj*, ár. > *almanaque*, cast.

⁹ Suele tratarse de préstamos o de cultismos, v. gr., *entrecot* (< fr., *entrecôte*); *iceberg* (< ing., *iceberg*); *superavit* (< lat., *superavit*); e incluso a veces se verifica *a posteriori* la pérdida de dicha *oclusiva final*: v. gr., *beefsteak*, ing. > *bistec* > *bisté*; si bien, en el caso de los préstamos, la tendencia general es la pérdida de dicha consonante en su adaptación al castellano: v. gr., *cachet*, fr. > *caché* 'retribución de un artista' (no en DRAE); *croissant*, fr. > *cruasán*; *parquet*, fr. > *parqué*; *pepper-mint*, ing. > *pipermín*.

¹⁰ Frecuente, sin embargo, en diversos topónimos (v. gr., Madrid < ár. *Maḡrīt*), pero sobre todo, tiene especial rendimiento como marca de imperativo plural (sujeto latente: *vosotros*): v. gr., *cantad*.

advierte que la consonante *alveolar lateral sonora* de dicha variante ortográfica, quizá se explique *por analogía con la voz francesa rebelle*¹¹ que se documenta ya en textos franceses del siglo xv, fr. mod. *rebec*¹².

I. B. Al hilo de las precisiones etimológicas anteriormente detalladas, debemos puntualizar, no obstante, que el étimo árabe originó dos soluciones en castellano: una de ellas se conservó idéntica, *rabab* (forma ésta que se mantiene en uso junto con sus variantes diatópicas *rebab*, *rebeb*); la otra solución, *rabel* (esp. mod.), se muestra más evolucionada fonéticamente, y como ya hemos señalado (*vid. supra*), se ha consignado en las fuentes literarias de la época bajo las variantes *rabé*, *rrabe*, *arrabé* (esp. ant.); pero además, la adopción y vigencia del arabismo primitivo (*rabab*) implica una relevante repercusión en el plano léxico del sistema romance, ya que estas dos soluciones castellanas (*rabel* y *rebeb*)¹³ designan dos instrumentos musicales distintos (aunque de indiscutible parecido; *vid. infra*, § II. *Significado y referente*), y en ningún caso los términos que los designan pueden ser utilizados como sinónimos. En relación con el origen etimológico de dichos términos, resulta ocioso decir que, «un arabismo no es sólo la manifestación de un tipo concreto de léxico, sino que también es la prueba fehaciente de un encuentro entre dos culturas»¹⁴.

II. Significado y referente¹⁵

II. a. *Rabel*, *rabé*, *rrabe*, *arrabé*, cast.

El término no figura aún en Palencia¹⁶, pero ya a finales del siglo xv (ca. 1495), Nebrija lo hace constar por primera vez en su *Vocabulario Español-*

¹¹ Sea como fuere, las fuentes lexicográficas demuestran que los argumentos científicos en este sentido son divergentes: «*rebec* est l'altération (1379) [...] de l'ancien français *rebebe*, *rubebe* (v. 1278), également altéré en *rebelle* (XIV^e s.) d'après l'espagnol [...]» (cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, pág. 1727; el subrayado es nuestro).

¹² Joan Corominas y José Antonio Pascual (col.), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 3^a reimpr., 6 vols., Madrid, Gredos, 1991; IV, 743; el subrayado es nuestro.

¹³ La correspondiente traducción al inglés, alemán, francés y árabe se anota en un estudio anterior; cf. Dalila Fasla, «Glosario multilingüe» en *El vocabulario: contribución a su didáctica*, col. E.L.E., Madrid, Huerga & Fierro, eds. (en prensa).

¹⁴ Son palabras textuales de la comunicación leída con motivo del VI Congreso Internacional ASELE (cf. Dalila Fasla, «Los arabismos en la enseñanza del español como lengua extranjera (contribución a la didáctica del vocabulario)», *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera*, (León, 5-7 de octubre, 1995), Universidad de León, 1996, págs. 141-146; la cita corresponde a la pág. 144).

¹⁵ Ambos términos, *rabel* y *rebeb*, se definen de forma sucinta en el estudio citado en la nota 13 (cf. Dalila Fasla, «Préstamos y fenómenos de aculturación: arabismos y toponimia de origen árabe» en *El vocabulario: contribución a su didáctica*, op. cit.; s. v. *rabel* y *rebeb*).

¹⁶ Cf. Alfonso de Palencia, *Universal Vocabulario*, reproducción facsimilar de la edición de Sevilla (1490), 2 vols., Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967.

*Latino*¹⁷: «rabe, instrumento musico»; sin embargo, la voz se omite curiosamente —tal vez a conciencia— en la segunda edición de Sevilla¹⁸; con posterioridad a esta documentación, en el primer tercio del siglo xvii, el vocablo se recoge entonces bajo su variante moderna (*rabel*) en el *Tesoro*¹⁹ de Covarrubias, donde se lee: «instrumento músico de cuerdas y arquillo; es pequeño y todo de una pieza, de tres cuerdas y de voces muy subidas [es decir, de tesitura muy aguda]. Usan dél los pastores, con que se entretienen, como David hazía con su instrumento. Dize el padre Guadix ser nombre arábigo, de *rabib*, que significa este instrumento, y corruptamente le diximos rabel. El francés le llama *rebec*, del mesmo origen». *Autoridades* define la voz (en 1ª acep.) como «instrumento músico-pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd. Componese de tres cuerdas solas, que se tocan con arco, y forman un sonido mui alto y agudo»²⁰.

El arabismo se consigna asimismo en el *Glosario* de Dozy et Engelmann, donde se define como «(*espèce de violon*) [...] *violon à une ou à deux cordes*»²¹; más explícita resulta la descripción organográfica consignada en el *Diccionario técnico* del musicólogo catalán Felipe Pedrell (1841-1922): «rabel, *rebec*, *rebelle* ó *rebeble* (fr.), *ribeba* ó *ribeca* (it.), etc. son nombres europeos del rabab oriental. Cuando fué introducido en los países de occidente, transformóse su caja, presentándose oblonga [, a modo de pera alargada,] y bastante pequeña con los bordes ligeramente cintrados para facilitar el juego del arco sobre las tres cuerdas de que constaba al principio. Fueron aumentadas hasta cuatro y más, durante el siglo xvi»²²; en su obra posterior, Pedrell estudia la ambigüedad que llega a alcanzar el término ya en la segunda mitad del siglo xvi, cuando éste empieza a utilizarse también para designar al *violín*; este valor polisémico de *rabel*, crea una falsa relación sinonímica entre ambas voces (*rabel-violín*), y así se recoge en el epígrafe *cuasi* homónimo, donde se lee: «De los rabeles ó violines nos dice Cerone [, *circa* 1613, refiriéndose naturalmente a los violines,] que *suben 17 voces* [(notas)] y que *además de estas voces se pueden formar otras por artificio y habilidad del tañedor*. En el rico inventario organográfico de Felipe II [1527-1598], se toma nota de: un *rabelico* [< *rabel* + *-ico* (sufijo disminu-

¹⁷ Cf. Elio Antonio de Nebrija, *Vocabulario Español-Latino* (Salamanca, ¿1495?), publicación facsímil, (reimpr. 1989), Madrid, Real Academia Española, 1951.

¹⁸ Cf. Elio Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516); introducción de Gerald J. Macdonald, Madrid, Castalia, 1981.

¹⁹ Cf. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (Madrid, 1611), ed. de Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943.

²⁰ Nos referimos al primer *Diccionario académico*, cf. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, publicación facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos, 1990; s. v. *rabel*.

²¹ Cf. Reinhart Dozy et Engelmann, *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, Leyde, E. J. Brill, 1869, pág. 328.

²² Cf. Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Víctor Berdós, 1894, pág. 388.

tivo)]²³ de madera laqueado, colorado y oro, y la tapa de madera, blanca dorada, *sin cuerdas ni porteçuelas* (oídos) [o *eses*], es hecho en la China... [...]»²⁴.

No obstante, y con posterioridad a este testimonio, el arabista A. van Wijk, que adopta en su estudio una perspectiva sincrónica —y elude así la falsa relación sinonímica (*rabel-violín*, *vid. supra*) *sensu stricto*— concreta el sentido del término considerando su significado primitivo en la España musulmana, y lo anota como «*ancêtre du violon, à 3 cordes*»²⁵. En virtud de esta acertada descripción semántica, es decir, teniendo en cuenta la particular conformación pre-violinística del *rabel*, y ateniéndonos al § *Vocabulario organográfico especial del poema* [del Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*] de Pedrell, cobra importancia *a fortiori* su aseveración cuando aduce que el *rabé* es «uno de los instrumentos que ha tenido mas nombres en lo antiguo (en castellano *rabé*, *rabel*, *rabelillo*, *rebequín*, etc.). Fué uno de los más usuales de los juglares ó músicos ambulantes de la Edad media, hasta el siglo xvi²⁶ en que adquirió su mayor desarrollo é importancia, *acabando por convertirse todos los rabeles triples, tenores y bajos de diferentes formas y dimensiones y de distinto número de cuerdas, en la preciosa y perfecta familia de instrumentos que tiene por jefe al violín*»²⁷.

En el plano sociocultural es conocida la importancia que adquirió en al-Andalus este instrumento (como '*ancêtre du violon*') componente básico en la instrucción de las mujeres: «[...] La música, como el vino, se asocia a todas las fiestas, a todas las alegrías; *la educación de las jóvenes comporta la enseñanza de la música con ejercicios prácticos con el laúd, el rabel y otros instrumentos*»²⁸; y én

²³ El sufijo *-ico, -ica* es característico de las hablas del valle del Ebro (su uso es preponderante en Aragón y La Rioja); pero su área de influencia se extiende incluso hasta Valencia y Murcia, en cuya provincia el mencionado sufijo adopta la variante *-iquio, -iquia*.

²⁴ Cf. Felipe Pedrell, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili, 1901, págs. 97-98; los subrayados son nuestros.

²⁵ Cf. «L'élément arabe en espagnol» en *Neophilologus*, XXXIII (1949), 13-23; pág. 18.

²⁶ En Francia el *rabel* fue empleado hasta el siglo XVIII por violinistas callejeros a quienes se les prohibía tocar el violín (cf. Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, México, Diana, 1984, pág. 405); este curioso dato muestra un claro indicio de la popularidad de que gozó el *rabel* a lo largo de su historia.

²⁷ Cf. Felipe Pedrell, «Enumeraciones instrumentales» en *Emporio científico e histórico de organografía*, *op. cit.*, pág. 52; el subrayado es nuestro. (Vid. como lectura complementaria el epígrafe «¿Cuándo y dónde nació el violín?», recogido en el artículo «Violería» *apud* Giulio Pasquali y Remy Principe, *El violín* (trad. de la 3ª ed. italiana por Emilio Pelaia), Buenos Aires, Ricordi, 1952; [versión original: *Il violino*, Milano, edizioni Curci, 1926]; págs. (epígrafe) 28-32.).

En cuanto a la adición de la cuarta cuerda «*on ignore en quel temps on ajouta une quatrième corde à cet instrument [le rébec]: ce ne peut être qu'avant le seizième siècle, puisque les meilleurs violons que nous ayons encore, sont ceux que Charles IX, roi de France, fit faire à Crémone par le fameux Amati*» (cf. VV.AA., *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*, (réimpression de l'édition de Paris, 1785), Genève, Minkoff Reprint, 1972, pág. 20).

²⁸ Cf. Henri Pérès, «La vida de placer» en *Esplendor de al-Andalus (la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental)*, trad. esp. de

relación con el vasto caudal de instrumentos musicales existentes en la sociedad andalusí de la época, es bien conocido el emblemático pasaje de la *Risāla*²⁹ de al-Šaḡundī que atesora esta cuantitativa herencia instrumental: «[...] También habrás oído las especies de instrumentos músicos que hay en esta tierra [(Sevilla)], tales como el *jayāl*, el *karrīy*, el *ūd*, la *rūtā*, el *rabāb* ['rabel'], el *qānūn*, el *mūnis*, la *kanīra*, el *qītār*, el *zulāmī*, la *šugra* y la *nūra* (que son dos flautas, una barítona y otra tiple) y el *būq*. Aunque todos estos instrumentos existan en otras ciudades de al-Andalus, es en Sevilla donde hay más y están más a la mano. En cambio, en Berbería no hay nada de esto, fuera de lo que ha sido llevado de al-Andalus [...]».

Aunque su prestigio nunca fue comparable al del laúd en la sociedad hispano-musulmana, el *rabel* fue al igual que éste, objeto de inspiración poética; como prueba de ello, destaca entre otros testimonios el del hispano-árabe as-Sumaysir (siglo XI): «Los mosquitos bebieron mi sangre como vino [generoso] y me cantaron toda suerte de canciones. Se diría que mis venas les servían de cuerdas, mi cuerpo de viola (*rabāb*) ['rabel'] y que ellos eran bailarines-cantantes (*qiyān*)»³⁰.

En 1963 se publica el *Léxico*³¹ de Mekinassi, obra que atestigua la ulterior pervivencia del instrumento en el *Magreb*, principal foco heredero de la tradición musical de al-Andalus: el *rabel* es «usado actualmente por el maestro que dirige la orquesta arábigo-andaluza en Marruecos»³²; su configuración organográfica, que lo diferencia claramente de su correspondiente antecesor, el *rebeb*, aparece minuciosamente detallada en la *Encyclopédie de la Musique*, donde se anota: «*rabel ou ravel, dans la tradition espagnole, instrument cordophone, joué avec un archet, dérivant du rebab arabe ou de la fidule [...] Il possède une ou deux cordes: quand il y en a deux, l'une est utilisée pour la mélodie, l'autre fait fonction*

Mercedes García-Arenal, 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1990, 363-395; [versión original: *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle. Ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1937]; pág. 381, texto y nota 97; el subrayado es nuestro.

²⁹ Cf. Emilio García Gómez, «Elogio del Islam español» en *Andalucía contra Berbería* (reedición de traducciones de ben Ḥayyān, Šaḡundī y ben al-Jaṭīb), Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976, 43-141; pág. 122, el subrayado es nuestro.

³⁰ Cf. Henri Pérès, *Essence de al-Andalus*, op. cit., pág. 252; texto traducido del árabe y nota 65.

³¹ Cf. A. Mekinassi, *Léxico de las palabras españolas de origen árabe*, Tetuán, Cremades, 1963, pág. 88.

³² Vid. a este respecto la ilustración del «Grupo de Música Andalusí: [orquesta] al-Balabil, de Fez [(Marruecos)]» (cf. Juan Amigo, «De la música en los primeros tiempos. Del Islam a la música magrebí actual» en *Aragón vive su historia, II Jornadas de Cultura Islámica* (Teruel, 22-25 de septiembre, 1988), Madrid, Al-Fadila (Instituto Occidental de Cultura Islámica), 1990, 263-274; la ilustración corresponde a la pág. 269).

*de bourdon. L'archet est très courbe*³³; en el plano acústico, la peculiar sonoridad del *rabél* —que identifica y distingue su timbre característico— constituye un factor condicionante de su acentuado protagonismo en los conjuntos instrumentales, hecho que ha llamado continuamente la atención de numerosos especialistas: «[...] *Folk music survivals and modern reconstructions suggest that the rebec had a thin, nasal tone which can be very penetrating particularly when played in a resonant acoustic. It seems to have been especially associated with song and dance*»³⁴.

II. a. 1. La variante adjetivada generada a partir del sustantivo *rabél*, bautizada con el nombre de *rabé morisco*, se incorpora a la profusa enumeración instrumental del *Libro de Buen Amor* (1230a)³⁵ —quizá en sentido peyorativo, y designa un cordófono que «sería el [rabé] usado en el siglo xiv por los moros de Granada»³⁶; el término parece ser, sin duda alguna, sinónimo de *rabab magrebí*, a juzgar por el correspondiente perfil organográfico que se refleja en el análisis lexicológico de Pedrell³⁷, donde se lee: «*rabé morisco*, caja sonora compuesta de una sola pieza de madera, larga y estrecha y clavijero formando ángulo recto con la caja. Cubre la parte inferior de la caja una membrana y la superior una placa de cobre grabada y adornada de hermosos dibujos. No tiene más que dos cuerdas, bastante gruesas, como las del violoncello ordinario, afinadas en quintas y puestas en vibración por medio de un arquillo de hierro en forma de arco».

Circa 1390, fecha posterior al testimonio léxico-literario de Juan Ruiz (1330-1343) ya mencionado, que se registra como caso aislado en la lírica castellana de la época, el *rebab* o *rabé morisco* estaba muy en boga y «era de uso corriente durante el siglo xiv en la corte catalanoaragonesa [*sic*], en donde a menudo lo hallamos citado con el nombre de *rabeu* [(*rabeu moresch*)]»³⁸.

II. b. *Rabab, rebab, rebeb*, cast.

Paradójicamente y de forma sistemática esta voz no se registra entre los diccionarios monolingües de uso general en la lengua común; sí le concede en

³³ Cf. VV.AA., *Encyclopédie de la Musique*, Milán (Garzanti Editore, 1983), Librairie Générale Française, 1992, pág. 638; s. v. *rabél*.

³⁴ Cf. David Munrow, «Strings» en *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, 1976, 21-31; pág. 28.

³⁵ Recordemos brevemente la sutil apreciación de Ángel Gómez Moreno, «el *Libro* es un claro producto de la cultura occidental, del mundo románico [...]» (cf. Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, «Clerecía» en *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus, 1988, 71-153; pág. 119; el subrayado es nuestro).

³⁶ Cf. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares, aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (publicaciones de la RFE), 1924, pág. 67.

³⁷ Nos referimos naturalmente al § *Vocabulario organográfico del poema*, analizado en «Enumeraciones instrumentales», *Emporio*, op. cit. (vid. nota 27), págs. 55-56; el subrayado es nuestro.

³⁸ Cf. José María Lamaña, «Los instrumentos musicales en la España medieval» en *Miscellanea Barcinonensia*, XXXIII (1972), 59-85; pág. 81.

cambio, una entrada léxica, Martín Alonso³⁹, s. v. *rabab*, aunque de redacción sucinta e imprecisa: «primitivo violín de los árabes y [de] los persas».

Kazimirski anota el étimo árabe *rabab* en su *Dictionnaire*⁴⁰, donde se define en segunda acepción como «*rebab, instrument de musique, espèce de violoncelle dont la caisse en forme de trapèze est tendue de parchemin. [On trouve deux variétés:] رباب المغننى [rabāb al-mugannī], rebab du chanteur, rebab à deux cordes; رباب الشاعر [rabāb aš-šā'ir], rebab du poète, rebab à trois cordes [; cependant, en raison même de sa fonction d'accompagnement, le rebab du poète n'a d'habitude qu'une seule corde]*»⁴¹. El *rebab de los poetas* es usado para impedir que la voz de los narradores o improvisadores se salga de tono. [...] El *rebab tunecino y argelino* es diferente del rebab árabe. Su fondo era combado, con dos grandes escotaduras laterales. La tapa armónica era tan sólo la mitad del largo del instrumento. Tenía la forma de un zueco y dos cuerdas de tripa⁴².

Felipe Pedrell señala que «el *rabab* primitivo era una especie de violín de la Persia y la Arabia, glorioso antepasado del *rebec* ó *rabel* que se presenta en Europa en la época de las cruzadas. Componíase al principio de una especie de caja de resonancia en forma de nuez con una piel de pergamino tirante que hacía de caja sonora. Constaba de dos únicas cuerdas que se tocaban con un arco muy corto. [...] El *rabab* es, todavía, el instrumento principal de las orquestas actuales árabes de Tunez, Marruecos y Argelia. Estas orquestas tienen grandes analogías con las del Egipto. Compónense, invariablemente del *rabab*, la *kouitra* ['guitarra de Túnez'], el *kemangeh* y la *darabukah*, á los cuales se añaden, á veces, el *tar* ['pandero morisco'] y el *qanon* [sobre todo, en las ceremonias nupciales]»⁴³. La mayor parte de estos instrumentos figura en la sucinta clasificación de la etnóloga siria Ikram Antaki, quien refiere además que el *rabab* es utilizado por los beduinos [o árabes nómadas], y su encordado oscila entre una y tres cuerdas⁴⁴.

³⁹ Cf. *Enciclopedia del Idioma (Diccionario histórico y moderno de la lengua española, ss. XII al XX)*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1958.

⁴⁰ Cf. A. de Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire Arabe-Français*, 2 vols., Paris, Maisonneuve et Cie éditeurs, 1860; tomo I, pág. 799.

⁴¹ Según Felipe Pedrell el *rebab* o *rebak árabe* es «llamado *rebab de los cantores* si tiene dos cuerdas, y *rebab de los poetas* cuando tiene una sola. Villoteau y Fétis dicen que los improvisadores árabes acompañaban con los acordes del *rebab* sus fantásticas historias de huríes y de batallas» (cf. *Diccionario técnico, op. cit.*, pág. 390).

⁴² Cf. Giulio Pasquali y Remy Principe, *El violín, op. cit.*; texto, pág. 2; ilustraciones: pág. 3 (figs. 6 y 7).

⁴³ Cf. *Diccionario técnico, op. cit.*, pág. 387; *vid. asimismo* pág. 391, s. v. *rebab, rebeb, rebec; rebec, rebek árabe (arco del)*.

⁴⁴ Cf. «El arte árabe» en *La cultura de los árabes*, México, siglo XXI, 1989, 157-173; pág. 167, texto y nota 14.

Como dato significativo desde el punto de vista de la *lutherie*, debemos señalar que dichas cuerdas reposan directamente sobre el mango del instrumento, y a este respecto, Anthony Baines relata que el *rabab marroquí* se toca sin batidor [‘pieza de madera que, colocada sobre el mango, sirve de base para extender a su vez las cuerdas’], lo que proporciona al *rabab* un sonido como un murmullo cargado de melancolía emotiva. A pesar de ser velados o melancólicos, todos estos sonidos son *sostenidos*, lo cual puede indicar la intención original de que los violines rudimentarios de una o dos cuerdas se emplearan en Asia central, Egipto, Mesopotamia, etc., por los narradores profesionales de leyendas, con el fin de disponer de un fondo musical continuo que cumpliría el mismo papel que la banda sonora de una película⁴⁵.

No resulta desdeñable, por otra parte, el testimonio de la musicóloga francesa Marie Bobillier, conocida a través de su pseudónimo Michel Brenet (1858-1918) quien alega, al igual que Pedrell (*vid. supra*), que se considera a este instrumento (el *rebab*) como el antecesor del rebec⁴⁶, instrumento que tocaban los juglares de la Edad Media. El rebab forma parte todavía en los conjuntos instrumentales musulmanes⁴⁷, y su descripción organográfica puede sintetizarse como sigue: *le rebeb du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie) est creusé dans une unique pièce de bois, de forme trapue et oblongue, dans laquelle se fondent avec une continuité de ligne, la caisse —dont la table d’harmonie est recouverte d’une peau fine— et le manche, recouvert d’une feuille de laiton perforée. Il possède deux cordes tendues par deux grosses chevilles fixées latéralement sur un chevillier recourbé. Ce type de rebab fut introduit en Europe au Moyen Age, par l’Espagne, et donna le rebec [...]*⁴⁸.

II. c. Rabel y rebeb: filiación y afinidad organográfica

Llegados a este punto debemos reconstruir el ya aludido grado de parentesco existente entre ambos cordófonos, para lo cual resulta esclarecedor tomar como punto de partida el aserto de Pedrell: «el *rabab* ó *rebab*, conocido en España desde el siglo VIII, se convirtió en el rabe, rabel, rebec, etc. de la

⁴⁵ Cf. «Instrumentos folklóricos antiguos» en *Historia de los instrumentos musicales* (trad. esp. de José M. Martín Triana), Madrid, Taurus, 1988, 195-232; [versión original: *Musical Instruments Through the Ages*, Penguin Books, 1961]; págs. 212-213.

⁴⁶ En español, el término *rebec* es sinónimo de *rabel*, pero conviene precisar que la voz *rebec* suele emplearse para designar al “rabel europeo” mientras que *rabel* hace referencia generalmente al ‘rabel español’ propiamente dicho; por esta razón, y a pesar de esta relación sinonímica la *Encyclopédie de la Musique, op. cit.*, dedica dos entradas léxicas independientes para *rabel* y *rebec*, distinción pertinente que suele eludirse de forma sistemática en la mayor parte de los repertorios lexicográficos consultados.

⁴⁷ Cf. Michel Brenet, y colaboradores, *Diccionario de la Música (histórico y técnico)*, (1ª ed. en fr., 1926; 1ª ed. en versión castellana, 1946), 4ª ed., Barcelona, Iberia, 1981, pág. 447; *vid.* asimismo las ilustraciones correspondientes al *rabel* y al *rebeb* en págs. 445 y 447 respectivamente.

⁴⁸ Cf. *Encyclopédie de la Musique, op. cit.*, pág. 638, texto (s. v. *rabab*) e ilustraciones: *rabab* (du Maghreb; du Moyen-Orient; d’Indonésie).

Edad Media»⁴⁹, y en el contexto de la genealogía instrumental medievo-occidental, «*the rebec, evolved from the Arab rebab, was known in Europe from the 13th century [...]*»⁵⁰.

Siguiendo ahora a José María Lamaña obtenemos la subsecuente síntesis cronológica: el *rebab* existía ya como parte del instrumentario medieval español hacia el siglo IX, y en la época románica (ss. XI y XII), el *rabé* o *rebec* tenía ya definida su forma; [...] el *rebab* o *rabé morisco* pervivía aún en la segunda mitad del siglo XII, introducido por la invasión árabe; y concretamente durante el siglo XIV, el *rabé* o *rabel* pierde la forma oriental para adquirir su tipo europeo⁵¹. [...] Hacia el siglo XV, merced a los nuevos instrumentos incorporados, además de lograrse un notable aumento y perfeccionamiento de los instrumentos musicales y sus técnicas, se operó como un proceso de *depuración* con relación al instrumentario de los siglos anteriores y así vemos cómo el *rebab* o *rabé morisco* desaparece por haber caído en desuso⁵². No obstante, tenemos constancia de diversas fuentes iconográficas que ponen en duda esta última fecha y que quizá podrían retrasarla sensiblemente: v. gr., hacia 1490, *Pintura de la Natividad de Cristo* (tabla atribuida a Pedro Berruguete), y ca. 1525, *Pintura de la Virgen Apocalíptica* (Anónimo)⁵³.

En el estudio de Jeremy Montagu, bajo el epígrafe *Rebab and Rebec* [(*Rebeb y rabel*)], se ofrece un sucinto análisis contrastivo de ambos cordófonos, que dice así: «*the rebab, the Middle Eastern equivalent of the rebec, appears in some of the Cantigas miniatures (plate 20) and survives in use today in the Middle East. It had a belly partly or wholly of skin and a body with fairly straight sides and a rounded back which was carved from a solid block. The peg box projected backwards and was made from a separate piece of wood; the pegs were inserted from the sides, like those of the violin.*

⁴⁹ Cf. Felipe Pedrell, *Diccionario técnico*, op. cit., pág. 387, y añade: «hubo *rabeles* tiples, tenores y bajos de diferentes formas y dimensiones y de distinto número de cuerdas, que constituían lo que hoy llamamos cuarteto de cuerda. Desaparecieron todos hacia el siglo XVII dejando sólo el recuerdo de su nombre en una caña con una vejiga inflada, una cuerda y un arquillo, que componen el infantil y rústico instrumento que hoy llamamos *rabel* ó *zambomba*» (*ibid.*).

⁵⁰ Cf. VV.AA., «Chordophones» and «Instruments through the ages» en *Musical Instruments of the World* (compiled and created by The Diagram Group: team of 40 researchers, writers and illustrators), Paddington Press Ltd., 1976, 162-241 and 276-289; la cita corresponde a la pág. 208.

⁵¹ En palabras de Curt Sachs, «la antigua forma oriental se conservó hasta el siglo XIV. Pero en esa época se hizo una variedad europea, pues Juan Ruiz menciona, en su *Libro de Buen Amor*, un segundo *rabé* [, el *rabé gritador* (cf. 1229a),] además del *rabé morisco*» (cf. *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, pág. 266).

⁵² Cf. José María Lamaña, «Los instrumentos musicales en la España medieval», art. cit.; *vid.* págs. 70, 71, 74, 80, 83, 84 (texto y cuadros explicativos).

⁵³ El *rabé morisco* que se plasma en ambas tablas es comentado al margen por M^a del Rosario Álvarez Martínez (Catedrática de Historia de la Música de la Universidad de La Laguna); cf. VV. AA., *La Música en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid, Gráficas Andrés Martín, 1991, págs. 171-172 (n^o 104) y pág. 178 (n^o 107).

*This was an instrument which was little used in northern Europe, unlike the true rebeb with its more curved outline [...]*⁵⁴.

Una acertada síntesis descriptiva a modo de reconstrucción histórico-organográfica, que muestra claramente el lugar que ocupan el *rabel* y el *rebeb* en el árbol genealógico de los cordófonos, la encontramos en el pormenorizado y valioso estudio de Tranchefort: «[...] Entre los instrumentos de uso popular, el *rabab* —o *rebab*— es sin duda el único realmente árabe. Ya en el siglo X lo describe al-Farabi indicando que se toca estirando las cuerdas, es decir, frotándolas con el arco, técnica que hace que su origen sea probablemente persa. Sin embargo, la expansión del Islam llevará a distinguir, muy pronto, varios tipos de *rabab*: unos de cuerdas punteadas (en Afganistán y en la India), otros de arco (en el mundo árabe y en el sudeste asiático, así como en Indonesia) [...]. El tipo más rudimentario es la viela de una sola cuerda *rabab al-sha'ir*, *violín del poeta*, cuya estrecha caja de resonancia, trapezoidal o rectangular, es de madera cubierta con piel de cabra o de carnero. Su única cuerda, tensada mediante una clavija anterior, da el *re* cuando se toca al aire, y su extensión [interválica] se limita a una cuarta. El instrumento se coloca en diagonal sobre la rodilla del músico y las cuerdas se frotan con un simple arco redondeado. [...] Un segundo tipo lo constituye el *violín del cantante* o *rabab al-mughanni*, que lleva dos cuerdas de crin y una caja de cáscara de coco abierta sobre la cual se tensa una membrana de cuero; también puede ser de forma trapezoidal, con armazón de madera y la tapa y el fondo de pergamino⁵⁵.

El *rabab* del norte de África —o *rebeb*— presenta una caja ovalada y alargada, convexa y curvada lateralmente, de madera de nogal. La tapa armónica se divide en dos partes: la parte superior, cincelada, está hecha de cobre amarillo (en Túnez y en Argelia), o de madera (en Marruecos); la parte inferior es de pergamino o de piel de cabra; el clavijero se curva hacia atrás en ángulo recto y las dos cuerdas son de tripa. Debido a su construcción más elaborada, que demuestra una clara preocupación por la estilización, el *rebeb* magrebí no tiene ninguna relación con los dos tipos anteriores, y de él procede el *rabel* de la Europa medieval. [El *rebeb magrebí*] se afina por quintas (*sol-re*) y, aunque es un instrumento solista, puede integrarse en la orquesta, cosa que no sucede en el caso del *rabab* oriental.

⁵⁴ Cf. *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, op. cit., pág. 28.

⁵⁵ En la obra de Simon Jargy encontramos igualmente noticia de estos dos tipos de *rabab*: «le *rabab qui se joue avec un archet peut être monocorde, comme chez les Bédouins: c'est le rabab du poète populaire (rabab al-Sha'er) ou comporter deux cordes de crin: c'est le rabab du chanteur (rabab al-Mughanni). Tenu en position verticale et appuyé le plus souvent sur le sol comme un violoncelle, le rabab s'emploie sur un ambitus réduit qui ne dépasse généralement pas la quinte» (cf. *La musique arabe*, (1ª ed., 1971), 3ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1988, págs. 121-122).*

[... El rabel] apareció hacia el siglo XII, figuró a veces en las casas reales, pero quienes lo tocaban en realidad eran los violinistas de pueblo y las gentes de baja condición. Esta vocación popular no ha desaparecido [...]. [El rabel, a su vez, dio origen a violines diminutos, llamados ‘violines de bolsillo’, que eran utilizados sobre todo por maestros de danza; en francés, el tecnicismo que designa dicho cordófono connota la idea de su reducido tamaño: i. e., *poché* + *-ette* > *pochette*⁵⁶].

El rabel presentaba una caja de resonancia piriforme y afilada, hecha en una sola pieza de madera de olivo o de arce, con el fondo ligeramente abombado. La tapa, de picea, llevaba por lo general dos oídos practicados en semicírculos simétricos, con un puente cuya pata derecha se apoyaba directamente sobre el fondo, mientras la pata izquierda se apoyaba sobre la tapa, lo cual constituye una particularidad acústica que permite obtener por una parte agudos de débil amplitud (debido a la dureza del fondo) y, por otra, sonidos graves de gran amplitud (debido a la blandura de la tapa). El mástil era corto, de diapason liso [(sin trastes)] y clavijas generalmente laterales; las tres o cuatro cuerdas —afinadas por cuartas o quintas— se tocaban con la uña [(mano izquierda)] y se frotaban con un arco curvo [(mano derecha)]. El rabel, que se apoyaba en el hombro [izquierdo, como el violín], abarcaba casi dos octavas en una tesitura relativamente aguda y una sonoridad que resultaba bastante penetrante»⁵⁷.

III. Consideraciones lexicológicas

Como ya hemos insinuado en las primeras líneas que abren este estudio, en el plano instrumental el llamado *rabab árabe* generó, en realidad, un cordófono de indiscutible parecido (*el rabel*), hecho que ha inducido a numerosas confusiones, a raíz de las cuales se ha considerado a menudo a uno de los dos como una variedad organográfica de su semejante, sin tener en cuenta cuál fue realmente el instrumento primitivo; con los testimonios aducidos, quedan diferenciadas, pues, ambas variedades instrumentales, que se corres-

⁵⁶ Este instrumento (*rebequino* o *pochette*, fr.) figura reproducido junto a un *rabelillo* o *Quartgeige*, al. (‘violín 1/4’), en la *Alegoría del Oído* de Jan Brueghel de Velours (1568-1625) (testimonio recogido por José María Lamaña, «Los instrumentos musicales en la España renacentista» en *Miscellanea Barcinonensia*, XXXVIII (1974), 67-98; cf. fig. 8 y texto de la pág. 96); su ilustración puede observarse además en Giulio Pasquali y Remy Principe, *El violín*, op. cit., pág. 7 (fig. 11).

⁵⁷ Cf. François-René Tranchefort, «Los instrumentos de cuerda» en *Los instrumentos musicales en el mundo* (trad. esp. de Carmen Hernández Molero), Madrid, Alianza Música, 1985, 95-199; [versión original: *Les instruments de musique dans le monde*, Paris, éditions du Seuil, 1980]; págs. 144-145 y 154-155; vid. asimismo la ilustración de un *rabab magrebi*, pág. 145.

La documentación consignada en la *Encyclopédie de la Musique*, op. cit. (s. v. *rabab*, *rabel*, *rebec*), corrobora la teoría de Tranchefort.

ponden en el plano léxico con las grafías castellanas anotadas erróneamente como sinónimos en numerosas fuentes y repertorios (*rabel* o *rebec*, y *rebeb*).

En definitiva, el étimo árabe extrañamente originó dos soluciones en castellano (*vid. supra*, § *Etimología*, I. B) que designan los dos instrumentos musicales ya referidos (*rabel-rebeb*); en cuanto al tipo de préstamo de que se trata, el arabismo *rebeb* es importado *junto con la cosa*, es decir, la sociedad hispano-musulmana adopta conjuntamente el término y el referente, que no existía en la Península con anterioridad al siglo VIII, pero al incorporarse este elemento musical a la realidad sociocultural de al-Andalus sufre evidentes transformaciones en su modo de construcción, afectando dichos cambios a la naturaleza del referente, que pasó a designarse entonces con el arabismo *rabe*[1]; sin embargo, y pese a dichas modificaciones organográficas, el arabismo culto *rebeb* —lejos de caer en desuso— quedó definitivamente acuñado para designar al cordófono auténticamente magrebí.

La importación del étimo árabe no sólo dió origen a las dos soluciones ya comentadas, sino que además su vigencia y arraigo en nuestra lengua demandaba *a posteriori* la necesidad de designar al correspondiente *tañedor*; en este sentido, en el plano morfológico el término *rabel* interviene como base léxica en la formación del derivado que designa el ‘nombre del instrumentista’, i. e., ‘tocador de rabel’; así, en Juan del Encina (*Cancionero*, II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1180-1181, 365) y en Lucas Fernández (*Farsas y Églogas*, vv. 450-451, 95), se documenta dicho derivado bajo la variante medieval *rabilero*, con disimilación de la vocal pretónica: *rabel* + *-ero* > *rabelero* > *rabilero* (y por lo que se refiere al género, los dos testimonios señalan el empleo del masculino en *-ero*); sin embargo, *rabelero* es la variante (moderna) consignada en el *Diccionario académico* (1992).

De esto se sigue que si la voz *rabel* es, en efecto, base derivativa de *rabilero*, vocablo presente ya en Juan del Encina (ant. a 1500) y en Lucas Fernández (ant. a 1514), la data establecida por Corominas como primera documentación de *rabel* (h. 1570) podría adelantarse considerablemente (*vid. supra*, § *Etimología*, I. A), pues como es lógico, la anotación de dicho derivado en *-ero* (no consignado además por el filólogo catalán en su acepción musical) con anterioridad a 1500, atestigua sin duda alguna, la documentación previa de su correspondiente base léxica (*rabel*).

Queda por dilucidar cuál de estos dos instrumentos (*rabel-rebeb*) es el que se cita en la producción literaria de la época acotada, mas la respuesta ahora es bien sencilla, pues a excepción de la variedad ya aludida, llamada por Juan Ruiz *rabé morisco* (variante adjetivada, *vid. supra*, II. a. 1), que hemos identificado con el *rebeb* propiamente dicho, el instrumento musical que se recrea en las fuentes literarias del bajomedievo es el popular *rabel* (*castellano*) —de cons-

trucción más tosca y menos cortesana que el *rebeb*— propio y apto para ensalzar las disertaciones y devaneos lúdico-pastoriles.

Fuentes citadas

- Azáceta, J. M^a (ed.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3 vols., Madrid, Clásicos Hispánicos, 1966.
- Canellada, M^a J. (ed.). *Lucas Fernández. Farsas y Églogas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1981.
- Corominas, J. (ed.). *Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967.
- Gimeno, R. (ed.). *Juan del Encina, Teatro (Segunda producción dramática)*, [*Cancionero*, II], 1^a reimpr., Madrid, Alhambra, 1982.
- Rambaldo, Ana M^a (ed.). *Juan del Encina. Obras Completas, 3 vols.; III. Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular, Romances, Glosas de canciones, motes y romances, Villancicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Rodríguez-Puértolas, J. (ed.). *Fray Iñigo de Mendoza. Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Ten Cate, Yo (ed.). *El Poema de Alfonso XI*, Madrid, C.S.I.C., 1956.