CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

# El *rubāb* afgano en España: trayectorias y formación de una escena

MIGUEL ÁNGEL GASCO RODRÍGUEZ (MICHEL GASCO)

Universidad de Salamanca, michel.gasco@usal.es

2026. *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 21

Palabras clave: rubāb afgano, circulación musical, historia de los instrumentos, transnacionalismo musical, lutería.

*Key words: Afghan rubāb, musical circulation, instrument history, musical transnationalism, luthiery.*

Cita recomendada:

Gasco Rodríguez, Miguel Ángel. 2026. "El rubāb afgano en España: trayectorias y formación de una escena". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 21, pp. 155-185. <URL> (fecha de consulta dd/mm/aa).

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material* (*Cuadernos de Etnomusicología*), *either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/*

# EL *RUBĀB* AFGANO EN ESPAÑA: TRAYECTORIAS Y FORMACIÓN DE UNA ESCENA[1]

**Miguel Ángel Gasco Rodríguez (Michel Gasco)**

## Resumen

Este artículo reconstruye la trayectoria histórica y etnográfica del *rubāb* afgano en España, desde los primeros encuentros sonoros a mediados de los años noventa hasta la consolidación de una escena activa en la actualidad. El estudio combina trabajo etnográfico del autor en España y Mashhad (Irán) con entrevistas a intérpretes y lutieres en España. El objetivo es examinar cómo este instrumento ha ido adquiriendo visibilidad y arraigo en un contexto inusual: España no cuenta con una diáspora afgana asentada, lo que obliga a explicar su implantación a través de otros mecanismos, como trayectorias personales de escucha, redes transnacionales de enseñanza, circulación de instrumentos y el desarrollo de una lutería especializada. El artículo presta especial atención a dos dimensiones complementarias. Por un lado, reconstruye las mediaciones que han hecho posible la formación de esta escena, incluyendo talleres, grabaciones, repertorios y vínculos pedagógicos con músicos afganos. Por otro, examina los procesos de restauración, ajuste y adaptación material del instrumento, mostrando que su circulación implica también debates sobre estabilidad, sonoridad y legitimidad. A partir de estos materiales, el texto propone leer la historia del *rubāb* en España como un proceso sostenido por relaciones sociales concretas y prácticas de escucha, aprendizaje e interpretación que, con el tiempo, han dado lugar a una escena reconocible sin partir de una comunidad migrante de base.

**Palabras clave:** rubāb afgano, circulación musical, historia de los instrumentos, transnacionalismo musical, lutería.

[1] Esta publicación es parte del proyecto Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad (Referencia: PID2023-1502740A-100). Proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, EU.

***Abstract***

*This article reconstructs the historical and ethnographic trajectory of the Afghan rubāb in Spain, from the first sonic encounters in the mid-1990s to the consolidation of an active scene in the present. The study combines the author's ethnographic fieldwork in Spain and Mashhad (Iran) with interviews with performers and luthiers in Spain. Its aim is to examine how the instrument has gradually acquired visibility and become established in an unusual context: Spain does not have an established Afghan diaspora, making it necessary to explain the instrument's establishment through other mechanisms, such as personal trajectories of listening, transnational networks of teaching, the circulation of instruments, and the development of specialised luthiery. The article pays particular attention to two complementary dimensions. On the one hand, it reconstructs the mediations that have made the formation of this scene possible, including workshops, recordings, repertoires, and pedagogical ties with Afghan musicians. On the other, it examines processes of restoration, adjustment, and material adaptation, showing that the instrument's circulation also gives rise to debates over stability, sonority, and legitimacy. On the basis of these materials, the article proposes reading the history of the rubāb in Spain as a process sustained by concrete social relations and practices of listening, learning, and performance that, over time, have given rise to a recognisable scene without an established migrant community as its point of departure.*

***Key words:*** *Afghan rubāb, musical circulation, instrument history, musical transnationalism, luthiery.*

## Introducción: El *rubāb* afgano

El *rubāb* afgano, cuya llegada a España constituye el objeto de este estudio, es un laúd de mástil corto conocido en Afganistán como "el león de los instrumentos". Se talla tradicionalmente en madera de morera (*shāh tūt)* y se caracteriza por una caja de resonancia dividida en dos cavidades. La inferior se cubre con un parche de piel de cabra; la superior, con una tapa de madera que funciona como diapasón y que suele aparecer decorada con incrustaciones de

nácar. El instrumento cuenta con tres cuerdas melódicas afinadas por cuartas y con un sistema de hasta quince cuerdas simpáticas (*tarab*). Estas últimas son responsables de buena parte de su identidad sonora, afinadas según el *rāg* interpretado, generan una masa de armónicos que actúa como una cámara de resonancia integrada y transforma el ataque del plectro en un aura envolvente (Baily 2001).



Figura 1. Nasim Khushnawaz afinando un rubāb afgano, Mashhad, 2022. Fotografía del autor.

Históricamente, el término *rubāb* ha designado una familia amplia de laúdes de cuerda pulsada, documentada desde el siglo IV en un arco geográfico que se extiende de Mongolia al Indostán. Aunque la terminología ha variado a lo largo del tiempo, del *qobūz* turco al *shudraga* mongol del periodo timúrida, el término *rubāb* se consolidó en contextos persas hacia el siglo XIV (Roy 2017). El *rubāb* afgano contemporáneo, sin embargo, no puede entenderse solo como la continuación de esa genealogía amplia. Como ha mostrado Sylvain Roy, su forma actual no puede remontarse sin más a las representaciones antiguas, ya que en ellas no aparece el rasgo decisivo del instrumento contemporáneo: las cuerdas simpáticas (Roy 2026:

282-283). Roy sitúa además su origen geográfico en el sudeste del actual Afganistán, en el territorio pastún histórico de Roh, y propone fechar su invención entre 1825 y poco antes de 1855, es decir, en el momento en que esas cuerdas habrían quedado incorporadas de forma estable al instrumento (2026: 284-286). La forma moderna asociada al llamado *rubāb kabuli* (*rubāb* de Kabul) sería el resultado de transformaciones posteriores desarrolladas sobre todo a lo largo del siglo XX, entre ellas la reducción de antiguas cuerdas melódicas dispuestas en coros a tres cuerdas simples, el aumento del número de cuerdas simpáticas, la modificación del puente y el incremento del tamaño del instrumento. El *rubāb* afgano actual debe entenderse, por tanto, no solo como heredero de una familia extensa de laúdes asiáticos, sino también como una construcción histórica y organológica surgida de varias fases de adaptación y redefinición sonora (Roy 2019; Roy 2026: 287-288).

## Descubriendo el *rubāb*

Mi primer encuentro con el *rubāb* afgano se produjo en 2005, en un momento en que mi interés empezaba a orientarse hacia músicas del Mediterráneo y de Oriente Medio, en particular por el *oud* (laúd árabe). Por entonces estudiaba lutería en el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao y tocaba en distintas agrupaciones de folk y blues la guitarra acústica y la eléctrica. En ese contexto empecé a participar activamente en el que por entonces era el foro de referencia sobre el *oud*, tanto árabe como turco, *Mike Ouds Forum*[2], con el objetivo de conocer mejor este instrumento, repertorios, estilos e intérpretes, y de encontrar un *oud* profesional. En una época en la que Internet no ofrecía todavía la inmediatez actual, este foro permitía acceder a conversaciones y contactos entre aficionados, músicos profesionales y lutieres de tradiciones diversas que, en ocasiones, se alejaban del tema principal de los laúdes y sus repertorios. Fue allí donde otro miembro del foro me envió un enlace de descarga, convencido de que aquel álbum me resultaría de especial interés.

[2] https://www.mikeouds.com/messageboard/.

La descarga del disco, titulado *Afghanistan: Rubab from Herat*, tardó dos días en completarse. Al escucharlo, la sonoridad del *rubāb* me causó una profunda impresión, tanto por la resonancia envolvente de sus cuerdas simpáticas como por el ataque punzante y rítmico de las cuerdas melódicas, cuya combinación da al instrumento su singular personalidad sonora. Hasta entonces, lo poco que sabía sobre Afganistán provenía sobre todo de las noticias relativas al conflicto armado y a la situación política del país. Sin embargo, bastaron los primeros 3 minutos y 34 segundos de la pieza inicial, “Sheikh Ahmad-e Jam”, para desplazar esa imagen de fondo y sustituirla por una gran curiosidad hacia el instrumento y hacia la música afgana. El archivo descargado incluía, además, el libreto escaneado con información detallada sobre el contexto de las grabaciones.

El álbum reúne once piezas grabadas originalmente en Herat en 1974 por el etnomusicólogo John Baily con el intérprete Mohammad Rahim Khushnawaz, miembro destacado de una de las familias de músicos más importantes de la ciudad. Baily y su esposa, Veronica Doubleday, realizaron durante la década de 1970 un extenso trabajo de campo en Herat, documentando la vida musical de la provincia. El repertorio del disco incluye nueve piezas del estilo tradicional de Herat y del Jorasán, región que abarca territorios de Irán y Afganistán, y dos del estilo clásico de Kabul. La pista inicial, “Sheikh Ahmad-e Jam”, remite de forma clara a la escuela de *rubāb* de Herat y a su vínculo con la cultura musical del Jorasán. La pieza alude al místico sufí del siglo XI enterrado en la ciudad iraní de Torbat-e Jam, un enclave que mantiene una conexión histórica, cultural y musical con Herat, y que permite entender estas tradiciones compartidas más allá de las fronteras actuales.

Este artículo examina la llegada del *rubāb* afgano a España, su práctica actual y los procesos de ajuste, restauración y transformación material que han acompañado su circulación. Sostengo que España constituye un caso inusual de arraigo del *rubāb* fuera de Afganistán: una escena que no se forma a partir de una diáspora afgana de base, sino mediante redes transnacionales de escucha, talleres, circulación de instrumentos y la emergencia de una lutería especializada. En ese sentido, el caso español permite observar cómo un instrumento puede echar raíces lejos de su contexto de origen no solo a través de comunidades migrantes

asentadas, sino también mediante trayectorias personales, mediaciones sonoras y formas de aprendizaje y experimentación material sostenidas en el tiempo. Este estudio parte de una metodología cualitativa y etnográfica que combina trabajo de campo, entrevistas y práctica musical. El análisis parte de diez entrevistas realizadas en España a intérpretes de *rubāb* y lutieres, desarrolladas mediante videollamada y, en algunos casos, a través de preguntas enviadas por escrito y respuestas recibidas en formato escrito o de audio. A ello se suma mi trabajo de campo desarrollado entre 2012 y la actualidad en Mashhad (Irán) y Herat (Afganistán), centrado en el aprendizaje del instrumento, la observación de contextos de práctica musical, la circulación de instrumentos y las relaciones entre intérpretes, lutieres y repertorios.

Mi propia posición como músico e investigador forma también parte del enfoque del artículo, tanto por mi estudio del *rubāb* como por mi práctica del instrumento en distintos proyectos musicales vinculados a España. De este modo, el *rubāb* se aborda no solo como objeto de análisis histórico y organológico, sino también desde las exigencias materiales, sonoras y relacionales que atraviesan su práctica, su mantenimiento y su adaptación a contextos distintos del afgano. Para seguir ese recorrido, el texto parte del contexto político y musical afgano y avanza hasta el presente, reconstruyendo cómo el *rubāb* fue abriéndose paso en España a través de trayectorias, encuentros y decisiones concretas.

## Prohibición, exilio y reactivación musical en Afganistán

Pocos casos de las últimas cinco décadas muestran con tanta claridad como el de Afganistán hasta qué punto el conflicto político y militar y la imposición del fundamentalismo religioso pueden intervenir directamente en la vida cultural de un país y amenazar la continuidad de algunas de sus manifestaciones. La música y el conjunto de prácticas, conocimientos y oficios que la rodean se han visto especialmente afectados por la convulsa historia reciente del país. Por ello, resulta importante conocer algunos aspectos fundamentales de la historia contemporánea de Afganistán y de su relación con la música para comprender tanto la situación

actual del *rubāb* como la particularidad de la escena surgida en torno a este instrumento en España.

La expresión más extrema de este proceso en Afganistán fue la prohibición total de la música, impuesta en dos momentos críticos de la historia reciente del país. El corpus de grabaciones de Mohammad Rahim Khushnawaz, mencionado en la introducción y registrado por John Baily en 1974, constituye un documento sonoro fundamental de la última etapa de relativa estabilidad antes de los conflictos que marcaron el país desde finales de esa década. Aunque el golpe de Estado de 1973 había acabado con la monarquía de Zahir Shah para instaurar una república, este fue un golpe no violento y no afecto a las prácticas musicales, lo que permite entender esas grabaciones como una fuente clave para aproximarse a ese periodo preconflicto. A finales de los años setenta, todo cambió con la Revolución de Saur en 1978 y la posterior intervención soviética en 1979. Durante la década de conflicto subsiguiente (1979-1989), la música entró en una fase de politización ambivalente: mientras el gobierno prosoviético en Kabul la utilizaba con fines propagandísticos, parte del colectivo de músicos y lutieres comenzó a buscar refugio en Irán y Pakistán, empujado por la inestabilidad y por el deterioro de sus condiciones de trabajo (Baily 2016: 1-2). Tras la retirada soviética y el colapso del gobierno en 1992, la guerra civil entre distintos grupos de *muyahidines* fragmentó el territorio y generó niveles variables de censura. Sin embargo, fue la toma de Kabul por los talibanes en septiembre de 1996 la que impuso el silencio absoluto (Baily 2016: 103).

Este contexto forzó un exilio masivo, articulado en muchos casos por afinidades etnolingüísticas y religiosas. Los músicos del oeste, de habla fundamentalmente persa (dari) y predominantemente chiíes, establecieron comunidades en la ciudad iraní de Mashhad, mientras que muchos profesionales de Kabul y Kandahar, mayoritariamente pastunes y suníes, se inclinaron hacia Peshawar, en Pakistán. La represión bajo el primer régimen talibán no solo buscaba el silencio, sino también la degradación del gremio; testimonios como el de Jawad Tabesh describen rituales de humillación en los que a los músicos se les colgaba el instrumento roto al cuello y se les paseaba con el rostro pintado de negro (Tabesh, entrevista personal, 2023). Ante la amenaza de destrucción, familias como los

Khushnawaz optaron por tapiar sus *rubābs* dentro de las paredes de adobe de sus casas antes de huir (Khushnawaz, entrevista personal, 2023).

La caída del régimen talibán a finales de 2001 abrió un periodo de reactivación musical y permitió el regreso de parte de la diáspora. Ese proceso facilitó la recuperación de instrumentos que habían permanecido fuera de circulación, la reapertura de instituciones de enseñanza y la reactivación de talleres de constructores (Baily 2016: 143-145). Este renacimiento, que incluyó la creación de centros como el Afghanistan National Institute of Music (ANIM), hizo que la música volviera a sonar en la radio y en las calles tras años de silencio (Baily 2016: 209). Sin embargo, tras dos décadas de reconstrucción cultural, el retorno de los talibanes al poder en agosto de 2021 reinstauró la prohibición total de la música y empujó de nuevo a intérpretes y lutieres a la clandestinidad o a otro ciclo de exilio transnacional. Al igual que en 1996, Irán y Pakistán fueron los dos primeros países receptores de músicos afganos tras la llegada de los talibanes. Mashhad, ciudad iraní próxima a la frontera con Afganistán y con una amplia comunidad afgana asentada, se convirtió en el principal destino de refugio para los músicos del oeste del país, especialmente de Herat.

## Mashhad: aprendizaje, exilio y colaboración

Mi acercamiento al *rubāb* no estuvo vinculado a la escena que empezaba a formarse en España a partir de 2008, de la que entonces no tenía noticia, ya que entre ese año y 2011 me encontraba en Siria, dedicado a mi formación e investigación musical. Al concluir aquel periodo decidí adentrarme en el estudio del *rubāb* y de la música afgana. El itinerario que siguió este aprendizaje no pasó, sin embargo, por España, sino por Mashhad, ciudad que se convertiría en el principal espacio de formación y colaboración musical de este recorrido. De ese proceso surgieron el conocimiento y las producciones que más tarde transmití, presenté o reelaboré en el contexto español. En noviembre de 2012 viajé a Irán para intentar localizar a Nasim Khushnawaz, hijo del maestro Mohammad Rahim Khushnawaz. Meses antes, John Baily me había orientado sobre dónde y con quién podía

aprender *rubāb* —en especial el estilo de Herat— y me indicó que Nasim residía en Irán desde la llegada de los talibanes al poder, aunque sin poder confirmarme que siguiera allí. Con el acceso a internet muy restringido en Irán y poco generalizado el uso de móvil y redes entre la comunidad afgana, pasé dos semanas en Teherán conectando en persona con músicos de la universidad de música, uno de los cuales me puso en contacto con Jalal Amini, constructor afgano de *rubābs* afincado en Mashhad, que confirmó que Nasim seguía viviendo allí.

Tres días después, el sábado 24 de noviembre de 2012, llegué a Mashhad y tomé un taxi hasta Tollab, un barrio con una amplia comunidad afgana, para reunirme con Nasim en casa de Amini. La vivienda se abría a un pequeño patio interior y, en uno de sus lados, estaba el taller con varios *rubābs* en distintas fases de construcción, así como varios *dotārs* heratíes colgados en la pared. Tras una breve conversación acompañada de té verde con azafrán, Nasim tomó el instrumento y tocó “Sheikh Ahmad-e Jam”, la primera pieza que yo había escuchado años atrás en las grabaciones de su padre. En esa misma visita encargué a Amini mi primer *rubāb*, y desde entonces viajé cada año a Mashhad, en estancias de varios meses, para estudiar con Nasim, documentando sistemáticamente esos encuentros a partir de 2015. Entre 2015 y 2017 extendí las entrevistas a Herat, donde profundicé en la tradición en su contexto original y adquirí varios instrumentos de músicos y constructores locales.

El estudio con Nasim, junto con los vínculos que fui estableciendo con músicos residentes en la ciudad, tanto iraníes como afganos, me llevó a desarrollar proyectos de producción y mediación cultural, menos como decisión planificada que como forma de reciprocidad con esa red — lo que Titon denomina una “asociación colaborativa”, centrada en el bienestar de las personas implicadas (Titon 2015: 4). De ahí surgió Songs from the Pearl of Khorasan, grabado con Nasim Khushnawaz y publicado en 2022 por el sello Worlds Within Worlds, y poco después la agrupación Badieh, centrado en repertorios del Jorasán a ambos lados de la frontera entre Irán y Afganistán. El 15 de agosto de 2021, el regreso de los talibanes al poder supuso la prohibición de la música en el espacio público y la reinstauración de la represión sobre los músicos. Cuando regresé a Irán en noviembre de 2021 para grabar el

segundo álbum de Badieh, el impacto de esa situación era palpable: a Mashhad llegaban semanalmente músicos que huían de Herat y de otras ciudades del oeste del país (Gasco Rodríguez, en prensa). Impulsamos entonces una campaña de micromecenazgo para grabar a músicos afganos refugiados en la ciudad y reconocidos por su trayectoria, reuniendo a intérpretes de Herat de tres generaciones distintas que reflejaban diferentes momentos del desplazamiento hacia Irán: dos habían llegado entre 1979 y comienzos de la década de 1980, otros durante el primer período talibán y otros tras la toma del poder de 2021. El objetivo no era solo registrar su música, sino también ofrecer apoyo y responder, desde la práctica musical, a una comunidad en crisis, contribuyendo a la sostenibilidad cultural de una herencia seriamente amenazada (Haskell 2015; Schippers 2015). Grabar en una casa de un pueblo próximo, antes que en un estudio, permitió además aproximarse a las condiciones de convivencia en las que estos repertorios suelen desarrollarse. El resultado fue la producción audiovisual y discográfica Afghan Music in Exile: Mashhad 2022, que reunió a diez artistas, entre ellos Aziz Ahmad Amiri, Jawad Tabesh y Nasim Khushnawaz, y destinó íntegramente los beneficios a los intérpretes.



Figura 2. Músicos afganos durante la grabación de *Afghan Music in Exile: Mashhad 2022*, Mashhad, Irán, 2022. De izquierda a derecha: Kenan Delahang, Gholam Sakhi Rasouli, Aziz Ahmad Amiri y Vahid Delahang. Fotografía del autor.

La posproducción de este disco y del segundo álbum de Badieh se realizó en España. La publicación de ambos trabajos marcó también una nueva fase en mi propia práctica musical y académica: buena parte de los conciertos, presentaciones y conferencias-concierto que realicé después en España partieron de esos materiales y de los repertorios, aprendizajes y vínculos desarrollados en Mashhad.

## La llegada del *rubāb* a España

La llegada del *rubāb* a España no se articuló a través de comunidades migrantes asentadas en el país de acogida. En numerosos contextos, instrumentos y géneros se incorporan a escenas musicales locales fuera de su tradición de origen mediante redes diaspóricas y la interacción entre músicos migrantes y músicos del lugar. Sin embargo, estos procesos pueden activarse también a través de otras formas de circulación transnacional, grabaciones, plataformas digitales, itinerarios de aprendizaje, talleres, circuitos de conciertos y redes de mediación, que conectan a músicos incluso allí donde no existe una comunidad migrante de base. En términos de Simone Krüger Bridge, se trata de dinámicas que pueden pensarse desde "espacios sociales transnacionales" (Krüger Bridge 2022: 315), es decir, ámbitos de interacción que desplazan el foco desde la sociedad nacional hacia redes y prácticas que atraviesan fronteras. En los casos que analiza, como los circuitos de salsa en Liverpool o escenas de hip hop en Francia, esos espacios se articulan a través de la interacción entre migrantes y músicos locales (Krüger Bridge 2022: 316-318, 320-322). El caso del *rubāb* en España comparte esa dimensión transnacional, pero se diferencia en que su arraigo inicial no depende de una comunidad migrante asentada, sino de trayectorias de escucha, aprendizaje y mediación que conectan contextos distantes.

España no fue un país de destino para las grandes diásporas afganas, asentadas mayoritariamente en Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Canadá. Esta ausencia de una comunidad de base implica que el *rubāb* no funciona aquí, en primera instancia, como marcador de identidad étnica para un grupo desplazado, algo que John Baily (2016: 167) observa en nodos como Londres o Fremont, sino

como un instrumento que se inserta en una red de circulación global. En este sentido, el caso español permite matizar una visión de la cultura ligada únicamente al arraigo territorial. Más que surgir de una comunidad diaspórica consolidada, la práctica local del *rubāb* se articula a partir de rutas de escucha, encuentros y mediaciones que, con el tiempo, hacen posible su arraigo en otro contexto (Clifford 1999: 13-14). No fue hasta finales de 2021 y principios de 2022 cuando llegó a España un número mayor de afganos tras el retorno de los talibanes, en su mayoría por haber colaborado con instituciones españolas en Afganistán. Aún sin redes comunitarias previas, con el tiempo el país se ha convertido en un foco significativo para el instrumento: ha ido tomando forma una escena activa, intérpretes, grabaciones e investigaciones, y, además, cuenta con un lutier especializado de reconocimiento internacional. Dentro de esa red de mediaciones sonoras y trayectorias personales de escucha, Efrén López aparece como la figura más relevante, no solo por su papel como intérprete, sino porque su experiencia temprana de escucha y búsqueda contribuye a poner en circulación el instrumento en España.

## Efrén López: los inicios del *rubāb* en España

Los inicios del *rubāb* en España estuvieron marcados por la escasez de información, en contraste con el panorama actual. La expansión de Internet y de las redes sociales ha transformado los tiempos de circulación y aprendizaje: hoy es posible localizar intérpretes o lutieres y superar barreras lingüísticas mediante traducción automática. Incluso bajo el gobierno talibán hay artesanos que continúan construyendo en sus casas, reciben encargos por internet y recurren a redes clandestinas para sacar instrumentos fuera del país.

Para entender cómo el *rubāb* empezó a abrirse paso en España antes de esta hiperconectividad, el instrumento puede pensarse no solo como una herramienta a disposición del intérprete, sino también como un objeto capaz de suscitar búsquedas, deseos y decisiones. Eliot Bates ha señalado que los instrumentos musicales median relaciones sociales y pueden ejercer una forma de

“agencia” sobre quienes los escuchan, los tocan o se sienten atraídos por ellos (Bates 2012: 363-364). En el caso del *rubāb*, esa capacidad resulta especialmente visible en las primeras trayectorias de escucha y búsqueda que, a finales de los años noventa y comienzos de los dos mil, empezaron a poner el instrumento en circulación en España.

La figura central en ese proceso es Efrén López, músico y compositor valenciano. Su vínculo con el *rubāb* comienza hacia 1996, a partir de un encuentro sonoro fortuito, al escuchar una cinta de casete etiquetada genéricamente como “música árabe”. El timbre del instrumento, entonces desconocido para él, lo cautivó de inmediato; solo años después sabría que se trataba del álbum de Rahim Khushnawaz grabado por John Baily en Herat en 1974. En su caso, aquella escucha no quedó en una impresión pasajera, sino que se transformó en una necesidad de búsqueda, algo que puede leerse a la luz de lo que Bates describe como la capacidad de los instrumentos para suscitar deseo, afecto y acción (Bates 2012: 364, 373). Esa búsqueda tomó una forma concreta en 1999, cuando, trabajando como técnico de sonido en un festival, reconoció el timbre del *rubāb* en directo. Sobre el escenario se encontraba el maestro Daud Khan Sadozai: “[e]ste es el instrumento que llevo… varios años escuchando obsesivamente”, recuerda López, quien se acercó de inmediato a preguntar: “[o]ye, ¿se puede conseguir algún instrumento así?”. A partir de ahí inició un rastreo difícil y prolongado:

> Empecé una odisea telefónica de localizar comunidades de afganos: la de Fremont, en California… y otra en Alemania (…). Internet existía, pero era muy limitado. (…) Llamadas super caras… me costaba mogollón y realmente no di con ninguno” (López, entrevista personal, 2026).

Esa “odisea telefónica” muestra bien hasta qué punto la circulación del instrumento dependía entonces de gestos individuales, lentos y costosos, en una lógica cercana a lo que Krüger Bridge denomina “globalización desde abajo” (Krüger Bridge 2022: 316).

No fue hasta 2002 cuando López logró obtener, a través de un contacto de una ONG en Afganistán, su primer instrumento. Era un *rubāb* construido, "como se podía hacer en esa época", con defectos que entonces no supo reconocer por falta de referencias comparativas. El punto de inflexión en su aprendizaje llegó años más tarde, en los seminarios Labyrinth de Creta, donde pudo estudiar directamente con el maestro Mohammad Rahim Khushnawaz. Aprender con el propio intérprete de las piezas que habían originado su búsqueda marcó un momento decisivo. Para López, el impacto de ese encuentro fue total: "estuve ahí en esos talleres, y además aprender de él el repertorio que yo había escuchado ya tanto tiempo… fue una pasada". De aquella experiencia recuerda una escena reveladora:

> (...) nos cogía todos los instrumentos, nos afinaba él todos; o sea, se quedaba hora y media afinándolos. Y le sonaban todos los instrumentos a él. Era increíble, porque es de esa gente que tiene ese toque característico, toque lo que toque (…) le suena a él (López, entrevista personal, 2026).

Esta escena condensa uno de los retos centrales en la adopción del *rubāb* en Occidente, la inestabilidad de su afinación y la necesidad de ajustes constantes, una cuestión que reaparecerá más adelante al abordar el trabajo de luthería y los intentos de estabilizar el instrumento sin perder su identidad sonora.

## El nacimiento de una escena

Además de su actividad profesional como músico y compositor Efrén López organizaba en Valencia cursos para personas interesadas en instrumentos como el *saz*. Hacia 2008 creó un grupo de estudiantes de *saz* turco. Uno de sus alumnos, Javier González, recuerda así su primer encuentro con el *rubāb*:

> Cuando yo estaba yendo, no sé qué sería…a la quinta clase, él había sacado todos los instrumentos que tenía para ajustarlos, para limpiarlos y tal. Y en primera fila había dos

> *rubābs*. Yo había oído *rubāb* en algún CD (…). Me había gustado el sonido, pero yo no lo relacionaba con ningún instrumento físico: no había visto uno. Cuando vi el *rubāb* en directo, aquello fue un golpe en la cabeza. Yo aluciné, porque me pareció algo maravilloso, algo artesanísimo, con esa forma, ese clavijero… (González, entrevista personal, 2026).

El recuerdo de González sugiere que, en esos primeros contactos, el impacto del instrumento se producía a la vez por la vista y por la memoria sonora.

No fue un caso aislado: Enrique Galdeano, alumno de aquellos primeros cursos y posterior intérprete, recuerda también que su fascinación inicial partió del impacto visual de una fotografía (Galdeano, entrevista personal, 2026). En el caso de González, ese choque material se entrelazó con una escucha previa y desencadenó lo que Steven Feld denomina *acoustic flash*, una "interrupción del sistema" o un "cortocircuito" intelectual y emocional (Feld 2024: 148, 177). A partir de ahí, el *rubāb* dejaba de ser solo un sonido escuchado a distancia para convertirse en punto de partida de una práctica compartida. Para consolidar ese interés inicial, hacía falta conseguir instrumentos para los alumnos. La posibilidad surgió a partir de un hallazgo previo de López: meses antes, mientras guiaba a una periodista de la revista *Songlines* por el Gran Bazar de Estambul, había encontrado la calle en la que se concentraban los comerciantes afganos, y en una de sus tiendas colgaban decenas de *rubābs*. Allí compró varios instrumentos y estableció un contacto que más tarde le permitiría importarlos desde Turquía para sus alumnos. En varias tandas llegaron a conseguirse en torno a veinte *rubābs*, repartidos entre los estudiantes mediante sorteo (López, entrevista personal, 2026). Ese gesto marca un cambio de escala fundamental en la escena española: el *rubāb* deja de circular únicamente como grabación o como experiencia de escucha aislada y pasa a estar disponible, de forma simultánea, para un pequeño grupo de aprendices.



Figura 3. Efrén López y Daud Khan Sadozai con participantes en un curso de *rubāb*, 2010. Fotografía de Nuria Babiloni Jerez.

En ese paso de la escucha al trabajo cotidiano con el instrumento aparecen exigencias materiales compartidas —ajustes, mantenimiento, reparación— y, con ellas, problemas prácticos que ya no pueden resolverse de manera individual o esporádica. La llegada de *rubābs* en tandas permitió sostener una práctica continuada, pero también hizo visibles las dificultades de mantenimiento que el instrumento planteaba en este nuevo contexto. La consolidación de este nodo en España a partir de 2008 puede leerse a través del concepto de "motilidad", definido por Martin Stokes como la capacidad de apropiarse de posibilidades de movilidad y poner ese potencial al servicio de las propias actividades (Stokes 2020: 11). En este caso, esa capacidad no se limitó al desplazamiento físico, sino que permitió activar contactos, localizar instrumentos y sostener circuitos de aprendizaje entre lugares distantes. De ese modo, intérpretes y artesanos pudieron insertarse en redes transnacionales sin la mediación de una diáspora local asentada. En este sentido, la escena española se inscribe también en esa lógica de "globalización desde abajo" descrita por Krüger Bridge (2022: 1-2), ahora no solo como búsqueda individual, sino como red práctica sostenida por iniciativas personales, afinidades estéticas y la necesidad de mantener el instrumento en condiciones de uso.

La nueva circulación de *rubābs* en España a finales de la década de 2000 no estuvo exenta de retos materiales. Prácticamente todo instrumento que llegaba desde Estambul requería, como mínimo, un ajuste de clavijas, un cambio de piel o la corrección de la acción de las cuerdas antes de poder ser utilizado. En un primer momento, lutieres con experiencia en instrumentos antiguos —como Asier de Benito o Jesús Reolid— asumieron algunos de esos encargos. Más significativo aún fue que dos alumnos de Efrén López, Juan Miguel Rubira y Javier González, sin formación previa como lutieres, decidieran aprender a restaurarlos por cuenta propia, empezando por sus propios instrumentos de estudio.

## La luthería del *rubāb* en España: materiales, estabilidad y ética

El caso de Javier González permite seguir una inmersión material y técnica especialmente profunda. Su primer proyecto fue un *rubāb* adquirido en Estambul que llegó en condiciones precarias: "agujeros con taladro (…) le faltaban trozos de decoración, la piel estaba rota, las clavijas no funcionaban" (González, entrevista personal, 2026). Pese a que González, veterinario de profesión, confiesa que hasta entonces "nunca había tocado un trozo de madera", decidió intervenir atraído por la antigüedad del instrumento y por el trabajo decorativo que presentaba. Solo más tarde, a medida que avanzaba el proceso y pudo contrastarlo con otras referencias, supo que se trataba de un instrumento antiguo de la familia Qaderi. Bajo la guía de Asier de Benito, dedicó aproximadamente un año a la restauración y recuerda como especialmente decisivo el momento final, cuando montó las cuerdas y el instrumento volvió a sonar, una sensación que describe como una "experiencia fuera de este mundo" (González, entrevista personal, 2026).



Figura 4. Javier González durante la restauración de un rubāb afgano, Valencia. 201 Fotografía cortesía de Javier Gonzalez.

Aquel primer resultado abrió una trayectoria que pronto se amplió. De forma progresiva, el maestro Daoud Khan Sadozai empezó a encargarle la revisión y restauración de varios instrumentos de su colección privada, hasta un total de cuatro *rubābs*. Ese trabajo le permitió desarrollar criterios no solo sobre la funcionalidad acústica del instrumento, sino también sobre técnicas delicadas de reparación e incrustación en nácar. A partir de recomendaciones directas y de la creación de un grupo especializado en *Facebook* que reunió a participantes de distintos países, González pasó de la experimentación personal a convertirse en un restaurador de referencia, recibiendo encargos que van desde la talla de puentes hasta la restauración completa de instrumentos.

A medida que aumentaba su destreza, González empezó también a interesarse por cómo mejorar la estabilidad del *rubāb* y por trabajar con materiales acordes con sus valores personales. Comenzó a buscar alternativas sintéticas o minerales para sustituir componentes de origen animal —piel, hueso, cuerno y nácar—. Este impulso puede ponerse en relación con lo que Magnusson describe como una “racionalización tecnológica”: la tendencia de la ingeniería moderna a

hacer los instrumentos más fiables y controlables en términos de tono, timbre y respuesta (Magnusson 2021). En su caso, sin embargo, el objetivo se formula de manera muy pragmática: reducir la vulnerabilidad climática de los materiales orgánicos para, en última instancia, “pasar menos tiempo afinando y más tocando” (González, entrevista personal, 2026).

Estas modificaciones, sin embargo, planteaban también dificultades ligadas a la propia forma del instrumento. La caja del *rubāb* no es circular, lo que complica el pegado y, sobre todo, la tensión homogénea de un parche sintético, a diferencia de lo que ocurre en instrumentos de marco redondo como el banjo. Tras experimentar con distintos polímeros, González optó por un material utilizado en aeromodelismo que, según su criterio, permite aproximarse a la apariencia de la piel natural y conservar el timbre característico del instrumento. De forma paralela, ha incorporado clavijas mecánicas de alta precisión, procurando que su presencia altere lo menos posible el aspecto tradicional del *rubāb*. En su planteamiento, estas modificaciones no buscan “españolizar” el instrumento, sino producir un *rubāb* afgano adaptado a condiciones de uso contemporáneas —cambios de temperatura y humedad, giras, escenarios amplificados— sin perder su identidad sonora.

Este itinerario de restauración y ajuste desembocó, por último, en un paso más, la construcción desde cero de su primer *rubāb*. González explica que en España es prácticamente imposible conseguir madera de morera adecuada para lutería, de modo que comenzó, no sin dudas, con un tablón de sapeli, elegido por sus cualidades para el tallado. Sin embargo, al finalizar el instrumento y aplicar la capa de aceite, la veta y la presencia visual de la madera le resultaron convincentes. En este *rubāb* incorpora también clavijas mecánicas y parche sintético, de modo que el proyecto reúne en un solo objeto los aspectos centrales de su trabajo, la búsqueda de estabilidad y el intento de conservar una apariencia y un timbre que sigan siendo, para él, claramente afganos.

## Timbre y criterios de legitimidad

Para apreciar el alcance de estas transformaciones, conviene atender a la recepción de los intérpretes. En etnomusicología, un instrumento no es solo un artefacto físico, sino también un punto de condensación de relaciones sociales y criterios de valor. Dawe recuerda que los proyectos de clasificación y "mejora" basados únicamente en parámetros técnicos son problemáticos cuando pasan por alto que los instrumentos están "saturados de significado" social y afectivo (Dawe 2003: 276, 282). Como señala Bates, el éxito de una modificación no depende solo de su eficiencia, sino también de su capacidad para ser aceptada como "auténtica" dentro de un régimen de valor (Bates 2012: 366).

Las respuestas en circuitos europeos han sido diversas. Ross Daly le comento en un encuentro a González en 2016 que "el futuro del *rubāb* pasa por un material sintético que no sea piel por el tema de la humedad, y unas clavijas que funcionen bien". Tras probar el trabajo de González, confirmó que el instrumento "suena a *rubāb*, no a otro instrumento" (entrevista personal, 2026). En el extremo opuesto, Efrén López valora la inestabilidad y la fricción con la materia original:

> Yo siempre les digo: tío, mira, como este instrumento se tocaba y se construía en el año 1972, para mí es perfecto… yo no cambiaría ni una coma porque vas a ganar algunas cosas, pero vas a perder otras. Es muy europea esta mentalidad de cambiar las cosas antes de cambiarnos a nosotros, de adaptarnos a un nuevo medio. Pero a mí me gusta que cada día suene diferente (entrevista personal, 2026).

Esta diferencia ayuda a entender por qué ciertas innovaciones, aun cuando resulten funcionales, siguen siendo objeto de debate en términos de valor y autenticidad. Estas modificaciones no constituyen solo una mejora técnica, sino también una forma de traducción cultural del instrumento. Buscan una equivalencia parcial: una adaptación capaz de volver practicable el *rubāb* en otro contexto sin eliminar del todo las tensiones entre funcionalidad, timbre y legitimidad (Clifford 1999: 23).

Mi propia experiencia de uso sitúa esta cuestión en una posición intermedia. En un uso cotidiano, un *rubāb* con parche sintético puede resultar satisfactorio, como señalaba Aritz Mugartegi, para quien vivir en un entorno de humedad alta como Gernika ha mejorado claramente su relación diaria con el instrumento (Mugartegi, entrevista personal, 2026). Sin embargo, la experiencia de tocar con este instrumento durante una gira con vuelos continuos y cambios de temperatura y humedad ofreció un contexto mucho más exigente. En ese contexto, aunque el instrumento resistía mejor la humedad que un *rubāb* con parche de piel, la afinación seguía derivando con rapidez, especialmente en las cuerdas melódicas, y la respuesta dinámica resultaba de alguna manera diferente. Si la estabilidad no se resuelve por completo y, al mismo tiempo, parte de la riqueza sonora cambia, no está claro que el cambio de parche de piel a uno sintético compense siempre y en todos los casos.

La recepción por parte de maestros afganos ha sido más limitada, puesto que pocos han podido probarlo, pero también más tajante. Según González, en Alemania un intérprete afgano llevó a casa del maestro Gholam Hussein un *rubāb* que él había restaurado con parche sintético. Al saber de qué material se trataba, el maestro —sin llegar a probar el instrumento— tomó un cuchillo y rajó el parche para instalar una piel natural. De manera similar, el virtuoso Homayoun Sakhi mostró escepticismo cuando David Martínez, alumno de Sakhi e intérprete de *rubāb*, le preguntó si estaría interesado en probar uno de los *rubābs* con parches sintéticos que González comenzaba a utilizar: “¿Piel sintética? ¿Hay necesidad de eso?” (González, entrevista personal, 2026).

En ambos casos, la reacción no parece responder primero a una evaluación del sonido o de la eficacia del parche, sino a una defensa de un modo de relación con el *rubāb* en el que la materialidad, piel natural incluida, forma parte de lo que debe aprenderse y dominarse, no de lo que se sustituye para eliminar su variabilidad. Más que ofrecer una solución universal, estas modificaciones responden a problemas distintos según el clima, la intensidad de uso y las expectativas sonoras de cada intérprete. Pero su aceptación no depende solo de ese rendimiento práctico: también entra en juego qué relación con la materia del

instrumento se considera legítima, qué debe aprenderse a dominar y qué puede modificarse sin que el *rubāb* deje de ser reconocible como tal.

## Usos y orientaciones musicales

Los usos del *rubāb* en España no forman un bloque homogéneo. Entre quienes lo emplean dentro de repertorios afganos y quienes lo incorporan a otros lenguajes musicales se despliega una variedad de prácticas intermedias, que llegan hasta su uso en formaciones que actúan en ferias medievales o en intérpretes que lo usan en centros de yoga. En mi investigación he llegado a contabilizar cerca de la veintena de músicos que con más o menos asiduidad utilizan este instrumento ya sea en directo, en grabaciones o en ambas. Los casos que examino a continuación no pretenden abarcar la escena en su totalidad, sino ofrecer una selección representativa de prácticas y trayectorias dentro de un campo más amplio en el que participan otros intérpretes.

En uno de esos extremos se sitúan las prácticas centradas principalmente en repertorios afganos, y más concretamente en el repertorio clásico y tradicional de Kabul. El caso más claro es el de David Martínez, músico mexicano residente en Barcelona, cuya relación con el *rubāb* ha estado centrada sobre todo en ese repertorio. Tras iniciar su formación musical en México y descubrir el instrumento, comenzó a estudiar con Homayoun Sakhi, primero en visitas a su casa en California y más tarde de forma online. A partir de esa relación pedagógica fue desarrollando una práctica orientada al repertorio y al estilo de Kabul, que lo ha llevado también a ofrecer conciertos en México y en España. Martínez colabora además con Sakhi en Rubab Academy, la plataforma online del maestro, en cuyo funcionamiento cotidiano participa desde Barcelona.

En una posición intermedia se sitúan prácticas en las que el *rubāb* sigue vinculado a repertorios afganos, pero se desplaza también hacia otros lenguajes musicales. El caso de Efrén López resulta central, no solo porque su trayectoria marca el punto de arranque del *rubāb* en España, sino también porque permite seguir el modo en que el instrumento empezó a hacerse reconocible en ciertos

circuitos de escucha. La primera aparición del *rubāb* en la discografía de Efrén López se produce en 2005, en *Cor de porc* (L'Ham de Foc 2005) concretamente en la pieza "Encara" (L'Ham de Foc 2006), probablemente la primera grabación de *rubāb* realizada y publicada en España. Varios de mis entrevistados la recuerdan como su primer encuentro sonoro con el instrumento, lo que le da un lugar especialmente relevante en la historia reciente de su escucha en España. A partir de ahí, el *rubāb* reaparece de forma recurrente en su trabajo discográfico y en distintos proyectos, sin quedar fijado a un único marco estilístico. En *Atlas* (Efrén López y Christos Barbas 2021), entra en repertorio otomano, con la pieza "Kürdi Peşrev"; en *MEL* (Efrén López, Ciro Montanari y Jordi Prats 2025), en cambio, la pieza "Tappya" desarrolla a partir de una melodía tradicional afgana una composición propia.



Figura 5. Efrén López, Jordi Prats y Ciro Montanari en el proyecto *MEL*, 2025. Fotografía de Laura Soriano.

Mi propia práctica se sitúa también en esa zona intermedia. Si en Badieh trabajo, junto a músicos iraníes y afganos, repertorios y estilos vinculados a Herat y al Jorasán iraní, en otros proyectos incorporo el *rubāb* a marcos diferentes. En Vandalus, por ejemplo, el *rubāb* se integra en un lenguaje de fusión con flamenco. Así ocurre en los tientos "Marcha fúnebre" de disco *Nuevo Mundo* (Vandalus 2017), donde funciona como voz melódica dentro del arreglo. También aparece en otros contextos, como el proyecto Castijazz de Carlos Soto, donde lo utilizo en repertorios tradicionales castellanos y sefardíes, y donde el *rubāb* se incorpora por la sonoridad que aporta. En una posición próxima puede situarse también Enrique Galdeano, cuya trayectoria se mueve entre repertorios reconocibles de Irán, Afganistán y Asia Central y marcos más claramente compositivos. En el disco *Rabab* (*Uqbarnagh* 2015), el *rubāb* afgano convive con instrumentos de Asia Central y con otros tipos de *rubāb*, en un repertorio que incluye temas de Irán, Afganistán y también una pieza uigur. En la pieza "Olmo" (Olmo 2024), en cambio, el *rubāb* entra en diálogo con la *nyckelharpa* y se integra en un marco compositivo surgido de improvisaciones, sin perder protagonismo sonoro. Otro ejemplo de esta apertura del *rubāb* hacia lenguajes modales más amplios es Tashakur, el proyecto de Aritz Mugartegi. En su música, la referencia afgana no se articula principalmente a través de la interpretación de repertorios identificables, sino mediante la centralidad del *rubāb*, el diálogo con la *tabla* y una orientación modal en la que otros instrumentos, como la *esraj* o el *dotār* heratí, aparecen de forma puntual. La referencia a Afganistán es reconocible, pero el disco no se limita a ese horizonte: dialoga también con otras tradiciones modales del Mediterráneo y de Asia Central, de modo que el *rubāb* mantiene su centralidad sin quedar restringido a un único marco.

Un último caso dentro de estas prácticas en las que el *rubāb* conserva un lugar central es el de Joakin López, aunque su orientación presenta una particularidad distinta. Su trabajo se desarrolla sobre todo a través de grabaciones audiovisuales y no se dirige principalmente hacia la composición propia, sino hacia la interpretación de repertorios diversos con *rubāb*. Aunque el material afgano ocupa un lugar importante, sus vídeos incluyen también versiones de temas indios y árabes, como "Ana la Habibi", de Fairouz.

A diferencia de estas prácticas, en las que el *rubāb* conserva el centro de la interpretación, en otros proyectos el instrumento se inserta en marcos definidos sobre todo por imaginarios históricos o patrimoniales. Joansa Maravilla ofrece un buen ejemplo de ello en “Morenita”, del disco *Sephardic Legacy* (Aranda 2013), donde integra el *rubāb* en un marco sefardí como parte de una sonoridad de conjunto. Algo parecido ocurre en el caso de Robert Cases, aunque en una dirección distinta. En “Reproches y Quejas”, incluido en *El collar de la paloma* (Magraner y Capella de Ministrers 2022; Capella de Ministrers 2022), Cases sitúa el *rubāb* en un contexto de recreación medieval y andalusí. En estos ejemplos, el *rubāb* no solo cambia de repertorio, sino también de régimen temporal: deja de remitir principalmente a una práctica afgana contemporánea y se integra en escenas sonoras asociadas al pasado sefardí, medieval o andalusí. Desde la perspectiva de Edward Said, este desplazamiento puede leerse como una forma de geografía imaginativa, en la que determinados objetos asociados a Oriente son reubicados en marcos históricos que los hacen legibles dentro de una memoria cultural europea (Said 2003: 49, 54-55). Sin reducir estos usos a una lectura exclusivamente orientalista, ambos ejemplos muestran que la circulación del instrumento implica también disputas sobre el pasado que el *rubāb* evoca y sobre el modo en que, en ese desplazamiento, su presente afgano queda parcialmente relegado.

## Conclusiones

El recorrido trazado en estas páginas permite afirmar que España constituye un caso poco habitual de arraigo del *rubāb* afgano fuera de Afganistán. A diferencia de otros contextos en los que la presencia del instrumento se ha sostenido sobre comunidades diaspóricas amplias y estables, en España su consolidación no parte de una diáspora afgana de base, sino de una red más dispersa de escuchas, aprendizajes, talleres, viajes, circulación de instrumentos y prácticas de restauración. En ese sentido, el caso español muestra que un instrumento puede echar raíces lejos de su contexto de origen no solo a través de comunidades migrantes asentadas, sino también mediante formas sostenidas de implicación

musical, curiosidad técnica y búsqueda personal que producen una escena reconocible.

Ese proceso no puede entenderse como una circulación abstracta. La llegada del *rubāb* a España ha dependido de trayectorias concretas, encuentros decisivos y mediaciones que conectan espacios distantes. La escucha temprana del instrumento, la dificultad inicial para localizar ejemplares, la organización de talleres, la importación, el estudio con maestros afganos y la continuidad de esos vínculos a través de grabaciones, conciertos y plataformas digitales han sido elementos decisivos en la formación de esta escena. Más que una simple difusión global del instrumento, lo que aparece aquí es una red de relaciones sostenida por personas específicas, por su capacidad de activar contactos, compartir saberes y transformar una fascinación inicial en práctica continuada. La escena del *rubāb* en España se configura así como una zona de contacto en la que personas, saberes e instrumentos circulan entre contextos distintos y adquieren nuevas formas de inserción local (Clifford 1999: 16). Al mismo tiempo, este trabajo permite subrayar que la consolidación del *rubāb* en España no depende solo de su escucha o de su interpretación, sino también del trabajo material que hace posible ambas. La restauración de instrumentos, los ajustes constantes, la búsqueda de soluciones ante la inestabilidad de las clavijas o la sensibilidad del parche, así como la construcción de nuevos *rubābs* adaptados a condiciones de uso contemporáneas, muestran que la luthería ocupa un lugar central en el propio proceso de arraigo. El *rubāb* no solo circula como repertorio o como sonido: también lo hace como objeto frágil, exigente y variable, cuya práctica obliga a intervenir sobre la materia. Por eso, las transformaciones introducidas en España abren un debate sobre autenticidad, legitimidad y valor. Lo que está en juego no es únicamente la eficacia técnica de una modificación, sino qué relación con el instrumento se considera aceptable y hasta qué punto puede alterarse su materialidad sin que deje de ser reconocible como *rubāb*.

Por último, la práctica del *rubāb* en España no configura un campo homogéneo. Junto a quienes lo sitúan en repertorios afganos reconocibles, aparecen también trayectorias en las que el instrumento entra en diálogo con otros

marcos sonoros, desde repertorios modales más amplios hasta proyectos ligados al flamenco, músicas tradicionales ibéricas o contextos compositivos propios. Esa diversidad no debe leerse como dispersión ni como pérdida de referencia, sino como la forma concreta que adopta el *rubāb* al circular en este contexto. Más que una mera reproducción de su lugar de origen, lo que se observa en España es una recontextualización activa del instrumento, sostenida por repertorios, proyectos y prácticas distintas. En conjunto, el caso analizado permite pensar el *rubāb* afgano no solo como herencia musical, sino también como un objeto sonoro y material cuya circulación genera nuevas formas de escucha, aprendizaje y creación lejos de su centro histórico.

## Referencias bibliográficas


Baily, John. 2001. “Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology”. *British Journal of Ethnomusicology* 10(2): 85-98.

____. 2016. *War, Exile and the Music of Afghanistan: The Ethnographer’s Tale.* London: Routledge.

Bates, Eliot. 2012. “The Social Life of Musical Instruments”. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395.

Clifford, James. 1999. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dawe, Kevin. 2003. “The Cultural Study of Musical Instruments”. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 274-283. New York: Routledge.

Feld, Steven. 2024. *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays*. Bloomington: Indiana University Press.

Gasco Rodríguez, Miguel Ángel. “Between Music and Silence: Echoes of Afghanistan in Mashhad”. En *Afghanistan Beyond Conflict: The Continuity of Culture, Tradition, and Heritage*, ed. Yahia Baiza. Berlin: Gerlach Press. En prensa.

Haskell, Erica. 2015. “The Role of Applied Ethnomusicology in Post-Conflict and Post-Catastrophe Communities”, en *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 453-480. New York: Oxford University Press.

Krüger Bridge, Simone. 2022. “Transnational Music”. En *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, ed. Geoff Stahl y J. Mark Percival, 315-328. New York: Bloomsbury Academic.

Magnusson, Thor. 2021. “The Migration of Musical Instruments: On the Socio-technological Conditions of Musical Evolution”. *Journal of New Music Research* 50(2): 175-183.

Roy, Sylvain. 2017. *Le rubâb afghani, étude historique, musicologique et organologique d’un luth d’Asie Centrale*. Tesis doctoral en etnomusicología. Nanterre.

____. 2019. “Le kiliwali ‘moderne’, une musique au service de l’identité nationale”. *Les nouvelles d’Afghanistan* 165: 13-15.

____. 2026. *Le rubâb d’Afghanistan*. Paris: Geuthner.

Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

Schippers, Huib. 2015. “Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding ‘Ecosystems of Music’ as a Tool for Sustainability”. En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology,* ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 134-156. New York: Oxford University Press.

Stokes, Martin. 2020. “Migration and Music”. *Music Research Annual* 1: 1-24.

Titon, Jeff Todd. 2015. “Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account”. En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon, 4-28. New York: Oxford University Press.

**Discografía**

Aranda, Mara. 2013. *Sephardic Legacy.* CD. Bureo Músiques.

Badieh. 2024. *Badieh II.* CD. Worlds Within Worlds.

Efrén López y Christos Barbas. 2021. *Atlas.* CD. Seyir Muzik.

Efrén López, Ciro Montanari y Jordi Prats. 2025. *MEL*. CD. Worlds Within Worlds.

Khushnawaz, Mohammad Rahim. 1993. *Afghanistan: Le Rubâb de Hérat = The Rubâb of Herat*. CD. VDE.

Khushnawaz, Nasim. 2022. *Songs From the Pearl of Khorasan*. CD. Worlds Within Worlds.

L'Ham de Foc. 2005. *Cor de porc*. CD. Galileo MC.

Magraner, Carles y Capella de Ministrers. 2022. *El collar de la paloma*. CD. Licanus.

Olmo. 2024. *Olmo*. Formato digital. Autoeditado.

Tashakur. 2022. *Tashakur*. CD y formato digital. Autoeditado.

Uqbarnagh. 2015. *Rabab.* Formato digital. Autoeditado.

Vandalus. 2017. *Nuevo Mundo*. CD. Ámbar Producciones Discográficas.

Various Artists. 2023. *Afghan Music in Exile: Mashhad 2022*. CD. Worlds Within Worlds.

**Videografía**

Afghan Music in Exile: Mashhad 2022. 2023. *Astane To Boose Gahe Man Ast*. Intérprete: Aziz Ahmad Amiri. Youtube. Worlds Within Worlds.

(https://www.youtube.com/watch?v=q0ODdJG3-Po&list=RDq0ODdJG3-Po&start_radio=1) (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Badieh. 2023. *Yar Golakom*. En *Badieh II*. Youtube. Worlds Within Worlds. https://www.youtube.com/watch?v=XyMW9SlE6V4 (Consulta: 16 de septiembre de 2026).

Capella de Ministrers. 2022. *Reproches y quejas. El collar de la paloma*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=QUT9JGBbl30&list=RDQUT9JGBbl30&start_radio=1 (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Joakin López. 2024. *Ana la Habibi*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1soMU2qSQDg&list=RD1soMU2qSQDg&start_radio=1 (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

L'Ham de Foc. 2006. *Encara*. En *Cor de porc*. Youtube. sexenni. https://www.youtube.com/watch?v=ewwRKW4cFro (Consulta: 13 de septiembre de 2026).

Olmo. 2024b. *Olmo*. Youtube. Enrique Galeano Aguirre. https://www.youtube.com/watch?v=Hsd9hSL2hNs (Consulta: 16 de septiembre de 2026).

**Relación de entrevistas realizadas por el autor**

Galdeano, Enrique. Comunicación personal, febrero de 2026.

González, Javier. Comunicación personal, enero de 2026.

López, Efren. Comunicación personal, enero de 2026.

Mugartegi, Aritz. Comunicación personal, febrero de 2026.