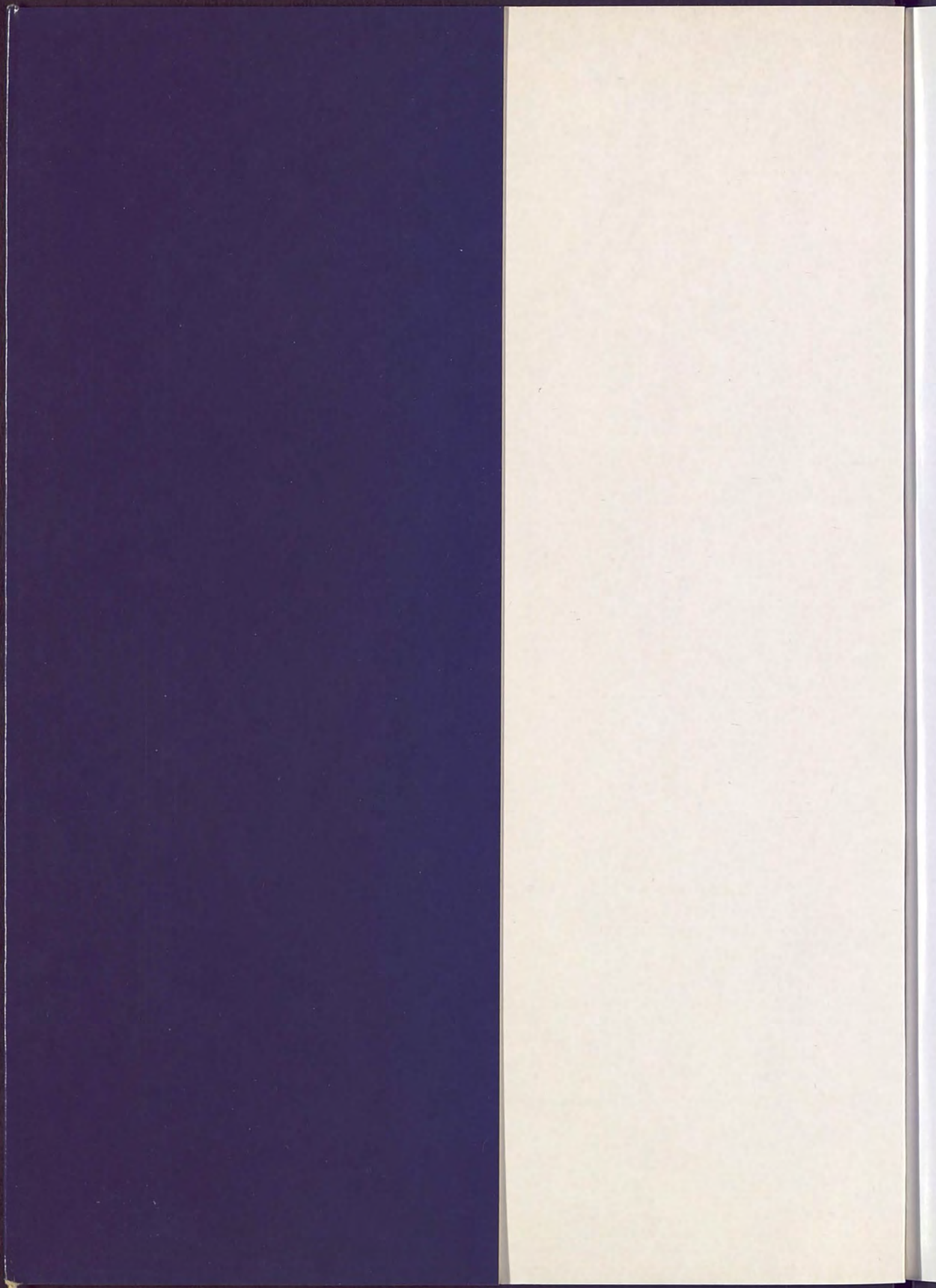


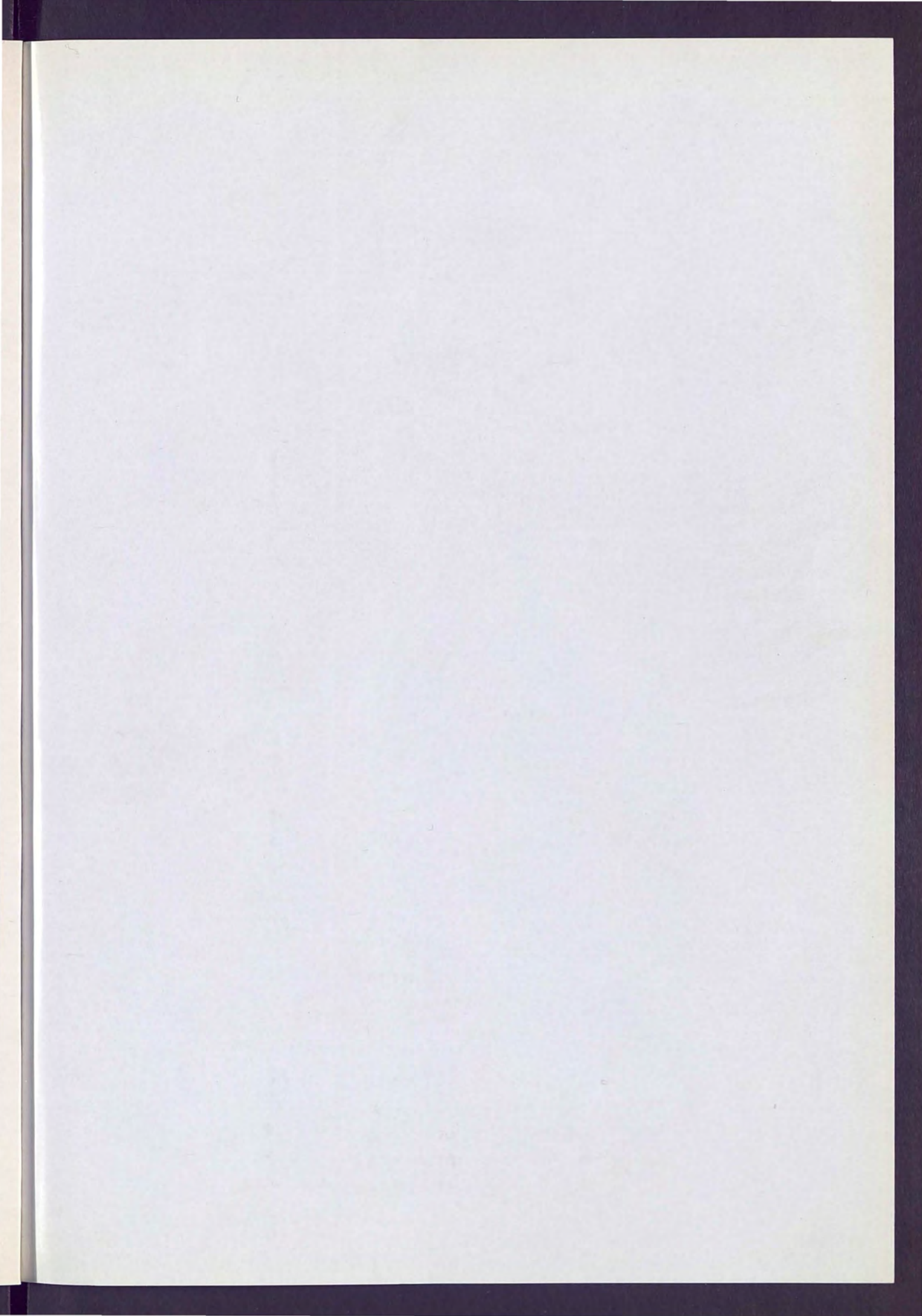
El Sonido de la Piedra

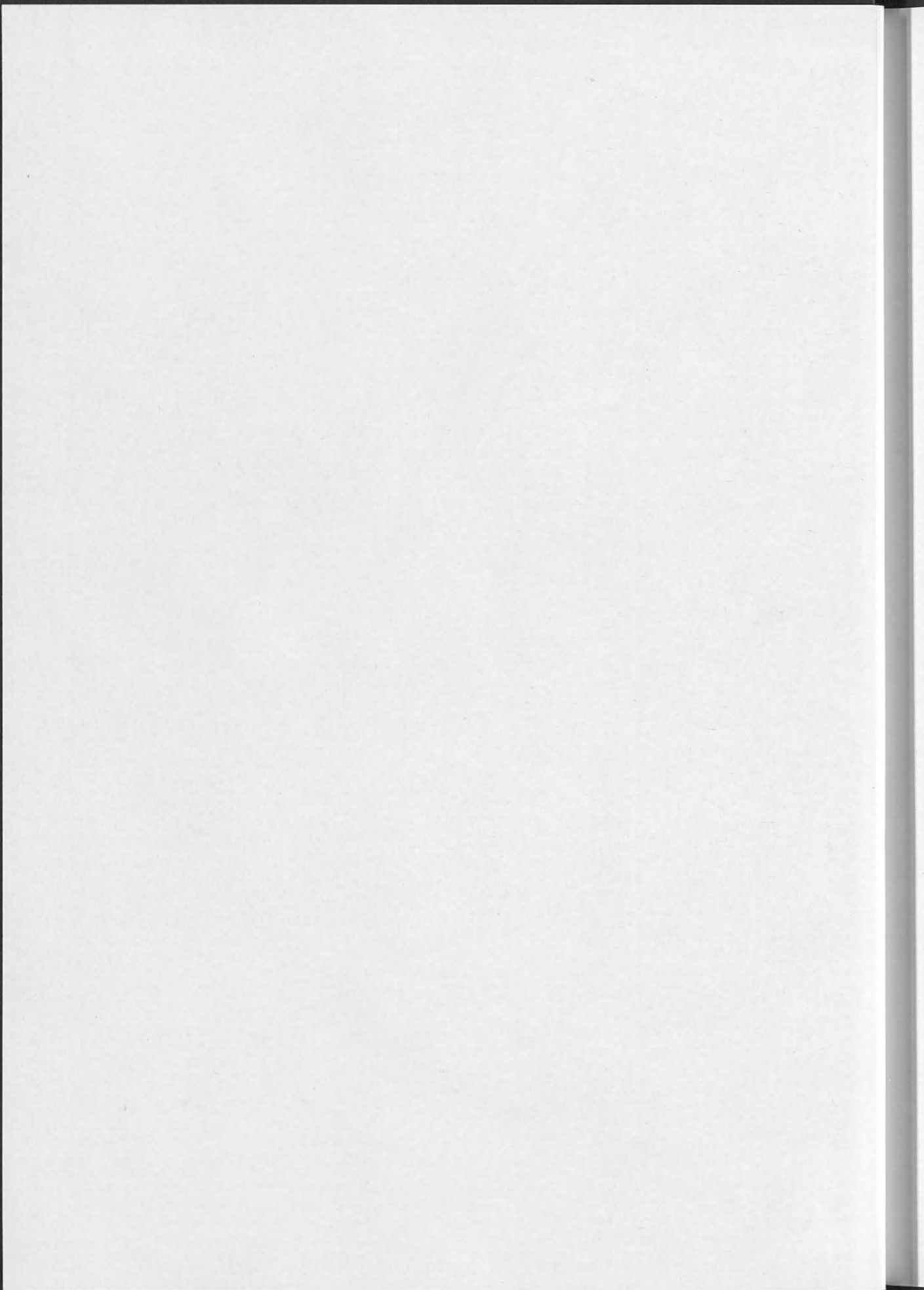
Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago



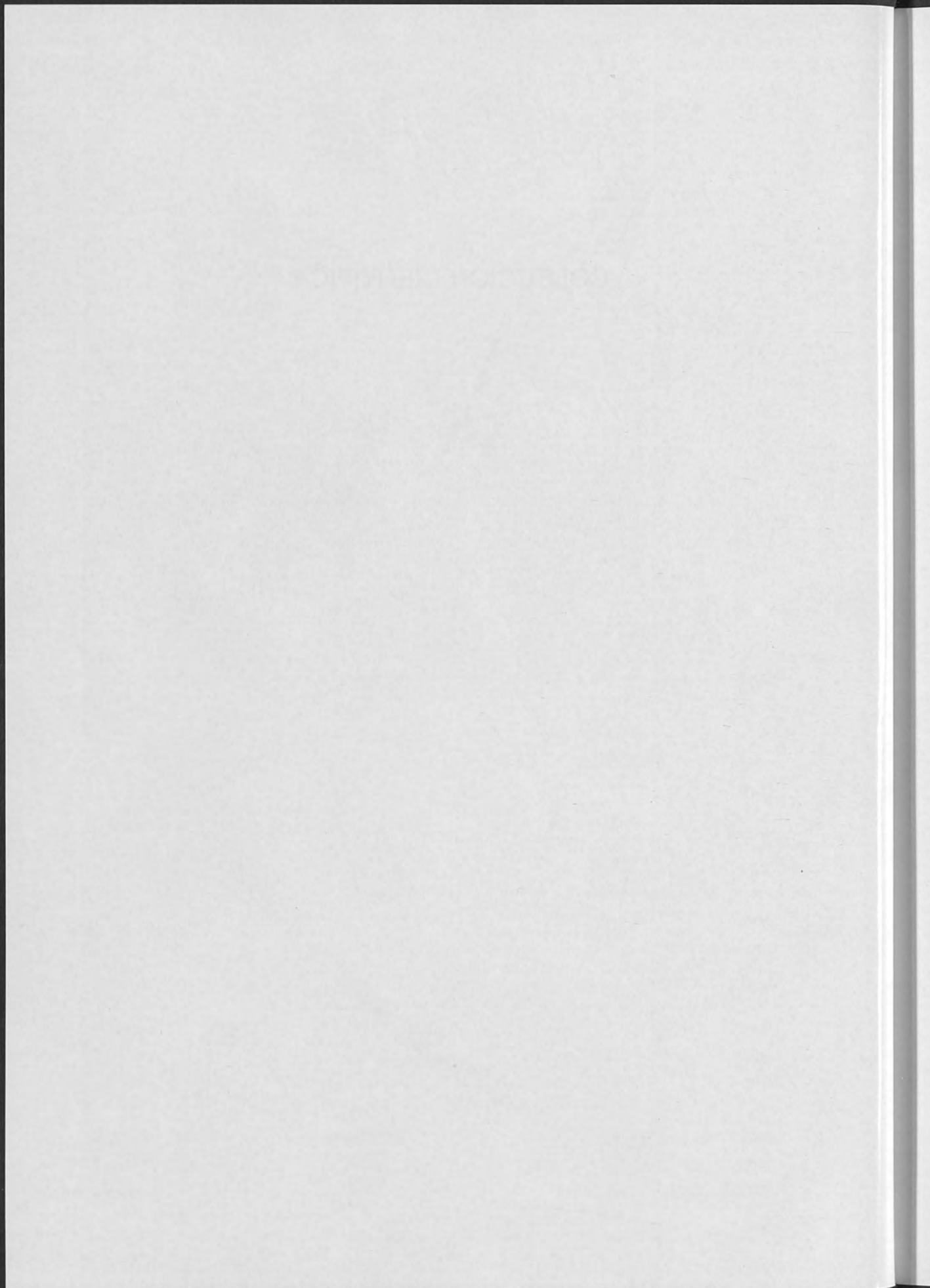
XUNTA DE GALICIA







COLECCIÓN CIENTÍFICA



El sonido de la piedra

Actas del encuentro sobre instrumentos
en el Camino de Santiago

Coordinador: Carlos Villanueva

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA E DEPORTE
Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago

2005

PRESIDENTE DA XUNTA DE GALICIA

Emilio Pérez Touriño

CONSELLEIRA DE CULTURA E DEPORTE

Ánxela Bugallo Rodríguez

SECRETARIO XERAL DA CONSELLERÍA DE CULTURA E DEPORTE

Carlos Amoedo Souto

XERENTE DE PROMOCIÓN DO CAMIÑO DE SANTIAGO

María José Dopico Calvo

Edita

XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE CULTURA E DEPORTE

XERENCIA DE PROMOCIÓN DO CAMIÑO DE SANTIAGO

DIRECCIÓN EDITORIAL

María José Dopico Calvo

COORDINACIÓN EDITORIAL

Xosé Soto Andión

© XUNTA DE GALICIA, 2005

Maquetación: tresCtres

Imprime: euroGráficas – Santa Comba

D.L.: C-1488/2005

ISBN: 84-453-4081-6

Impreso en Galicia, 2005



PRESENTACIONES

PROLOGUE

A RECUPERACIÓN DA MÚSICA EN GALICIA

Na loable tentativa rexeneracionista de que Galicia coñeza e estude o seu pasado histórico, ao tempo que llo dá a coñecer ao resto de España e do mundo, a parcela da música medieval ocupa un lugar destacado, consecuencia da grandeza dos tesouros que se conservan, a atención que os nosos investigadores teñen posto no seu estudo, e o grao de difusión, nacional e internacional, que moitos destes proxectos acadaron.

Por un lado, está o traballo dos nosos investigadores neste terreo, tanto no estudo e recuperación dos instrumentos medievais, coma na investigación e transcripción do repertorio galego presente nas nosas catedrais e conventos. Por outro lado, o esforzo dos intérpretes galegos, que gravaron e experimentaron con eses instrumentos e repertorios, dándoo a coñecer dentro e fóra de Galicia. Beneméritos son, pois, os nosos estudosos, o Padre José López-Calo ou o profesor Carlos Villanueva, que amosaron ao mundo relevantes investigacións sobre o Códice Calixtino e sobre os instrumentos do Pórtico da Gloria; ou aqueles grupos, o de *Cámara da Universidade*, a *Capela Compostelana*, *Resonet*, *Ultreia*, ou *Martín Códax*, que fixeron da experimentación e do estudo un notable servizo a Galicia.

Finalmente, este traballo de investigación interdisciplinar tivo unha proxección real e uns resultados específicos nos numerosos talleres, institucionais ou particulares, que enfocaron os seus encargos e as súas atencións nos instrumentos medievais de Galicia, ofertando copias *históricas* de pezas de recoñecido valor, tanto polo seu contido teórico coma polo seu interese práctico, permitindo converter Galicia nunha referencia para todo o mundo científico.

Os futuros proxectos de dixitalización da documentación musical das catedrais galegas, os equipos que xurdiron na Universidade Compostelana, ou o taller de instrumentos das Deputacións de Lugo e Ourense, permitirán crear ese desexado espazo de estudo e investigación que iluminará a nosa sociedade, en forma de transcripcions, instrumentos e estudos. Boa proba de todo iso é o contido deste libro sobre instrumentos medievais en xeral e sobre o Pórtico da Gloria en particular, froito deses encontros científicos e daqueles desvelos que están permitindo dar a imaxe que Galicia se merece e pola que traballamos sen fatiga.

Emilio Pérez Touriño

PRESIDENTE DA XUNTA DE GALICIA

OS SONS DA PEDRA

No pasado ano de 2004, a Xunta de Galicia, en colaboración coa Universidade de Santiago, presentou, no foro de grandes congresos de temática xacobeá, o de *El Sonido de la Piedra*, un encontro multidisciplinar dedicado a investigar sobre o tema xenérico dos instrumentos medievais e sobre aspectos moi concretos do seu uso, análise e exposición, da man de grandes especialistas en museos, historiografía, organoloxía, conservación, arte, simboloxía e teoría. Esta rama humanística e artesanal, cargada de mensaxes teóricas e prácticas, ofrece un notable interese, non só ao investigador (tendo en conta a lectura iconolóxica e ideolóxica dos instrumentos) senón tamén ao artesán e ao museólogo, en derivacións prácticas de evidente actualidade (restauración de instrumentos, creación de museos, exposicións, etc.)

Este eco de *El Sonido de la Piedra* enorgullece a nosa Consellería e a Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, pois, á parte de dar a coñecer as últimas investigacións e estudos neste terreo, permitiunos acoller e escoitar a coñecidos investigadores procedentes de centros de todo o mundo: os Dres. M. Castiñeiras, J. López Calo, M. Núñez, e C. Villanueva, da Universidade de Santiago; o Dr. L. Costa, da Universidade de Vigo; as Dras. Maricarmen Gómez e Rosario Álvarez, das Universidades Autónoma de Barcelona e La Laguna; o Dr. Thomas Connolly, da Universidade de Pennsylvania (USA); os museólogos Romà Escalas e Joaquín Díaz; ou os construtores Sverre Jensen (de Oslo), Christian Rault (de Niort, Francia), e John Wright (de París).

Esta Consellería, como en anteriores ocasións, apoia incondicionalmente proxectos desta natureza e ve na publicación das actas daquel encontro, que hoxe prologamos, o esforzo dun traballo de longo

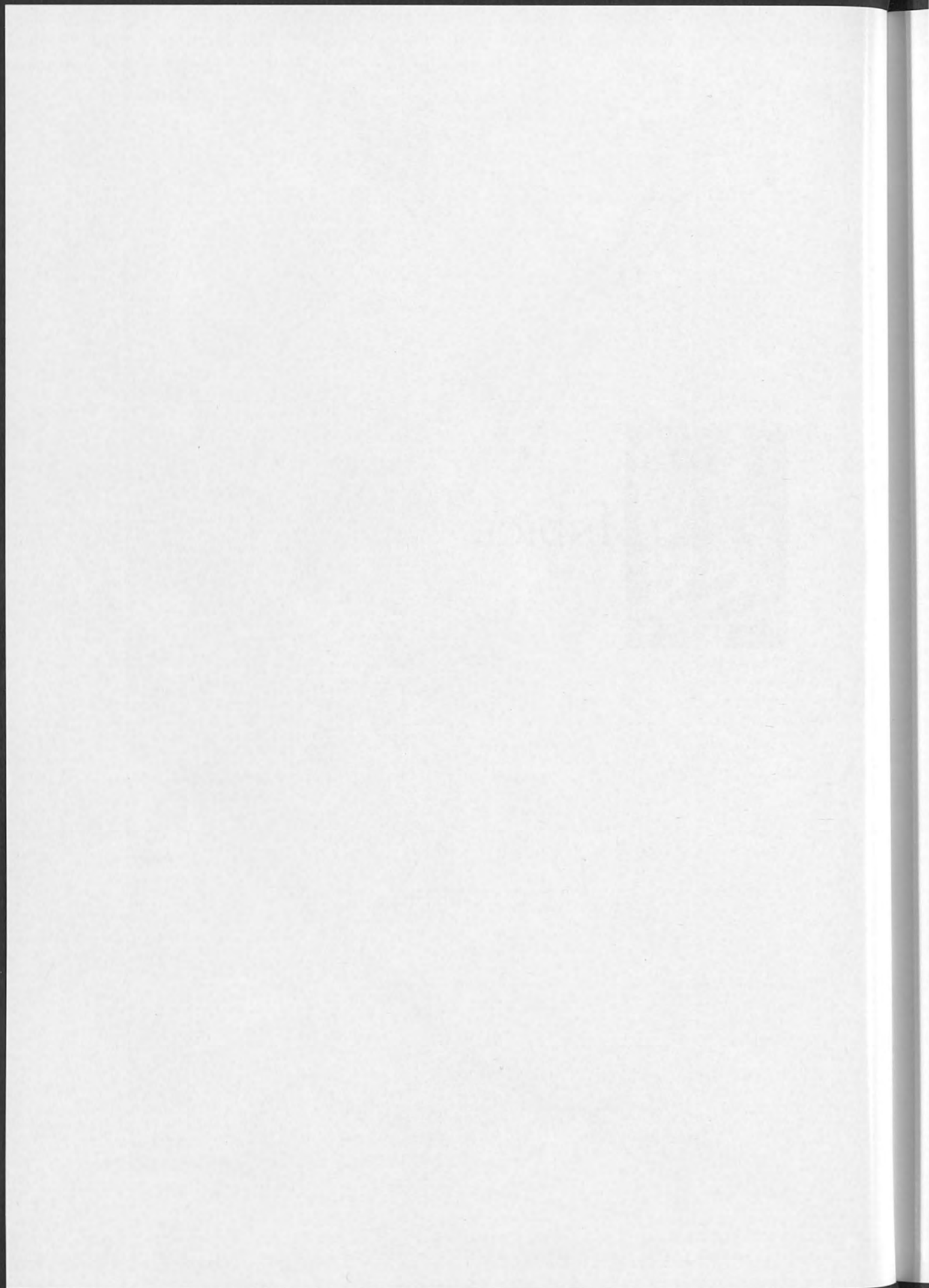
percorrido, que se plasma nese continuado estudo sobre os instrumentos medievais galegos, unha das investigacións máis relevantes nas últimas décadas, emprendida dende a Universidade de Santiago e cuxa repercusión, dentro e fóra de Galicia, foi notable. Diso felicitámonos todos.

Ánxela Bugallo Rodríguez

CONSELLEIRA DE CULTURA E DEPORTE



ÍNDICE



PRESENTACIONES

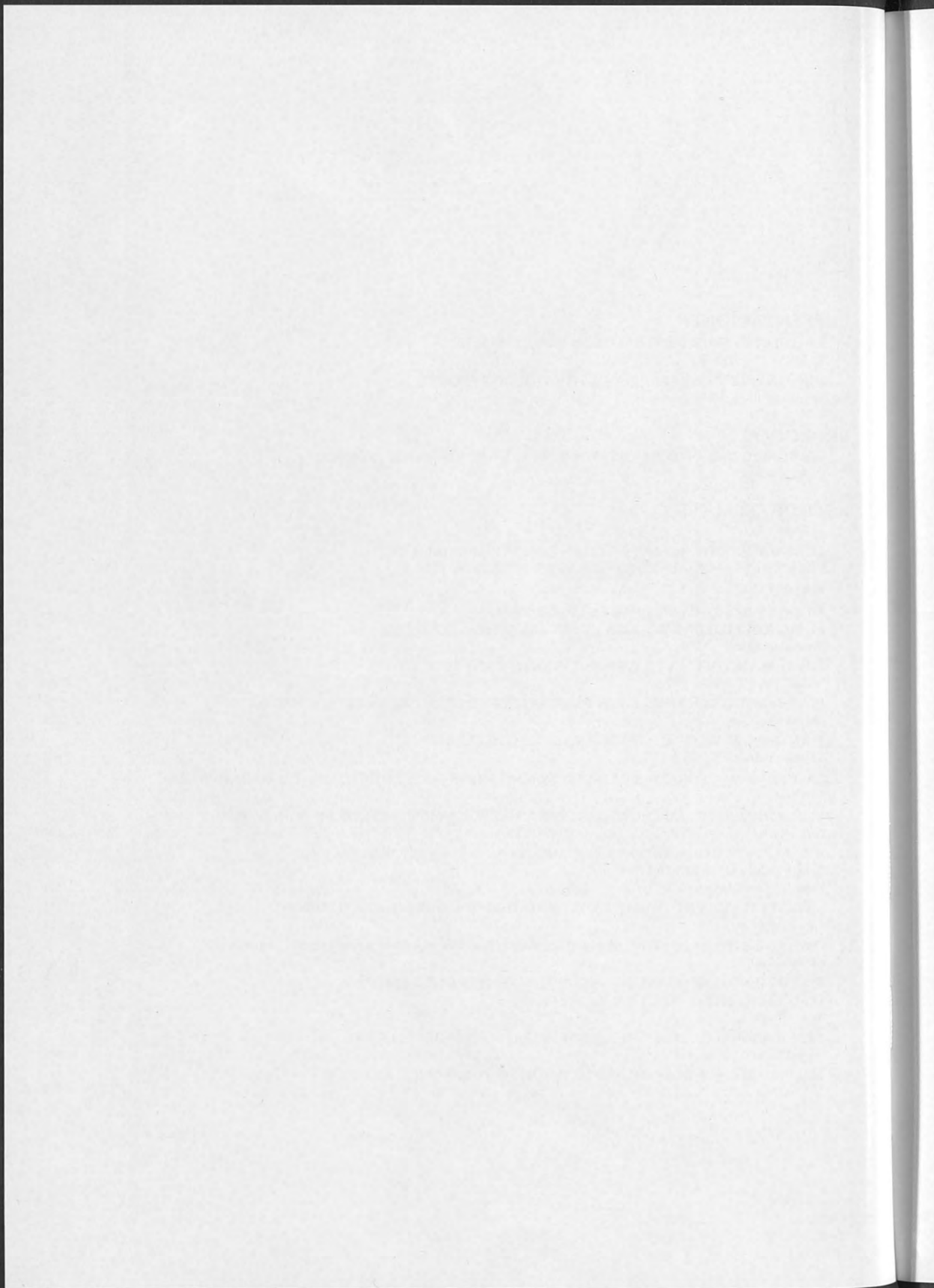
EXCMO. SR. PRESIDENTE DA XUNTA DE GALICIA D. Emilio Pérez Touriño	9
EXCMA. SRA. CONSELLEIRA DE CULTURA E DEPORTE D ^a . Ánxela Bugallo Rodríguez	11

PRÓLOGO

«EL SONIDO DE LA PIEDRA», TEXTOS Y PRETEXTOS. A MODO DE PRÓLOGO Carlos Villanueva	19
--	----

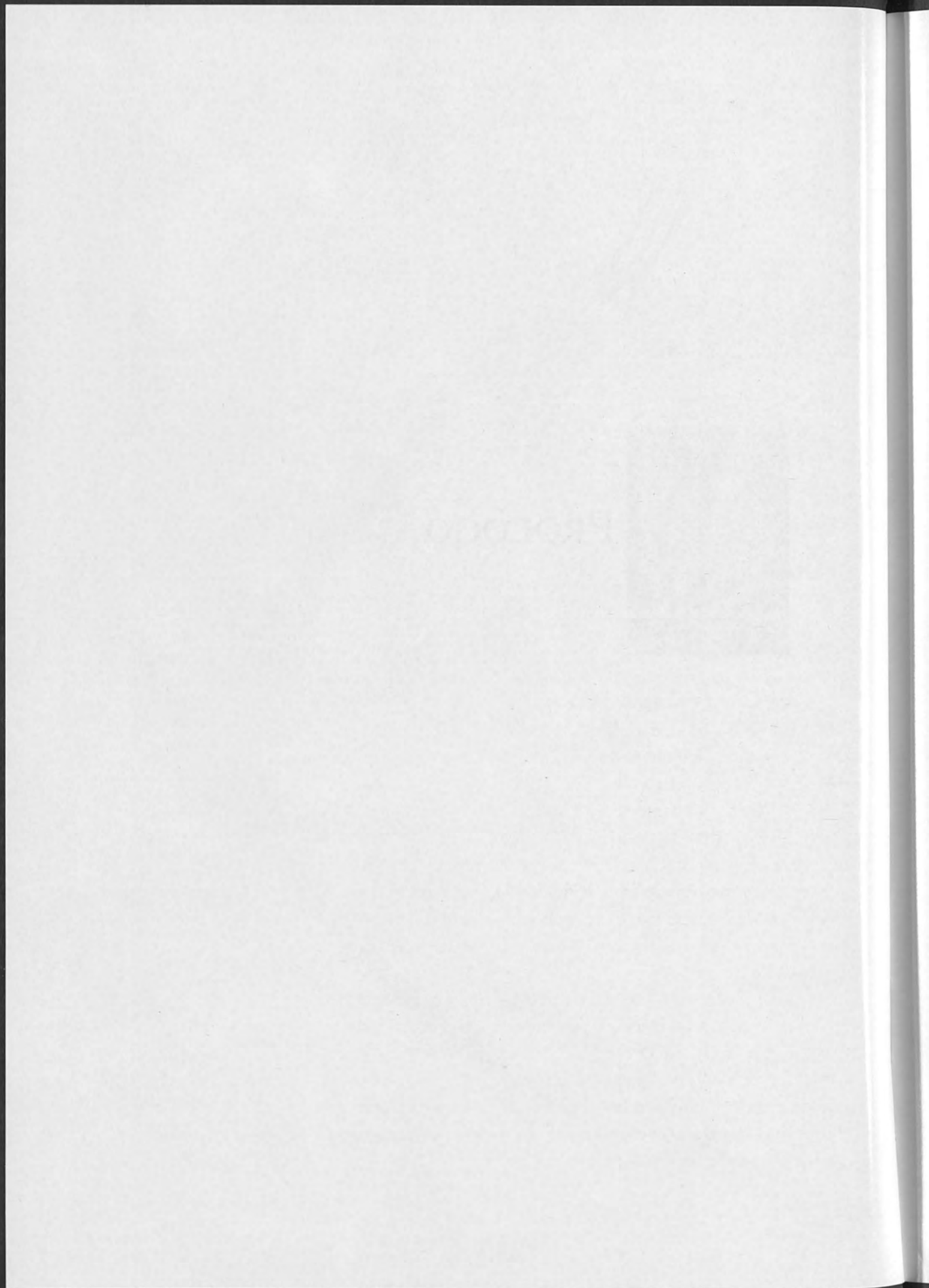
ESTUDIO TEMÁTICO

EL TRATAMIENTO ORGANOLÓGICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX. PRINCIPALES APORTACIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN José López-Calo	39
MÚSICA Y PRÁCTICA MUSICAL EN EL MEDIOEVO: EL MANUSCRITO DE SANT JOAN DE LES ABADESSES (SIGLO XIII) Maricarmen Gómez	71
DAVID, EL CANTICUM Y LA IUCUNDITAS EN EL SIGLO XII Manuel Núñez Rodríguez	89
EL CONCIERTO DEL APOCALIPSIS EN EL ARTE DE LOS CAMINOS DE PEREGRINACIÓN Manuel Castiñeiras	119
JEAN GERSON, MUSICAL MYSTIC AND MODEL PILGRIM Thomas Connolly	165
LA ARQUIVOLTA DORADA: LOS INSTRUMENTOS MEDIEVALES ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO Luis Costa	179
EL <i>PSALTERIUM DECEM CHORDARUM</i> Y OTROS DIBUJOS MUSICALES DE JOAQUÍN DE FIORE Carlos Villanueva	197
ICONOGRAFÍA DE LA «GUITARRA» MEDIEVAL, SU ORIGEN CENTROASIÁTICO Y SUS DERIVADOS EUROPEOS* Rosario Álvarez Martínez	223
MEDIAEVAL FIDDLES, THE LOST VOICES RESTORED? A WORTHWHILE ILLUSION John Wright	281
INSTRUMENTOS DE ARCO MUSULMANES Y CRISTIANOS, SUS INFLUENCIAS RECÍPROCAS Christian Rault	305
INSTRUMENTOS MEDIEVALES E INSTRUMENTOS POPULARES EUROPEOS, DIÁLOGO TÉCNICO Y CONCEPTUAL Sverre Jensen	325
RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ORGANOLÓGICO Romá Escalas	347
EL LIBRO BLANCO DE UN MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES Joaquín Díaz	373





PRÓLOGO



«EL SONIDO DE LA PIEDRA», TEXTOS Y PRETEXTOS. A
MODO DE PRÓLOGO

Por Carlos Villanueva
Coordinador y editor

La ocasión del anuncio de la adjudicación a Santiago de un Museo Nacional de Instrumentos (en enero de 2003) y la generosidad de la Gerencia para la Promoción del Camino de Santiago, que comandaba María José Dopico, junto con mi línea de comunicación, siempre alerta, abierta y fluida con profesores y luthieres relacionados con el instrumentario medieval, me animó a promover un nuevo encuentro durante septiembre del Año Santo de 2004, que, en realidad, fuese continuación y puesta al día de otras reuniones anteriores, que se iniciaron en 1988 (centenario del Pórtico) con aquellos primeros tanteos en los que participamos el P. López-Calo, Ch. Rault, F. Luego, S. Jensen, y yo mismo, y que derivaron en tantos y tantos proyectos, publicaciones y realizaciones (como la patrocinada por la Fundación Barrié, entre 1989 y 1993) que, de algún modo, cambiaron los estudios del instrumentario medieval en España y son hoy referencia en todo el mundo.

Le excusa del efímero Museo Nacional de Instrumentos me animó a incorporar a la plantilla de anteriores planes a dos expertos ligados al mundo instrumental a través de la su intensa actividad museística, Romà Escalas y Joaquín Díaz, quien, además, había sido informante del Ministerio en relación al referido proyecto del Museo «non nato». Sus ponencias son, pues, de un valor inestimable por el momento y por el propio contenido.

No hemos querido hacer un gran congreso, con mesas, comunicaciones varias y discusiones sin fin, sino un encuentro «de cámara» dirigido a especialistas de diferentes ramas, cuyas aportaciones dieron vida a este simposio que denominamos «El Sonido de la Piedra». Se leyeron y discutieron trece ponencias y participaron veinte invitados, entre los que figuraban nuestros amigos y colaboradores de la Diputación de Lugo y de Ourense, junto con investigadores de la USC, del CSIC, y de otros centros españoles y del extranjero. Estos fueron los contenidos de las ponencias.

El profesor José López-Calo, «*El tratamiento organológico en España en el siglo XX. Principales aportaciones y líneas de investigación*». Aunque experto documentalista y estudioso de los más recónditos entresijos de la Música, en general, y de la música española en particular, ha dedicado buena parte de su tiempo a exponer temas eminentemente pragmáticos y de gran utilidad para el intérprete: el papel de las transcripciones y su alcance, análisis estilísticos, o estudios organológicos, etc., siendo muchas las páginas de partitura que ha editado desde sus primeros trabajos sobre la catedral de Granada o de Santiago de Compostela. Esto le permite encarar el tema de su disertación volcando en el papel sus recuerdos — a veces sorprendentes, subjetivos y hasta contradictorios—, algo que se puede permitir y de lo que podemos aprender tras su amplia trayectoria al pie del Pórtico.

Su trabajo se articula en torno a los diversos pretextos que llevaron, desde el siglo XIX hasta la actualidad, a la recopilación y estudio de los instrumentos «antiguos» en Europa: a) pioneros coleccionistas, instrumentistas, u organólogos; y b) continuadores de muy diverso espectro: iconólogos, iconógrafos o luthieres recientes. A continuación, orienta su estado de la cuestión hacia España, desde los primeros trabajos de Soriano Fuertes o de Pedrell hasta las prácticas de luthería de su modelo ideal, el recordado e ineudible, para el profesor López Calo, *Atrium Musicae* de Madrid.

Sin duda, este gran cajón de recuerdos pone sobre el tapete los temas sustanciales del sentido que tiene reproducir e interpretar instrumen-

tos del pasado, y lo hace usando sus propias experiencias: la primera descripción del Pórtico, de 1963 (encargo del arzobispo Quiroga Palacios), hasta el proyecto estrella de 1989–92, encargo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Las conclusiones a que llega, nunca definitivas por el propio tema, son contundentes de enunciado, en lo que se refiere a la supuesta «autenticidad» (en el sentido de funcionalidad) de los instrumentos y al gran avance que este tipo de estudios interdisciplinarios, con la presencia de especialistas de diversos campos que ha dado por resultado una elevación del nivel científico, tanto entre los constructores como entre coleccionistas de instrumentos, temas de los que se trató en otras sesiones del simposio.

Maricarmen Gómez, «Música y práctica musical en el medioevo: el manuscrito de San Juan de las Abadesas (siglo XIII)». Siempre es aconsejable en un simposio interdisciplinar poner orden en el fondo contextual, en las relaciones causa efecto y en las lecturas de los documentos y de las intenciones del medioevo. Nadie mejor para esta encomienda de garantizar las reglas de juego que la Dra. Maricarmen Gómez, que con tanta solvencia y eficacia de resultados ha venido trabajando: desde el repertorio trovadoresco al teatro medieval, pasando por el intrincado mundo de los teóricos bajomedievales.

Con un juego de hipótesis base, con las esculturas juglarescas de Ripoll o de Santa María de Estany de fondo, contextualiza el ambiente trovadoresco que se vivía en el área de Vic, y más concretamente el entorno del monasterio de Ripoll en el que se registra, en torno al siglo XII, una esplendorosa actividad de obras realizadas: biblias miniadas, copias de manuscritos, tratados teóricos, estudios, etc. por no citar la espléndida estampa arquitectónica del propio Monasterio. Aquí, precisamente, se mueve el monje Arnaldo de Monte que se traslada en peregrinación a Santiago, en 1173, para copiar fragmentos del *Liber Sancti Iacobi*, dando lugar a estudios posteriores que la investigadora catalana analiza con precisión y nuevos argumentos.

En aquel cuadro, a pocos kilómetros, en Sant Joan de les Abadeses, se gesta un doble folio de notación neumática lorena conte-

niendo cuatro canciones de tipo trovadoresco, de las que la Dra. Gómez Muntané realiza un estudio paleográfico seguido de algunas deducciones de gran interés sobre el perfil del copista que se halla detrás de la pluma que traza aquellos sencillos neumas, dentro de un género de «canciones de danza»: tal vez el perfil de un eclesiástico en contacto con un juglar, o tal vez copiando directamente de una hoja «volandera», efímera. Analiza, a continuación, cada una de las obras estableciendo comparaciones con otros manuscritos que contienen fragmentos similares (como el *Manuscrit du Roi*, de la BN de París), proponiendo su hipótesis de interpretación y trayéndonos a la retina y al oído, de nuevo, el recuerdo de las estampas esculpidas de los juglares de Ripoll o de Santa María de Estany que contextualizan perfectamente y hacen referencia indirecta a las canciones de Sant Joan de les Abadesses.

Manuel Núñez, «David, el *canticum* y la *iucunditas* en el siglo XII». La lectura atenta y minuciosa de las diferentes caracterizaciones de David, tan presente en el marco compostelano, en las puertas de la alabanza o de la penitencia, sosteniendo una viola o un salterio, era un tema pendiente y necesario, tras tantas elucubraciones sobre los ancianos de Apocalipsis. El profesor Núñez, gran experto en el arte de desentrañar lo trascendente que se viste de cotidiano: el sentimiento de la muerte en el medioevo, el sentido teológico del banquete o, ahora, David, el *canticum* y la *iucunditas*, aceptó un encargo de participar en este simposio con el notable esfuerzo, que agradecemos, incorporándose a la discusión musical, ascendiendo, cual peregrino que sube escalones, por un terreno pedregoso, como siempre es el análisis de los pretextos instrumentales.

David, el piadoso, el de la columna de alabastro del árbol de Jesé, se transforma en el *lyricus*, en el peregrino (*homo viator*), el penitente de los salmos, o en el trascendente ante el portal de la gloria, conjugando en los diferentes papeles los principios de la transformación del hombre por el arrepentimiento, de la armonía interior por la afinación y la preparación del cuerpo (instrumento) a fin de dejar al hombre viejo para transformarse en el hombre nuevo. De todo nos encontramos en el Camino: el David del *canticum*, moderado y

honesto en el gesto, o el David de la *iucunditas* el de la gestulidad mundana, el de los instrumentos efímeros. En la imagen de la cara y la cruz, de salmo de alabanza o de penitencia, el instrumentista que toma el arpa para alabar o la deja para expresar arrepentimiento.

Podríamos decir que este sugerente estudio, como la propia exégesis, nos va revelando nuevas propuestas ante cada lectura, nuevas capas de interpretación, pero sólo si nos preparamos adecuadamente con la atención y el estudio, porque, como sucede en la reflexión platónica: «el hombre podrá posesionarse de Dios, de la Verdad, del Bien, sólo si lleva una conducta adecuada a tan alta aspiración».

Manuel Castiñeiras, «El Concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de peregrinación». Desde hace unos años el profesor Castiñeiras viene realizando sucesivas inmersiones en el estudio la música en la imaginería románica, continuando la línea trazada tan sabiamente por el Dr. Serafin Moralejo. La presencia en nuestros círculos de especialistas musicales de personalidades del mundo de arte, como sucedió en esta ocasión, nos permite relanzar y actualizar importantes puntos de discusión sobre el significado de los instrumentos, su jerarquización, la temática variada, el simbolismo, el uso naturalista de los modelos, etc.

En esta ocasión, su ponencia sobre «El Concierto del Apocalipsis...» se introduce con el posible contexto artístico del concierto de Moissac (1120) y las supuestas conexiones, hispanas o franco-meridionales. Quizá, como apunta Castiñeiras, lo importante de las conexiones con Saint Sever o con el pergamino de Auxerre radique no tanto en las relaciones histórico-artísticas cuanto en el carácter de figuras en movimiento (*cinéticas*), el número de ellas, que aumenta considerablemente respecto a la cifra de músicos en los Beatos, la presencia de instrumentos de la época (violas con arco, salterios, laúdes, etc.), y un sentido boeciano del significado del *chorus* como concordia, como armonía, la música como metáfora de la salmodia, como símbolo de la armonía celeste. Es indudable, como afirma el Dr. Castiñeiras, que no se busca realismo en las representaciones de Moissac, de Santiago o de Olorón, pero se da

un sentido místico al uso de los instrumentos, a su ubicación, a la actitud de afinación (como también nos dirá Connolly). Hay, en suma, una geometrización pretendida en el sentido con que usaba el número el Abad de Fiore: en la gran proporción arquitectónica, o en el geometrismo del detalle del instrumento tantas veces presentados en los claustros como excusas de docencia teológica.

M. Castiñeiras nos da también las claves de otros trazados musicales presentes en la fiestas litúrgicas que los instrumentos suelen contornear: dramas, tonos musicales, personajes mundanos en contrastes de virtud/ vicio, etc. En todo caso, con la complejidad que el tema encierra, el intento de abrir las puertas al estudio musical de la decoración románica es un verdadero canto de esperanza para establecer la tan necesaria comunicación, que en el *Quadrivium* era algo habitual y cotidiano.

Thomas Connolly, «Jean Gerson, Musical Mystic and Model Pilgrim». La presencia en Galicia, como ponente y peregrino, del Dr. Thomas Connolly, profesor emérito de la Universidad de Pennsylvania (USA), es ya larga e intensa: siempre en relación a sus sucesivas lecturas iconológicas del Pórtico del Maestro Mateo, con lecciones magistrales sobre el sentido de la afinación, el simbolismo de la música, o la finalidad didáctica de los instrumentos a la luz de la hermenéutica medieval, un espacio que pocos, como el Dr. Connolly, han sabido exponer con tanta profundidad, comprensión y convicción. Inició Connolly su ponencia sobre Jean Gerson conectando con las últimas ideas de su trabajo de 2002, «The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Portico de la Gloria» (presentada con ocasión del simposio sobre el *Códice Calixtino y la Música de su tiempo*, Fundación Barrié de la Maza, 2002): la preparación del *Cantico Nuevo*, «la nueva música que desde la óptica medieval es la base, el fundamento, de la naturaleza caída y redimida, de un perfecto cosmos»; junto con la propia genialidad de Mateo haciendo afinar los instrumentos a sus ancianos. Idea —la de la afinación— que conecta con otras especulaciones siempre latentes en sus estudios: la vibración de las cuerdas, la presentación con instrumentos en los mensajes bíblicos de alegría/ penitencia, o jugando con la

palabra latina *chorda*, que tiene el doble sentido de cuerda y de corazones, un juego de palabras que Connolly desarrollará en esta lección a partir del pensamiento del teólogo francés Jean Gerson en su tratado músico teológico *De canticordo* («Sobre el cántico del corazón»), reforzándolo con otros ejemplos que ilustran temas y conceptos de la teoría musical de medioevo:

En primer lugar, los capiteles de las columnas de la girola de la gran iglesia abacial de Cluny III, consagrada en 1095, con su deambulatorio en el que se hallan los ocho capiteles de franca lectura boeciana (*Musica munda, humana e instrumentalis*), con un componente de afinación/ cambio presente en el más elemental de los sentidos de cualquier peregrinación.

En segundo lugar y ejemplo, la meta de ese peregrinaje en el Pórtico de la Gloria, viendo el peregrino sobre su cabeza a aquellos veinticuatro Ancianos preparando sus instrumentos, afinándolos para el «Cántico Nuevo».

Finalmente, y en tercer lugar, el pensamiento de Jean Gerson, el santo pensador, cuya aproximación a la vida espiritual se basó enteramente en la idea del peregrinaje (*Gerson*, nombre de adopción tomado por el ciudadano Jean Charlier, que significa peregrino). Su pensamiento se basa en un desarrollo especulativo sobre el canto del corazón con un significado místico de transformación, de cambio: «la metáfora —dice Connolly— es encapsulada en un mecanismo que usó en ambas obras, una especie de estrategia mnemotécnica y pedagógica, la cual él etiquetó como la escala mística, o la *gamma canticordi*» —un concepto derivado del sistema hexacordal y de la necesidad de su memorización—. Lo acompaña con la figura de un cuadrado místico con vocales en centro y esquinas, en referencia de las pasiones más básicas: amor y odio, esperanza y temor, junto con la quinta vocal, que es la compasión, equivalente a la *simpatía*, con la connotación musical de la *vibración* de la cuerda. Connolly/Gerson hacen otras muchas derivaciones sobre su hexacordo, concluyendo que «la música del *Cántico Viejo* de la caída, el mundo material, es transformada por la compasión —la divina piedad infinita de

Dios, hecho hombre y agonizante por un mundo en pecado— en el *Cántico Nuevo* del mundo que amanece de la eternidad».

El profesor Luis Costa Vázquez, «*La arquivolta dorada: los instrumentos medievales entre lo real y lo imaginario*», aunque se declaraba en la presentación de su ponencia alejado de la arena instrumental en cualquiera de las concreciones ofertadas, hemos de recordar su amplio conocimiento/ reconocimiento en terrenos de instrumentos de la música tradicional y su fino olfato como analista de relatos e ideologías referidas al pensamiento musical. En todo caso su presencia está justificada y perfectamente ajustada a un tema que él domina: el del instrumento medieval como caracterización e icono del discurso galleguista de los siglos XIX y del XX.

Costa indica cómo el discurso de construcción nacional, ya en el XIX, planta sus raíces sobre una base histórica y de referencia a la cultura tradicional. En ese gran relato los documentos —los instrumentos en este caso— son los restos vivos de una sociedad en pleno desenvolvimiento. Así, desde Brañas, López Ferreiro, Otero Pedrayo o Filgueira Valverde —y diría yo que hasta neotradicionalistas no confesos ni declarados, como el compositor Rogelio Groba y tantos otros— lo medieval constituye un eje sustancial para el discurso galleguista.

Aplicando el esquema al Pórtico de la Gloria, desde la exégesis teológica de López Ferreiro, las propuestas sociológicas y hasta antropológicas de Murguía, las descriptivas y organológicas de Santiago Tafall o de Ramón de Arana, entre otros, Costa oferta una lectura apasionante sobre los «nuevos sonidos» del Pórtico y los nuevos significados del instrumentario de los ancianos del Apocalipsis, como si su presencia y la perfección de sus formas fuera el continente y el contenido de los «nuevos sonidos» —como paradigma de la nueva sociedad— y, al tiempo, de los «nuevos significados» —como signos de modernidad de una sociedad que, supuestamente, se eleva tras siglos de sometimiento—.

Carlos Villanueva, «El Salterio «*decem chordarum*» y otros dibujos musicales de Joaquim de Fiore». El descubrimiento del Abad de Fiore me vino tras sus relatos apocalípticos y la lectura de su nueva concepción de la historia presentada por Henry de Lubac; posteriormente, mis charlas en Filadelfia con los Dres. Thomas Connolly y Norman Smith —verdaderos sabios en el terreno de la exégesis medieval— me pusieron en la pista de los dibujos y teorías musicales del monje calabrés, estudio que presenté, por primera vez, en el IV Congreso de Estudios Jacobeos y que seguí ahondando en ensayos posteriores.

Mis reflexiones son en realidad complementarias de los teoremas que rigen la visión de la imagen musical en el pensamiento medieval, ahora de la mano de la poderosa mente y de los esquemas de Joaquin de Fiore: el número y la imagen geométrica como representación (la única posible) de la Divinidad; su aplicación boeciana a los principios de la música *mundana, humana e instrumental*; el sentido preciso del gesto para la representación de un contexto determinado: alegría, penitencia, *iucunditas*, etc., con un contenido didáctico, peregrino y penitencial, etc.

La aplicación de esas ideas al esquema geométrico y a los números alcanza, por un lado, un sentido plenamente monástico en el planteamiento de las aulas del Císter; pero, además, la voz de Fiore se escucha y expande en el occidente intelectual de teólogos, arquitectos y escultores, y en los guiones teológicos de los tímpanos, alcanzando un sentido referencial en detalles tan microcósmicos como las cuerdas de una viola, la esencialidad de una *giga*, la rueda del *organistrum*, o las formas de un salterio que prefiguran la grandeza del armónico macrocosmos. Es una reflexión llena de dudas que seguirán por años; porque, del mismo modo que nunca podremos alcanzar lo trascendente a través de lo material (sólo aproximarnos), siempre será un recurso necesario, útil y didáctico, aunque cambiante y frágil: tal vez debido a nuestra falibilidad en el proceso de concebir claves, relaciones y conexiones en el pensamiento medieval; lamentablemente (o afortunadamente) somos personas de nuestro tiempo cargados de lastres que nos impiden con-

templar diáfaramente la imagen de lo trascendente que pende de los discursos y dibujos musicales del Abad de Fiore. Esto sólo es, pues, un intento.

Rosario Álvarez, «Iconografía de la «guitarra» medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos». Experta en organología, con una sólida tesis sobre cordófonos en la Península Ibérica, y una buena cantidad de artículos, monografías y ensayos sobre instrumentos, Rosario Álvarez es persona ideal para un encuentro interdisciplinar en el que, en ocasiones, la emoción del dato y la necesidad de aportarlo nos sustrae de la veracidad del dato en sí; ella siempre nos recuerda el qué, cómo, dónde está aquella referencia que uno necesita, poniendo orden en el bullicio intelectual que músicos y luthieres suelen generar.

El presente trabajo sobre la «guitarra» medieval es un sólido estudio que muestra ordenadamente todos los espacios necesarios para comprender el proceso genético y evolutivo de un instrumento muy conocido pero del que se sabe tan poco, muy controvertido y con muchas lagunas, tanto de forma como de terminología. Por eso mismo, el artículo ordenado y medido de la Dra. Álvarez es tan útil. Comienza con la descripción morfológica y el estado de la cuestión sobre planteamientos de procedencia y recorrido, hasta llegar a la Península Ibérica, vía al-Andalus o bien a través de Sicilia, con una cabeza de puente en Egipto. En todo caso, la autora descarta la pretendida procedencia occidental, hoy casi olvidada en los estudios más recientes, como bien argumenta.

Con una fuerte carga de imágenes nos va llevando de manera decidida y amena por los espacios de Asia central, desde las zonas de Uzbekistán o del mar de Aral, donde nos cuenta Ch. Rault que se producen aportaciones musicales de extraordinaria importancia, como el arco y su uso en géneros populares, y con los consiguientes movimientos migratorios de pueblos nómadas empujados por el Islán, lo que supone un rápido avance de nuevos modelos y nuevas formas. Justifica la Dra. Álvarez los diferentes modelos iconográficos por las distintas zonas que la «guitarra medieval» tuvo que

atravesar: Iraq, Armenia, Bizancio, Egipto..., con modelos que se van transformando conforme entran en contacto con otros tipos occidentales de la parte meridional de Europa: Italia, Sicilia, Mallorca o la Península Ibérica, más tarde, pero con una consolidación plena a lo largo del Camino de Santiago desde finales del XII y prácticamente hasta el XIV, con un abanico de «guitarras» espléndidas, grabadas, esculpidas o pintadas en lujosas miniaturas.

Rosario Álvarez prosigue con todo tipo de cambios que experimenta el instrumentos en Europa y, especialmente, las grandes derivaciones en instrumentos tan señeros como el *cistro* o la guitarra del XV y XVI; discusiones que, cuando se habla de modelos constructivos o de partes estructurales, elevan el interés y el compromiso de las hipótesis. Tras tratar en síntesis todo el tema de la terminología, ofrece un amplio apéndice final con las fuentes del instrumentos en el mundo.

John Wright, «*Medieval fiddles, lost voices restored? - A worthwhile illusion*». John entró tarde en el proyecto de Pórtico, cuando ya estaban asignados los instrumentos a cada luthier; quizá por eso él no considera de aquella etapa de 1990-92 sus instrumentos de «primera generación», ya que otros los construían, no él. Sin embargo, su entrada, su conocimiento pragmático y eficaz sobre afinaciones, cuerdas y calibres, su capacidad de sacar sonido a todos aquellos prototipos, lo convirtieron en persona imprescindible, el consejero de todos nosotros: de los luthieres y de los instrumentistas que empezábamos a plantearnos como hacer sonar todo aquel bodegón. Wright veía las cosas sin tanta presión académica y con una gran sencillez. A partir de aquel momento, cuando J. Wright empieza ya a numerar sus intervenciones por la evolución generacional de los instrumentos que fue construyendo más adelante, se convierte en imprescindible en lo personal y en lo profesional en todos los proyectos. Su línea de trabajo se mueve en la libertad del que busca el «modelo ideal», quizá siguiendo una metodología próxima a la de Sverre Jensen, por poner un modelo. Aporta, además de su clara intuición para hacer lecturas de los materiales iconográficos, un especial arte tocando las violas antiguas o cantando con ellas el repertorio medieval, lo que da a su tra-

bajo un elemento de credibilidad añadido. Que es obvio que nada tiene que ver con la «autenticidad» —tantas veces traída y llevada en nuestro días y que también en nuestro simposio se escuchó con diverso significado— pero que lo coloca en un escalón académico muy valorado, al menos para quien esto escribe.

Ya en 1990, como él mismo nos comenta, se obsesionó con el anciano nº 2 del Pórtico y la técnica muy adelantada para su tiempo de insertar el mástil en la caja de resonancia, casi con los mismos principios y dibujos de curvas que las *lyras da braccio* italianas del s. XVI. Todo este trabajo expuesto, tomando como referencia este anciano, se aplicará a la tesis por él defendida de la gran evolución técnica que éste y otros modelos europeos presentan, y que demuestran la especialización de aquellos luthieres; en todo caso, lo más alejado a esa supuesta «edad infantil» en el desarrollo instrumental de la que se hablaba años atrás. J. Wright prosigue ahora con nuevos ejemplos y modelos que a lo largo de los últimos 10 años ha venido experimentando: con una viola de Conques (ca. 1140), la de Maillezais (ca. 1140) o la de Foussaus-Payre (mediados del XII). Libre de ataduras académicas o de líneas rígidas de traslación organológica, Wright persigue, sumando experimentos y corrigiendo errores, esa viola ideal que sea la síntesis de lo que la iconografía nos oferta en su globalidad.

Christian Rault, «Instrumentos de arco musulmanes y cristianos sus influencias recíprocas». Rault es uno de los más completos e informados de los *luthieres* europeos del momento y uno de los líderes intelectuales del Proyecto del Pórtico promovido por los profesores López Calo y Villanueva patrocinado por la Fundación Barrié. Formado en la mesa de luthier, enseguida se somete a una revisión de ideas a partir de estudios de iconografía, de lecturas de los teóricos, o de trabajos de campo en la propia casa de pueblos orientales o norteafricanos, engarzando una apasionante cadena de estudios comparados con instrumentos medievales. Su curiosidad le ha llevado a completar una amplia bibliografía sobre instrumentos medievales cargada de sugerentes conexiones, como la ponencia que nos presentó, resultado de sus trabajos en Marruecos y Túnez.

Ch. Rault trata de poner en claro las complejas relaciones que comporta el viaje de los instrumentos por la historia de las civilizaciones, concretamente, en esta ocasión, se referirá a los instrumentos de arco musulmanes que pasan desde sus orígenes populares, y siempre paralelos a los instrumentos cultos y punteados, a fundirse e integrarse con los hábitos constructivos del mundo occidental, vía al-Andalus. Así, tras repasar el influjo de los tratadistas árabes en el medioevo europeo, analiza las diferentes técnicas de aplicar la pulsación —técnica oriental u occidental— y la propia manera de tañerse en instrumentos tan populares como la viola o tan emblemáticos como la *giga*.

Prosigue su camino con la gran aceptación del *rabâb*, antes popular y de clases inferiores de oriente medio, en su encuentro con el instrumento de arco en la Península Ibérica y su «ennoblecimiento» de formas, aproximándolo al siempre reconocido laúd, lo que da como resultado el *rabâb* de la zona del Magreb, instrumento líder para la interpretación de la *nubas*. El modelo se irá transformando lentamente, aumentando su número de cuerdas, poniendo tapa de madera con rosetones y oídos acústicos, y aplicando la pulsación a un diapason, al modo de la viola, modelos evolutivos tan queridos por los músicos que acompañan los cortejos marianos. Rault concluye con la proposición de que, frente a lo que normalmente se afirma, el nuevo *rebec* es instrumento ya renacentista, ajustado a las necesidades monódicas y no polifónicas de tiempos pasados.

Sverre Jensen, «*Instrumentos medievales e instrumentos populares europeos, diálogo técnico y conceptual*». Nadie duda que Sverre Jensen, fundador y colíder del prestigioso grupo noruego Kalenda Maya, es uno de los más prestigiosos y queridos de los luthiers europeos. Sus dos metros de humanidad y encanto personal van acompañados de unos conocimientos prácticos conseguidos tras muchos años de oficio —navaja en mano, eludiendo siempre los atajos técnicos actuales—, de muchos viajes y gran cantidad de instrumentos en su nómina: piezas que hemos utilizado e incorporado a nuestros grupos con gran respeto, como piezas de extraordinario valor y con un marchamo estético inconfundible. Jensen se sale

totalmente del perfil del constructor académico, riguroso, empapado de lecturas o de argumentos; él va directamente a las soluciones amparado por el gran conocimiento de las maderas y sus comportamientos, y predicando que la teoría tiene que estar amparada por una praxis. Así, para él, la iconografía, como nos dice en esta ponencia, es meramente referencial, valiendo más una imagen actual de instrumento popular que mil argumentos basados en un incierto estudio evolutivo. El constructor noruego plantea la gran necesidad de conocer en profundidad la sociedad y sus costumbres de meterse a fondo en el estudio antropológico de cada comunidad para entender los instrumentos que se usan y la manera de construirse. Tengo que reconocer lo mucho que, a veces, sus argumentos nos enfadan y nos enfrentan: porque no siempre da razones pero las lleva siempre al extremo de la pertinacia con su célebre frase «al menos, yo lo creo así».

Sverre Jensen plantea en su ponencia la continuidad constructiva desde el medioevo hasta la actualidad, de instrumentos o partes de un instrumento, que le permiten elaborar hipótesis sobre el siempre controvertido asunto del movimiento en el tiempo y en espacio. Así estudia, en primer lugar el *laúd largo* de la Puerta del Sarmiento (Catedral de Burgos, mediados del XIII), una pieza que podemos ver en continuidad en las *tamburas* turcas o en otros modelos de Este de Europa. A continuación, trata las *liras*, con forma de pequeño laúd, como las de Ripoll, San Isidoro de León o las de la Seo d'Urgell, con razonamientos que completan —no siempre coincidiendo— la ponencia de Ch. Rault. Encuentra Jensen relación de aquellas liras hispanas con instrumentos de Grecia, Sur de Italia, Turquía o Rusia, exponiendo las variantes —cuerdas, diapason etc.—, lo que le permite formular propuestas constructivas diversas y arriesgadas.

En tercer lugar, estudia el *kermarche* de Pontos, cuyo clavijero guarda una estrecha relación con las violas medievales, muy en concreto con las del Maestro Mateo, aunque el cuerpo sea tan diferente. En cuarto lugar, se refiere al salterio *di porco*, cuyas cuerdas siguen la curva cromática y que tiene su paralelo en los *gusli* rusos

o en el *kantele* finlandés. Se refiere, a continuación, a los *laudes largos* de las Cantigas de Santa María (nº 140) cuyas «asas» uniendo el cuerpo de resonancia con el mástil, en una solución aparentemente caprichosa, se hallan también presentes en piezas en pleno uso y gran popularidad, como en el *rubab* de Uzbekistán. Finalmente, trata el tema, tan habitual en los instrumentos de la Península Ibérica (Monasterio de la Oliva, Toro, o en las Cantigas de Santa María nos. 260 y 280, entre otros), de las cabezas de animales y de personas en las gaitas medievales, presentes en instrumentos de Polonia, Chequia, Eslovaquia y Hungría, entre otros países. Todo este ameno trabajo va ilustrado con los magníficos y eficaces dibujos del propio autor con que suele acompañarse, y que siempre tomamos prestados para nuestros propios trabajos sin necesidad de pedirle permiso.

Romà Escalas, «*Conservación y restauración del patrimonio organológico*», ofreció una ponencia perfectamente ceñida a la propuesta previamente pactada: una presentación ordenada y académica de sus experiencias al frente del Museo de la Música de Barcelona y de sus contactos internacionales. Tras muchos años de intercambio con el eminente e industrioso experto catalán, su presencia era especialmente esperada y necesaria, teniendo en cuenta los anuncios «políticos» de la posible creación de un museo de instrumentos en Galicia, con rango estatal, que, no casualmente, siguió a la catástrofe del «Prestige». En este caso, la presencia de Escalas en este simposio era oportuna, teniendo presente, además, su competencia en cualquiera de los temas centrales de las diferentes mesas: como constructor, organólogo e intérprete, actividad que nunca abandonó.

Su planteamiento general sobre el valor de los instrumentos en el proceso de la recuperación de la memoria colectiva estuvo aderezado con componentes pragmáticos experimentados en su propio centro de trabajo. Introdujo su ponencia con elementos aleccionadores sobre el estado de la cuestión de conceptos y prácticas tales como conservación o restauración, medidas internacionales y posicionamientos al respecto, dentro y fuera de España, líneas de actuación y fronteras no siempre fáciles de delimitar y difíciles de determinar. En todo caso,

en pleno siglo XXI, nos movemos con nuevas tecnologías que aproximan los extremos de anteriores controversias: así, la conservación va de la mano de la restauración, y ésta dentro de un proceso ininterrumpido que garantiza la supervivencia del instrumento.

Todos los aspectos prácticos del proceso de conservación, exposición, documentación nos llevan a ordenar este mundo dentro de un cuadro de la investigación organológica y sorteando la problemática del uso del instrumento una vez recuperado, problemática teñida de fuertes contrastes y soluciones varias. Todo tipo de cuadros, categorías y propuestas se presentaron cerrando su ponencia con diferentes ejemplos técnicos y prácticos emprendidos en el Museo de la Música de Barcelona. Sus conclusiones —vacío legal, restauración instrumental como fuente primera en la investigación del patrimonio sonoro, intercambio de experiencias, compromiso político de las autoridades, etc.— son un canto de esperanza al futuro de la propia institución que Romà Escalas dirige, lo que no deja de ser distanciadora —entiéndase en velocidad de procesos— de la realidad que vivimos a nivel estatal y concretamente a nivel autonómico.

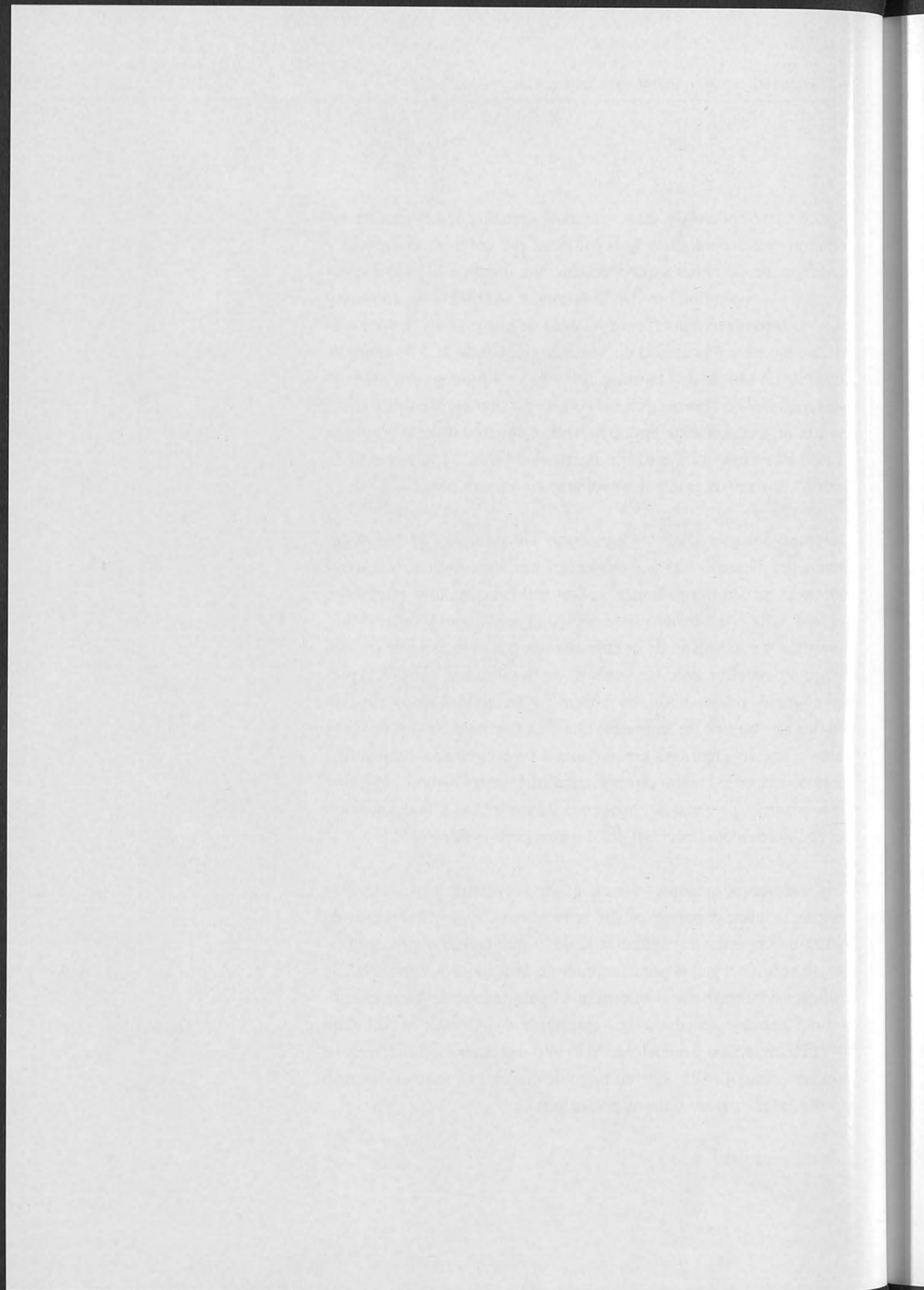
Joaquín Díaz, «*El Libro Blanco de un museo de instrumentos*». Es un apunte con que encabezó su ponencia el presidente de la Fundación Joaquín Díaz es la mejor síntesis posible para un simposio interdisciplinar sobre un pasado, estudio y conservación de piezas, abierto al futuro: la significación de un Libro Blanco, algo que por definición está sin escribirse, que exige claridad y transparencia, que ha de manejar documentación veraz, y que ha de estar abierto al futuro con una base respetuosa del pasado... El encargo del guión, escrupulosamente seguido por Joaquín Díaz, de esbozar un Libro Blanco sobre un Museo [Nacional] de Instrumentos ofrece, pues, en su desarrollo un compromiso con el pasado: en primer término, el consabido valor de uso y de colección de las piezas musicales, con carácter general, y una referencia concreta al futuro: el planteamiento desde la administración de un Museo Nacional y su viabilidad.

De lo primero, nos ha presentado en esquema la relación de su propia peripecia, como intérprete, coleccionista, restaurador y museólogo.

logo, en un modelo de gran vitalidad, con una inmersión en las reflexiones antropológicas y filosóficas que conlleva el estudio y conservación de objetos que reproducen e imitan a la propia naturaleza o al propio hombre. De lo segundo, viabilidad de un museo a día de hoy, ofreció la efímera historia de una propuesta aventurada: la concesión a la ciudad de Santiago (realizada en 2 de enero de 2003) de un Museo de Instrumentos, y todo el proceso enmarañado que termina discretamente con el consabido silencio administrativo. Es ésta historia reciente la que motiva el encargo de este oportuno «Libro Blanco» y el desarrollo de su viabilidad, de la mano de la persona que mejor puede desarrollarlo en nuestro país.

Desgranó Joaquín Díaz los elementos constitutivos de ese documento «en blanco» con sus elementos básicos: gestión, investigación, recuperación, relaciones..., una entidad con carácter abierto, con vocación de servicio a la sociedad, para conservar, exhibir, investigar y comunicar. Se inclina el autor por el modelo de gestión de una Fundación, ante las ventajas de flexibilidad, control, representatividad, imaginación, etc., frente a la lentitud de la función pública en este tipo de empresas. Ofertó a continuación los diversos pasos a seguir: crear una asociación de coleccionistas, un instituto interuniversitario con investigadores de diferentes campos, elección de la plantilla profesional, búsqueda de las piezas y la orientación del propio modelo, elección del director pertinente, etc.

A la tarea investigadoras —creación de proyectos, tesis, contactos internacionales, expertos en diferentes áreas, etc.— habremos de sumar una orientación actualizada de lo que conservación significa: no sólo de objetos sino también de la sabiduría inmaterial, la cultura tradicional como oportunidad para recuperar las sensaciones del pasado. Un centro ágil que permita optimizar el resultado artístico científico y social. De todo ello dio cuenta detallada en su ponencia Joaquín Díaz con un largo debate en el que se discutieron las dos ponencias de museos presentadas.





ESTUDIO TEMÁTICO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

EL TRATAMIENTO ORGANOLÓGICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX. PRINCIPALES APORTACIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

José López-Calo

Universidad de Santiago de Compostela

I. INTRODUCCIÓN. EL POR QUÉ Y EL CÓMO DEL INTERÉS POR LOS INSTRUMENTOS ANTIGUOS

El interés por los instrumentos musicales de otros tiempos es antiguo, y aun limitándonos a épocas relativamente cercanas a nosotros se puede estructurar en tres orientaciones básicas, cada una de las cuales, a su vez, tiene diversos matices y dio origen a otras manifestaciones o actividades. Es la primera, y, según los datos de que actualmente disponemos, la más antigua, la que podríamos definir como coleccionismo, la recopilación de algunos instrumentos; esta primera manifestación puede, a su vez, tener un triple origen o motivación: el simple afán de coleccionista, por el que una persona puede sentirse movida a reunir instrumentos musicales, por ese espíritu innato que muchas personas tienen de coleccionar objetos, los más variados, desde sellos de correo a piedras preciosas, mariposas o cómics; el segundo origen posible de esta primera manifestación es muy parecido al anterior, pero tiene un matiz importante: el de reunir determinados instrumentos a causa de su belleza artística, como objetopreciado, quizá incluso como valor comercial, para poder revenderlo con la consiguiente ganancia; el tercer motivo es estrictamente musical: recopilar instrumentos, precisamente en cuanto instrumentos, quizá para poder oírlos o tocarlos, en público o en privado.

La segunda orientación básica es también estrictamente musical, pero difiere del último matiz señalado en el apartado anterior. Es la que estudia los instrumentos en cuanto forman parte, y parte esencial en muchos casos, de la música de otros tiempos. Se los estudia al igual que se estudian las formas musicales, la notación, los sistemas compositivos y los demás elementos integrantes de la música de épocas pretéritas, pero siempre con un matiz importante que condiciona esta tendencia en su mismo ser: que estudia los instrumentos de modo estrictamente teórico, comparando un determinado instrumento con los coetáneos o que admitan una referencia con él, pero sin intentar aplicar esos conocimientos a la práctica musical de su tiempo.

La tercera es también musical y se parece no poco a la anterior, pero se diferencia de ella en un matiz esencial: que el interés que la mueve es precisamente para la práctica, para que esos instrumentos sirven realmente en interpretaciones de la música de otros tiempos. Para ello, si se tienen los instrumentos originales, y éstos están en un estado de conservación que permita usarlos, se los utiliza en la interpretación musical; de lo contrario, se trata de reproducirlos con la mayor fidelidad posible. Ambas opciones, sin embargo, presentan problemas, cuya solución depende, en buena parte, de criterios no siempre de naturaleza estrictamente musical. En el caso de la primera opción el ejemplo más frecuente es el de los violines históricos de los siglos XVII y XVIII, de los que, como es bien sabido, se conserva un número relativamente alto, y casi siempre de una calidad que hoy no es posible reproducir. Pero es bien sabido que en aquellos siglos algunos aspectos del uso de estos instrumentos difería profundamente de los de nuestro tiempo, empezando por el diapason, más bajo que el actual, los materiales de las cuerdas y del arco, la tensión de éste, el modo de cogerlo, etc. Y no hace falta insistir en las dos tendencias básicas que existen en este punto: si interpretar una determinada composición con «instrumentos históricos» o si hacerlo con criterios modernos.

Cronológicamente, la manifestación o actividad más antigua de este interés por los instrumentos musicales es la primera, la que podría-

mos definir como coleccionismo, en sus tres variantes. Y sin ir más lejos, tenemos en España el conocido ejemplo de doña Isabel la Católica, que reunió una colección de instrumentos que para su tiempo era notabilísima, que ya se conocía desde 1885 gracias a las investigaciones de Van der Straeten¹ y que luego Anglés amplió en 1941 con nuevos documentos². Tanto Van der Straeten como Anglés citan también las colecciones de instrumentos que tenían otros próceres españoles de aquella época. Y los reyes españoles que les siguieron mantuvieron este mismo interés coleccionista, de que son buena prueba los cuatro *Stradivarius* que actualmente se conservan en el Palacio Real. Por supuesto, no eran sólo los reyes y nobles españoles los que se procuraron buenas colecciones de instrumentos, y precisamente para usarlos en los actos de Corte. Uno de los más notables ejemplos de este interés es el del rey de Francia Francisco I, con su colección de instrumentos de cuerda italianos del siglo XVI.

De esta manera, se puede decir, con verdad, que esta primera manifestación de interés por reunir una buena colección de instrumentos musicales no tanto tenía el matiz de coleccionismo estrictamente dicho, sino también, y quizá más directamente, el de su uso en la práctica musical del respectivo palacio o corte.

Las otras dos manifestaciones de ese interés aparecen en el tiempo en el mismo orden en que las he citado. Es decir, primero fue el interés meramente histórico, con ese matiz teórico que queda explicado; la utilización de los instrumentos en la ejecución práctica de la música de otros tiempos vino después, tanto en el uso de instrumentos ya existentes como en la reproducción moderna de ejemplares antiguos.

Ambas tendencias, es decir, la segunda y tercera de las presentadas como básicas, continúan al día de hoy. Más aún: han llegado a adquirir carácter de independencia total o casi, hasta el punto de que, en cierto modo, se podría decir que se han vuelto poco menos que irreconciliables. De tal manera que la profesora Rosario Álvarez, en la introducción a su estudio sobre la iconografía musical de la escultura románica³, habla, con toda verdad, de «la brecha entre

1 Edmond VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, vol. VII, «Les musiciens néerlandais en Espagne, 1er partie», Bruselas, 1885, pp. 245 ss. (Hay una reedición facsimil moderna, Nueva York, Dover Publications, 1969, con los ocho volúmenes originales encuadernados en cuatro).

2 Higinio ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, «Polifonía religiosa», Barcelona, C.S.I.C., 1941, pp. 53s y 71 ss. (Hay una reedición facsimil, también en Barcelona, 1960).

3 Rosario ÁLVAREZ, «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo», *RdM*, vol. XXVI, 77-126.

musicólogos organólogos e iconógrafos musicales», añadiendo que se han convertido en «dos vías totalmente opuestas, que por ahora no parece que puedan llegar a encontrarse» (p. 80).

Tras estas notas preliminares, juzgo necesario, a fin de poder enmarcar adecuadamente el tratamiento organológico en España en el siglo XX, presentar antes una síntesis de lo que sucedió, en este terreno, en otras naciones europeas. Porque está claro que España no fue un país aislado en este apasionante proyecto de recuperación de los instrumentos musicales de épocas precedentes, sino que sus actividades en este punto coinciden con los de las demás naciones, se enmarcan en ese movimiento renovador y hasta pueden depararnos alguna sorpresa agradable al constatar que, lejos de ser simples imitadores de otros, en algunos aspectos fuimos casi pioneros. Naturalmente, no pretendo con esto sentar plaza de patriotero ni de panegirista, pero los datos históricos son lo que son y de ellos debemos sacar las correspondientes consecuencias.

II. LOS PIONEROS

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX el interés por la música antigua, que databa de algo antes de mediados del XIX, se intensificó con gran rapidez, provocando un apasionado «volver a lo antiguo», que decía Verdi, en una famosa carta a Wagner, en que le proponía retornar a Bach y a Palestrina. Primero fue el interés por el Barroco de los siglos XVII y XVIII, pero muy pronto se extendió al Renacimiento y a la Edad Media. Nacieron también las primeras grandes colecciones de instrumentos musicales, tanto las privadas como las públicas.

Sin duda, el primer gran coleccionista de instrumentos antiguos, y primer gran especialista en esta parcela de la música, fue el clérigo inglés Francis William Galpin (1858–1945). Hombre polifacético, se dedicó, entre otras actividades marginales a su ocupación principal de eclesiástico, a coleccionar instrumentos musicales, de los que logró reunir un número increíblemente alto: más de 600, que en 1914 vendió al Museo de Bellas Artes de Boston, en Esta-

dos Unidos, después de haberlos presentado en diversas exposiciones. El conocimiento directo de tantos instrumentos y una erudición pasmosa en este ramo del saber histórico le permitieron escribir un buen número de artículos, sobre todo en el Diccionario *Grove* de la música y los músicos, así como varias monografías, de las que las dos más importantes son la de 1910, dedicada a los antiguos instrumentos de música ingleses, y la de 1937, dedicada a los europeos en general⁴.

Son muy significativas algunas de las ideas expuestas en la introducción del primero de esos dos libros, en cuanto revelan un concepto fundamental de lo que en 1910 significaba el interés por los instrumentos antiguos. Comienza diciendo que cuando el director general de la editorial le pidió, dice él,

que contribuyese con un volumen sobre los instrumentos musicales a la serie general de *Los Libros del Anticuario*,

él se encontró confuso por las dificultades que el proyecto implicaba, entre ellas

la de poner en forma popular materiales que satisficieran por igual los intereses del estudioso y del arqueólogo⁵.

Más adelante explica cómo el estudio de los instrumentos musicales es importante,

no sólo para el músico y el compositor, sino también para el literato, el artista y el cronista de la vida nacional de otros tiempos,

e incluso añade que es de gran valor para el etnólogo⁶.

La importancia de estas frases difícilmente puede ser sobrevalorada, pues la idea que subyace en todas ellas es la de considerar los instrumentos musicales simplemente como una parte de la cultura de épocas anteriores; una parte importante, sin duda, pero no en

4 Francis W. GALPIN, *Old English Instruments of Music, their history and character*, Londres, 1910; —: *A Textbook of European Musical Instruments, their origin, history, and character*, Londres, 1937. Del primero se hicieron dos ediciones sucesivas, en 1921 y 1932, que fueron simples reediciones de la primera; en 1965 se imprimió la cuarta edición, que, si bien reproduce el texto original en su integridad, tiene importantes añadidas por Thurston Dart, sobre todo en las notas añadidas a pie de página. También del segundo se hicieron varias reimpresiones.

5 «When the General Editor asked me to contribute a volume on Musical Instruments to the series of The Antiquarian's Books I found myself confronted by two great difficulties: there was, first of all, the vast extent of the subject, of which mere portions have already called forth large and important works; and then there was the question whether it would be possible to put in a popular form material which should also satisfy the inquiries of the student and archaeologist» (p. XIX).

6 «The study of Musical Instruments now no longer with us is, therefore, necessary, not only for the musician and composer, but for the man of letters, the artist, and the chronicler of our national life... To the ethnologist also such a study is invaluable...» (p. XX).

7 «To me a musical instrument is a thing of life, something that will speak to us and reveal the hidden secrets of its sound. Therefore I made every effort to secure specimens that were playable or could be rendered so. To restore the ravages of time and replace the tale of years provided for me the greatest joy in their possession».

cuanto parte de la música misma, sino de la cultura o, como dice expresamente, de la vida nacional, exactamente como el estudio de la moda. Pongo por caso, la vestimenta de otras épocas es importante para conocer detalles de la vida de entonces.

El segundo libro es, a mi juicio, más profundo que el primero, aunque es más breve. El planteamiento general es el mismo, con una detallada descripción de los diversos instrumentos, basada en una erudición exhaustiva; pero está, creo, mejor estructurado, con los instrumentos agrupados por familias. Tiene al comienzo una larga lista de los museos de instrumentos de toda Europa —de España sólo cita el del «Museo Nacional» (sic), de Madrid—, anotando en cada uno si tenía o no publicado el catálogo respectivo.

En 1941 el Museo de Bellas Artes de Boston publicó un catálogo completo de la importantísima colección de instrumentos musicales que había comprado a Galpin en 1914 y los responsables del museo le pidieron que escribiera un prólogo para él. En ese prólogo el gran coleccionista y estudioso inglés estampó las siguientes frases, que pueden ser consideradas como el testamento espiritual de ese gran hombre, en cuanto reflejan lo que para él significaban los instrumentos musicales:

Para mí un instrumento musical es una cosa de la vida, algo que nos habla y que nos revela los secretos profundos de su sonido. Por consiguiente, yo he procurado siempre conseguir ejemplares que pudieran tocarse, bien en el estado en que los encontré, bien a través de una competente restauración. El reparar los daños del tiempo y recuperar lo que nos dice la historia significó para mí la mayor alegría por poseerlos⁷.

Galpin ejerció un fuerte influjo en Inglaterra. Unos meses después de su muerte un grupo de familiares, amigos y admiradores, fundaron la «Galpin Society», dedicada al estudio de los instrumentos antiguos, para continuar la obra y el espíritu de ese hombre excepcional; y desde 1948 vienen publicando una de las más importantes revistas dedicadas al estudio de los instrumentos musicales.

Otro inglés, aunque de origen francés, con raíces familiares en Bélgica, Arnold Dolmetsch, rigurosamente contemporáneo de Galpin, debe ser citado a continuación de éste. Nacido en Le Mans (Francia) en 1858, el mismo año en que nació Galpin, y después de haber estudiado en el Conservatorio de Bruselas, se trasladó a Londres en 1883, para ampliar sus estudios en el Royal College of Music, y se quedó en Inglaterra para el resto de su vida, muriendo en Haslemere, donde había vivido desde 1917.

Nieto de un organero e hijo de un constructor de pianos, y dotado de un auténtico instinto de músico práctico, Dolmetsch unió siempre ambas tendencias, heredadas de su familia y fomentadas en su juventud con una formación musical exhaustiva y muy profunda. Sus excepcionales cualidades musicales contribuyeron a hacer de él una figura en verdad única. Aún hoy los instrumentos que llevan la marca Dolmetsch son grandemente apreciados en todo el mundo por su gran calidad y perfección.

Su contribución fue doble, además de la reconstrucción de instrumentos antiguos: por una parte, por la ejecución práctica, en conciertos privados o públicos, academias, etc., y por otra, por sus profundos estudios teórico-prácticos para una más recta y auténtica interpretación de la música antigua. De hecho, su monografía de 1916 sobre la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII sigue siendo de plena actualidad y en muchos aspectos no ha sido todavía no ya superada, sino que ni igualada siquiera⁸.

De nuevo hay que recurrir, como en el caso de Galpin, a la introducción de su libro para conocer la mentalidad de su autor. Con gran sagacidad y al mismo tiempo un perfecto equilibrio histórico y estético, se plantea la dificultad que supone interpretar música de tiempos de los que no nos queda memoria viva de cómo ellos lo hacían. Él, que escribe en 1916, dice, por ejemplo, que interpretar la música de Beethoven es relativamente fácil, porque aún vivían algunos que quizá llegaran a oírla interpretada por el compositor (sic), pero que, según se va más atrás en el tiempo, la dificultad aumenta progresivamente, ya que, dice literalmente, lo que nos-

⁸ Arnold DOLMETSCH, *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries, revealed by contemporary evidence*. Londres, 1916. Hay una segunda edición, corregida por Alec Harman y Carl Dolmetsch, hijo de Arnold, de 1946, y una tercera, de 1969, que en lo sustancial repite la de 1946.

9 «What is now calle 'Old Music' was merely old-fashioned» (p. VI).

10 «The tradition now claimed by some players only goes back to the early pioneers of the present revival, who knew much less about it than we do now» (*ibidem*).

11 Creo de justicia citar, entre otras muchas publicaciones, las de Mabel Dolmetsch, tercera mujer de Arnold, sobre la danza en los siglos XV y XVII, en dos volúmenes, el segundo de los cuales está dedicado precisamente a la danza en España (y en Italia) entre 1400 y 1600. En concreto para España no se ha publicado hasta ahora ninguna monografía tan completa como la de esta gran especialista. Incluso de algunas danzas que se hicieron populares en Italia y que de Italia pasaron a otras naciones, demuestra documentalmente que eran originarias de España.

otros hoy (en 1916) llamamos «música antigua» no era entonces más que «música anticuada»⁹, y hace esta importante constatación:

La pretendida tradición que invocan algunos ejecutantes no va más allá de los primeros pioneros de la presente restauración, los cuales conocían de ella mucho menos de lo que ahora conocemos nosotros¹⁰.

Él funda, con toda razón, ese mayor conocimiento en el estudio de los teóricos de los siglos XVII y XVIII, a los que acude constantemente a lo largo del libro.

Lo que los amigos, discípulos y admiradores de Galpin habían hecho a su muerte, creando la «Galpin Society», lo hicieron los hijos de Dolmetsch y sus descendientes, creando también ellos una muy importante revista, *The Consort*, y continuando la línea editorial y de investigación que inició el patriarca de la familia¹¹.

El tercer gran pionero es del todo diverso de los dos anteriores. Se trata del bibliotecario e investigador alemán Curt Sachs. Nacido en Berlín en 1881, aunque estudió, desde su primera juventud, música, incluido el piano y la composición, su carrera propiamente fue la de historiador del arte, doctorándose en esta especialidad en 1904 y comenzando su trabajo en diversos campos del arte, hasta que, hacia 1909, decidió dedicarse enteramente a la investigación sobre historia de la música, y en particular a la historia de los instrumentos musicales. Esta dedicación tuvo siempre un matiz marcadamente teórico, histórico, si bien desde que, en 1920, fue nombrado director de la colección de instrumentos musicales de Berlín dedicó muchos de sus esfuerzos a la restauración de los instrumentos, para que pudieran ser tocados en la práctica. Fue también profesor de la Universidad de Berlín, llegando a catedrático en 1928. Como era judío, el régimen nazi lo desposeyó en 1933 de todos sus cargos, incluidos los de la Universidad, por lo que tuvo que emigrar, primero a Francia y luego, en 1937, a los Estados Unidos, donde fue profesor en varias Universidades, en particular en la Columbia de Nueva York, aunque nunca llegó a profesor titular. Murió en Nueva York en 1959.

Su saber era inmenso, como inmensa era su capacidad de síntesis, que le hacía poder establecer interesantes relaciones de las diversas artes entre sí, y aun con otros aspectos más generales de la cultura. Y si bien su interés primordial estuvo siempre centrado en los instrumentos musicales, abarcó otros aspectos como los estudios sobre el ritmo y la danza¹². Fue, además, el fundador principal de la ciencia llamada «musicología comparada», que en realidad es la etnomusicología aplicada a las naciones subdesarrolladas, sobre todo a las africanas¹³.

Su primera gran obra sobre los instrumentos, y también una de las principales, fue el *Real-Lexikon der Musikinstrumente – Diccionario Real de los Instrumentos Musicales*, Berlín, 1913, al que añadió un aclarador subtítulo: *Zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet – junto con un glosario en varios idiomas de todo el mundo de los instrumentos*. Sachs nunca realizó una revisión, ni siquiera preparó una segunda edición, de esta su obra cumbre; pero en el ejemplar que él tenía y usaba fue anotando a mano un altísimo número de correcciones y añadiduras, que en conjunto sumaban más de mil. En 1964 la editorial Dover, de Nueva York, con autorización y ayuda de la viuda de Sachs, incorporó todas esas correcciones, añadiduras y hasta nuevas entradas —más de 500— en una segunda edición, que, en verdad, resulta del todo nueva respecto de la original.

La segunda gran obra fue el *Handbuch der Musikinstrumentenkunde – Manual del arte de los instrumentos musicales*, publicado en Leipzig en 1920 y del que el propio autor preparó una segunda edición, «revisada», en 1930. Se trata de una ampliación de la *Systematik der Musikinstrumente*, publicada en 1914 junto con Erich Hornbostel, que se podría traducir aproximadamente por «Organización de los instrumentos musicales», en cuanto que lo que los autores proponen es una clasificación de los instrumentos musicales por familias. Pero la nueva obra es mucho más, ya que es también una explicación, detalladísima, de la historia y características de cada uno de los principales instrumentos.

12 Una de sus grandes monografías sobre la danza, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933, ha sido traducida al español y publicada en Buenos Aires, Ediciones Centurón, 1944, con el título de *Historia Universal de la danza* (505 páginas en 4º mayor).

13 Su obra *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, publicada en Heidelberg en 1959, que resume y amplía varias otras publicaciones anteriores, fue traducida al español y publicada en Buenos Aires en 1966 con el título *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*.

La última gran obra —en medio quedan muchas otras, también dedicadas a los instrumentos, entre las que sobresale la dedicada a los instrumentos del antiguo Egipto— sobre los instrumentos la escribió ya en Estados Unidos. Es la *Historia de los Instrumentos Musicales*, publicada en Nueva York en 1940, dentro de la gran colección «Libros que viven en música» de la benemérita editorial Norton. Se trata, en verdad, de una obra exhaustiva, que estudia los instrumentos en todas las culturas importantes del planeta, aunque, como es obvio, la mayor parte del libro está dedicada a los instrumentos históricos de Europa, que se divide por períodos, comenzando por los instrumentos introducidos en Europa antes del año 1000 para pasar, en la parte cuarta, al «Occidente Moderno», que comienza con el Renacimiento.

Este primer capítulo de nuestro recorrido histórico quedaría incompleto si no mencionáramos a una cuarta persona, tan «pionera» como las tres citadas, a la que, si bien su actividad no se refería directamente al objeto del presente simposio, me parece, con todo, indispensable hacer una breve referencia. Se trata de Wanda Landowska. Nació en Varsovia en 1879 y, tras estudiar piano en su patria, se trasladó en 1896 a Berlín para estudiar composición, a la que también se dedicó, si bien siguió decantándose más y más por el piano, llegando pronto a ser una reputada concertista. En 1900 se trasladó a Francia, que desde entonces, y hasta la segunda guerra mundial, sería su nueva patria. Apasionada, desde siempre, por el estudio de Bach, pronto comprendió que no se podía interpretar adecuadamente en el piano, por lo que comenzó a interesarse por los instrumentos de tecla de los siglos XVII y XVIII, particularmente por el clavecín, haciéndose construir diversos instrumentos de este tipo por el constructor Pleyel. En 1940 tuvo que emigrar a Estados Unidos, que se convertiría en su última patria y donde murió en 1959.

Es bien conocida como la mayor clavecinista que probablemente haya existido en los tiempos modernos. Lo que, en cambio, es menos conocido es la asombrosa cultura musical que tenía —su biblioteca superaba los 10.000 volúmenes—. Y menos conocidos

son sus escritos, bastante numerosos, incluidos libros, que, sin embargo, son esenciales para conocer su mentalidad y cómo alcanzó la perfección interpretativa que obtuvo. Sus principales artículos fueron reunidos por su alumna, secretaria y heredera Denise Restout y publicados en 1965¹⁴. Reunió también una extraordinaria colección de instrumentos de tecla de los siglos XVI al XVIII.

Entre sus discípulos debemos mencionar aquí a Rafael Puyana, nacido en Santa Fe de Bogotá en 1931, que, a su vez, fue quien inició en el clavecín a varios músicos españoles, entre ellos a Genoveva Gálvez.

Voy a permitirme copiar aquí una frase de uno de los escritos de Landowska, porque creo que nos servirá para comprender el problema que también tenemos en España respecto de la incompreensión de ciertos «musicólogos» por determinados aspectos de la interpretación de la música de otros tiempos:

Después de mi muerte, y quizá ya antes, alguien descubrirá que la *Courante* [de Bach] debiera ser tocada con notas inégales. Pues bien, mientras nos quedamos esperando a que los musicólogos estén de acuerdo con esto, lo que no parece que vaya a suceder nunca, aprovechémonos de este momento precioso de descanso y toquemos la *Courante* a la francesa, como una danza baja, dejando deslizar los dedos. Sí, dejémoslos deslizar¹⁵.

III. LOS CONTINUADORES

De los tres pioneros estudiados el que más influjo ejerció en el mundo de los instrumentos fue Curt Sachs. También en España, como se ve por las traducciones de sus libros, cosa que no sucede con los de Galpin o de Dolmetsch. Higinio Anglés, que fue discípulo de Sachs en Berlín, hablaba de él con verdadera veneración. Por supuesto, en Inglaterra ejercieron mucho más influjo los dos pioneros ingleses; de tal forma que no es exagerado afirmar que la magnífica escuela inglesa de interpretación de música antigua, y en particular la que se

14 *Landowska on music, collected, edited, and translated by Denise Restout, assisted by Robert Hawkins*, Londres, 1965.

15 «A près ma mort —peut être même avant elle— on découvrira que la Courante doit être pointée. Et bien, en attendant que les musicologues tombent d'accord —prophétons il y a peu d'espoir que jamais cela arrive— profitons bous de cet instant précieux de répit, et jouons la Courante à la France, comme une basse danse glissée. Oui, glissons la».

16 Hortense PANUM, *The Stringed Instruments of the Middle Ages, their evolution and development*. Traducción inglesa de Jeffrey Pulver, Londres, 1941.

refiere a la reconstrucción y uso de los instrumentos antiguos, proviene, en su totalidad, de la herencia que ellos dejaron.

El hecho es que desde aproximadamente los años treinta del siglo XX la aparición de libros sobre instrumentos antiguos fue un *crecendo* continuo, proceso que se acentuó tras el final de la segunda guerra mundial. Títulos como *Diccionario de Instrumentos Musicales*, *Los Instrumentos en la Edad Media*, o *en el Renacimiento*, monografías sobre determinados instrumentos o familias de instrumentos, se sucedieron, año tras año, sin interrupción.

Pero fuerza es decir que muy pocos aportan hechos o datos desconocidos, y ni siquiera los planteamientos básicos difieren demasiado unos de otros. Y todos, de cualquier forma, se limitan a los aspectos que hemos llamado «históricos» o «teóricos», sin plantearse, salvo algunas excepciones, el problema de la reconstrucción, o, como dice el título que se me ha dado para esta ponencia, «el tratamiento organológico». Los que, a mi juicio, se demarcan de esa tendencia general, por el carácter novedoso de su planteamiento o por los datos que aportan, son, sobre todo, los siguientes, citándolos por orden aproximado de aparición y pidiendo, desde luego, disculpas por lo que haya de personal y discutible en estas preferencias, pues sin duda otras personas podrían pensar, y sin duda pensarían, que determinadas monografías serían más representativas. Yo, simplemente, expongo lo que pienso, asegurando, sin embargo, que lo hago tras muchos años de estudio continuado de estos libros y de otros muchos que aquí se citan. Voy a limitarme exclusivamente a los instrumentos en la Edad Media, pues los del Renacimiento y Barroco presentan una problemática distinta, y, por tanto, también la orientación de las respectivas monografías es diversa.

Es el inicial el de Hortense Panum sobre los instrumentos de cuerda medievales¹⁶, que es el primero dedicado a este período histórico y, en muchos aspectos, aún no superado, en particular por lo que se refiere a aspectos estrictamente científicos y musicales.

El libro de Panum es, se podría decir, genérico, aunque referido, como se dice expresamente en su título, sólo a los instrumentos de cuerda. El siguiente que quisiera presentar, Reinhold Hammerstein, ofrece, en cambio, un planteamiento específico, del todo original. Es el de un autor alemán, de 1962, y lleva como título nada menos que *La música de los ángeles*, con el subtítulo de *Estudios sobre la concepción de la música en la Edad Media*¹⁷. Ofrece una perspectiva de los instrumentos medievales del todo original, enmarcando las representaciones de los instrumentos en los conceptos teológicos de entonces, así como en la liturgia y, en general, en el mundo medieval. Las citas de textos medievales, tanto de la liturgia como de la poesía, etc., son constantes.

En cierto sentido es parecido a ése el de Emanuel Winternitz de 1967, aunque en realidad es del todo diverso¹⁸. El tema básico de este libro es el simbolismo de los instrumentos musicales en el arte occidental y contiene un enfoque muy original respecto a los instrumentos, en una serie de capítulos que son casi independientes entre sí, por el hecho de que cada uno estudia un tema, totalmente diferente de los demás, pero todos encaminados a esa visión de los instrumentos dentro del mundo de la historia del Arte.

Uno de los libros más citados por todos los que se dedican a los instrumentos medievales es el de Bachmann de 1964 sobre el comienzo de los instrumentos medievales de cuerda¹⁹, y no sin motivo, pues es, en verdad, único en la precisión y abundancia de fuentes, en la profundidad con que trata los diversos aspectos del problema de los comienzos de los instrumentos de cuerda, y hasta en la concisión con que logra expresarse, pues el libro propiamente dicho no tiene más que 162 páginas, siguiéndole un «Resumen» («Zusammenfassung»), bibliografía, etc.

Otro libro también muy citado y usado, desde que apareció en el mercado, es el de Tilman Seebass de 1973²⁰. Partiendo de las famosas ocho miniaturas del tonario de San Marcial, actualmente en la Biblioteca Nacional de París, que representan los ocho tonos, más una novena miniatura al final del libro, hace un recorrido por las

17 Reinhold HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berna y Munich, 1962.

18 Emanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, Londres, 1967.

19 Werner BACHMANN, *Die Angänge des Streichtinstentenspiels*, Leipzig, 1964.

20 Tilman SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berna, 1973, 2 vols.

21 Marianne BRÖCKER, *Die Drehleiter. Ihr Bau und ihre Geschichte*, Düsseldorf, 1973. (Hay una segunda edición, de 1977, que yo no conozco).

22 Zachary TAYLOR, *Make and Play a Lute*, Hertfordshire, Inglaterra, 1983.

23 Christian RAULT, *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*, Paris, 1985.

más diversas representaciones medievales de instrumentos, tanto de pinturas, dibujos y miniaturas como de esculturas, constituyendo, gracias también al segundo volumen, enteramente dedicado a representaciones gráficas, uno de los más completos, si no el más completo, de los que se dedican a representar y estudiar este mundo apasionante que son los instrumentos músicos de la Edad Media.

Finalmente, mencionaré otro libro de 1973, la monografía de Marianne Bröcker sobre el *organistrum* o zanfoña²¹. Juzgo particularmente importante citarlo por cuanto, al revés de los hasta ahora comentados, y de los muchísimos más que se podrían citar, tiene una orientación decididamente práctica, para una posible reconstrucción del complejo instrumento, con análisis detallados de cada una de sus partes según aparecen en las numerosas representaciones gráficas que de él nos han transmitido los siglos pretéritos. Las reproducciones fotográficas de un gran número de esas representaciones se publican en el segundo volumen, junto con la bibliografía, etc.

Pero hay dos libros, de estos que se dedican a los instrumentos medievales, que exigen que se los trate con más detenimiento, tanto por su planteamiento general como, sobre todo, por lo que sus autores significaron en el proyecto de reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria, de que hablaré más adelante. Son los de Zachary Taylor, de 1983, sobre el laúd²², y el de Christian Rault, de 1985, sobre el *organistrum*²³. El primero lo dice todo en el propio título, *Construir y tocar el laúd*. Es un libro eminentemente práctico; de lo que podríamos llamar la parte histórica apenas si se dedica un par de páginas al comienzo; el resto es, en la casi totalidad de su contenido, un llevar paso a paso al constructor por las diversas partes del instrumento, indicándole cómo construirlas, ensamblarlas, ajustarlas, y hasta decorarlas; la última parte del libro, relativamente breve, indica cómo tocar el instrumento, explicando la colocación de las manos, etc., terminando con breves, pero muy sustanciosos, claros y suficientes, ejemplos prácticos de notación, y hasta diversas composiciones musicales para ejercitarse. El libro está profusamente ilustrado, para indicar, en cada paso del proceso de construcción, todo lo que se debe hacer.

También el libro de Christian Rault está concebido con una finalidad práctica, aunque con una orientación distinta de la de Taylor: se basa mucho más en los ejemplares que nos ha transmitido la historia, sobre todo en las esculturas, que Rault demuestra conocer con extrema minuciosidad; en diversas tablas llega a analizar individualmente cada una de las representaciones históricas, con detalles de, por ejemplo, si (o cómo) tienen los diferentes componentes del instrumento, aparte de contener capítulos enteros dedicados a la descripción de los principales ejemplares conservados. Pero sí: también él tiene muy detallados capítulos sobre cómo construir cada una de las partes del instrumento, y al final presenta numerosas fotografías de los ejemplares originales, e incluso de reproducciones modernas de algunos de esos ejemplares, junto con la (o las) del original.

En conjunto, hay que decir que ambos libros significan dos islas solitarias en un amplio mar de publicaciones sobre los instrumentos antiguos, pues ambos están concebidos de modo práctico, mientras que todos los demás, excepto quizás el de Marianne Bröcker, se limitan a un estudio histórico, estético, o hasta, como en el caso de Hammerstein, incluso teológico.

Paralelamente a esta proliferación de libros de carácter teórico, histórico, o meramente artístico, comenzó una tendencia que en buena parte era consecuencia lógica de ella: la de reproducir algunos de estos instrumentos para hacerlos sonar en ejecuciones prácticas. El pionero fue, ya queda dicho, Dolmetsch, y, en cierto modo, también Galpin. A partir de hacia 1930, y mucho más después de 1945, tras el final de la guerra, el número de constructores, o reconstructores, de instrumentos antiguos fue creciendo de modo cada vez más intenso. Desgraciadamente hay que decir que pocos, casi ninguno, significó un paso adelante representativo, ya que todos, más o menos, repetían lo mismo, tanto en el repertorio que interpretaban como en el modo como lo interpretaban y, desde luego, en los instrumentos que usaban, que sólo se diferenciaban, cuando mucho, en detalles a veces mínimos, sin significado particular alguno. Cierto, los ingleses siempre fueron un poco por su camino, mientras los del

24 «Nuestro Valls [se refiere al proyecto de publicar en París, por no poder hacerlo en España, su monografía sobre la controversia de Valls] está paralizado hasta mediados del próximo marzo, que empezará a dar que hacer a las prensas francesas. Lo que espero es hacer tocar en uno de los conciertos clásicos de Santa Cecilia un trozo de música de Valls a ocho voces con violines y violetas, para que se queden bizcos al ver cómo se instrumentaba en España a principios del siglo pasado» (Emilio CASARES, *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. 2, Madrid, 1988, p. 995).

continente, tanto los belgas-franceses como los alemanes, siguieron otra orientación un poco diversa, pero bastante común entre:

No tardó mucho en emigrar esta tendencia a los Estados Unidos, donde, en 1952, Noah Greenberg fundó el «New York Pro-Musica», que constituye una excepción a la regla, en cuanto que sus actuaciones estaban basadas en profundas investigaciones históricas, lo que llevó a este mítico autor a realizar las paradigmáticas reconstrucciones de algunas «historias» medievales como la de Daniel, en 1957, o la de Herodes, en 1963.

IV. ESPAÑA

LOS PIONEROS

Por lo que yo sé, el primero que en España se interesó por instrumentos de épocas anteriores a la suya fue Mariano Soriano Fuertes (1817–1880). Aparte de lo que sobre ese tema escribe en su *Historia*, que no es mucho ni muy seguro, existe de él una carta a Barbieri, escrita desde París el 17 de febrero de 1866, en que le comunica que va a hacer interpretar allí una composición de Francisco Valls (el maestro de capilla de la catedral de Barcelona, cuya misa «Secunda Aretina», de 1702, había ocasionado una larga controversia en España entre 1712 y 1717, en cuya edición estaba entonces Soriano ocupado), a ocho voces «con violines y violetas»²⁴. Confieso que nunca he entendido qué quería decir Soriano con eso de las violetas, ni dónde puede haber sacado él ese instrumento, pues en las partituras que actualmente se conservan de Valls no aparece, ni tampoco se conoce en ninguna otra composición española de aquel tiempo. Pero eso, hasta cierto punto, es indiferente. El hecho es que él parece que daba un importancia especial a la existencia de ese instrumento en una composición española anterior en más de un siglo y medio.

Fuera de esa alusión de Soriano, que, como se ve, no es más que incidental, hay que decir que el primero que realmente se interesó en España por los instrumentos antiguos fue Francisco Asenjo Barbieri (1823–1894). Movido por su insaciable deseo de saber y de recoger noticias para la historia de la música española, reunió una nota-

ble colección de fichas con documentos o datos, incluso sueltos, sobre instrumentos musicales de otros tiempos, que están cuidadosamente guardados en la Biblioteca Nacional y que Emilio Casares publicó en las páginas 217–245 del volumen citado en la nota 24.

Barbieri nunca publicó nada de esas notas, aunque algunas son estudios históricos más extensos y relativamente completos de algunos instrumentos. Quien sí publicó un libro enteramente dedicado a los instrumentos antiguos fue Felipe Pedrell (1841–1922)²⁵. Pedrell, en su autobiografía, no dice cómo le vino la idea de publicar este libro, ni da ningún otro detalle; tan sólo en la página 173 del volumen 3º de sus escritos autobiográficos²⁶, en el capítulo XXIV, al narrar las obras del año 1901, escribe:

A principios de este año publiqué en la serie artística de los Manuales enciclopédicos Gili, el intitulado *Emporio Científico e Histórico de Organografía musical antigua española*. Forma el manual un tomito de 147 páginas, que escribí con cariño, y casi al correr de la pluma.

Esta obra no es un diccionario de instrumentos musicales, sino más bien una recopilación de datos históricos, sacados de documentos o textos antiguos españoles, en que se mencionan los instrumentos músicos, con descripciones, más o menos breves o completas, según los datos que Pedrell tenía en aquel momento, con capítulos sobre clasificación de instrumentos y otros de la más variada índole. Al final tiene un índice completo de instrumentos, con indicación precisa de las páginas en que se menciona cada uno.

En cierto modo, los materiales que Pedrell usa para este libro se parecen mucho a las notas que Barbieri había ido reuniendo, hasta tal punto que no parece aventurado descubrir un origen común, al menos respecto a lo que se dice, en ambos estudios, de determinados instrumentos. Pedrell afirma, como se ha visto, que lo había escrito «casi al correr de la pluma». Es difícil aceptar en su literalidad esa expresión, ya que el libro presupone, aun contando con la memoria prodigiosa que tenía Pedrell, no poco trabajo de recopila-

25 Felipe PEDRELL, *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*, Barcelona, Juan Gili, 1901.

26 Felipe PEDRELL, *Orientaciones (1892–1902)*, París, s. a., pero en las páginas 46 y 47 de este volumen dice que lo escribió en 1908.

27 No me resisto a hacer pública una noticia que quizá pueda interesar a más de uno de los que lean estas notas: en 1965, durante una estancia mía, relativamente larga, en Oxford, el director de la sección de música de la Librería Blackwell's, con quien me unía una amistad de varios años, me permitió bajar al sótano del edificio de la librería de música, en la Holywell Street, donde guardaban los principales «tesoros» de su importante librería anticuaria. Allí descubrí que poseían diez ejemplares de la «Organografía» de Pedrell. Al manifestarle yo mi sorpresa, me respondió que los mantenían allí para irlos anunciando «muy poco a poco» en sus catálogos, para que sucesivamente subiesen de valor. Para entonces yo ya poseía en mi biblioteca un ejemplar del libro. Creo que se ha hecho recientemente una edición facsímil, que no he podido conseguir.

ción, y aun de redacción, incluso considerando, de nuevo, su extraordinaria facilidad para escribir y su enciclopédico saber.

De todas formas, constituye una obra absolutamente pionera, y no sólo en el ámbito nacional, sino incluso a escala mundial, ya que antes de ella, y dentro del naciente interés por los instrumentos musicales de otros tiempos, no hay ninguna otra semejante en ninguna otra nación europea, y conserva aun hoy todo su interés²⁷.

El primero que en España, en los tiempos modernos, comenzó una importante colección de instrumentos musicales fue José María Lamaña. Nacido en Barcelona en 1899 comenzó desde muy joven los estudios musicales, y precisamente de varios instrumentos, así como de la composición, aunque luego se decantó por la carrera de ingeniero, que completó en 1923. Inclinado, sin embargo, por instinto a la música, contribuyó eficazmente a variadas iniciativas musicales en Barcelona, entre las que destaca la fundación, en 1934, de la agrupación *Ars Musicae*, dedicada a la interpretación de música antigua, para lo que contaba con la colección de instrumentos de su fundador y director, y con otros que él se hizo construir basándose en otros instrumentos originales o a sus reproducciones pictóricas o escultóricas. Murió en 1990, pero su obra pervive a través de una importante fundación cultural.

Lamaña, pues, y su grupo son auténticos pioneros en su género a nivel europeo, como Pedrell lo había sido en el suyo con su librería. Pero Lamaña y su *Ars Musicae* tuvieron siempre una característica que los diferenció de otros grupos similares, de antes y de después: que nunca pretendieron ser «profesionales» de la interpretación musical, sino que sus actuaciones fueron siempre, salvo muy contadas excepciones, privadas, o, a lo sumo, semiprivadas, y desde luego, limitadas exclusivamente a la ciudad de Barcelona o a muy poco más.

En cierto modo se podría considerar también como pionero en España a Santiago Kastner (1908–1992), que, aunque vivió en Portugal casi toda su vida, desplegó siempre una parte importante de

la actividad en España. Habilísimo ejecutante al clavicordio, poseía una importante colección de instrumentos de tecla antiguos y colaboró intensamente con Higinio Anglés en los comienzos del Instituto Español de Musicología y de los «Monumentos de la Música Española».

Aun creo que, en más de un sentido, se podrían incluir también entre los pioneros a los hermanos Paniagua, con su grupo *Atrium Musicae*, en cuanto que éste se constituyó en Madrid en 1964, anticipándose en varios años a las diferentes, y muy numerosas, corporaciones similares que luego se crearon. No se diferenciaron solamente en eso de los grupos posteriores, sino en la concepción misma de sus actividades, de la música que interpretaban y por la forma en que lo hacían.

Una de sus características más novedosas fue que ellos mismos eran también los constructores de los instrumentos. Algunos de los discos de música antigua española, que ellos grabaron en los primeros años de su actividad, siguen constituyendo, a mi juicio, las interpretaciones más perfectas de aquellas composiciones.

Soy consciente de lo arriesgado que es esta opinión, y sin embargo refleja enteramente mi pensamiento. Los conocí muy pronto, y los admiré sinceramente; de modo que, en el primer año de mis «Juegos Musicales de la Universidad» de Santiago (curso 1974-75), los invité para el concierto extraordinario de Santo Tomás, Patrono de la Universidad. La actuación tuvo lugar el 28 de enero de 1975 en la iglesia de la Universidad, y aún hoy siguen sonando en mi memoria aquellas magníficas interpretaciones de las cantigas de Santa María, de las cantigas de Martín Codax o de los *organa* del Códice Calixtino. Al día siguiente fuimos a la catedral y allí, ante el Pórtico de la Gloria, me regalaron una de las violas ovales esculpidas en el Pórtico, que ellos habían reproducido y que habían usado en el concierto. No me resisto a copiar un par de párrafos de los que imprimí entonces, en la «biografía» del grupo, ya que, desaparecido, en la práctica hace ya tiempo, creo que será bueno recordarlo, pues constituyó, en su tiempo, una auténtica gloria nacional y obtu-

vo unos éxitos, a escala internacional, que pocos, de los numerosos grupos que luego vinieron, han logrado. Escribí, pues, entonces

En octubre de 1971, el *Cuarteto Paniagua de Atrium Musicae* hizo su debut en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York con extraordinario éxito y excelentes críticas. A partir de entonces ha sido invitado por este prestigioso centro para realizar conciertos de música antigua durante los tres últimos años consecutivos, efectuando seguidamente grandes giras por los Estados Unidos, Canadá y países europeos.

El primer disco impresionado por *Atrium Musicae* y colaboradores, titulado «Las cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio» (siglo XIII), obtuvo el Primer Premio «Disco de Oro» en el Festival Internacional de Arte de Japón (Tokyo, 1971), el Primer Premio del Disco de Música Antigua de Barcelona (1969), el Primer Premio del Disco de Música Antigua de Madrid (1970), el Premio Extraordinario de la Academia Charles Cros (París, 1972) y el Primer Premio de Discófilos de la O. R. T. F. (Francia, 1973).

EL TRATAMIENTO ORGANOLÓGICO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX. PRINCIPALES APORTACIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

En este contexto, pues, tanto internacional como nacional, se enmarca el tratamiento organológico en España en el siglo XX. Para exponer, como pide el tema de la ponencia, las principales aportaciones y líneas de investigación, creo indispensable volver a la ya citada introducción de la Dra. Rosario Álvarez en su trabajo sobre los instrumentos en los pórticos y capiteles del Camino de Santiago, a «aquella brecha entre musicólogos, organólogos e iconógrafos musicales» que se han convertido «en dos vías totalmente opuestas, que por ahora no parece que puedan llegar a encontrarse», como tan justamente lo expresa ella.

Confieso que desde que recibí el último número de la *Revista de Musicología*, en que está ese artículo, ese volumen está siempre encima de mi mesa de trabajo, y que he leído, una y otra vez, y muchas veces, esa

portante introducción, meditando mucho sobre ella. Porque, la verdad, me gustaría mucho que esa «brecha» de que habla la Profesora Alvarez no existiera, pues al fin y al cabo todos trabajamos para lo mismo, y que en vez de convertirse en esas «dos vías totalmente opuestas» que por ahora no parece que puedan llegar a encontrarse», se transformaran en dos líneas convergentes, o al menos paralelas, ya que, en realidad, se complementan mutuamente. Pero, sí, seguramente tiene razón ella, y, por ahora, no parece que ese sueño pueda volverse realidad.

Lo mejor tampoco puede volverse realidad por culpa mía, ya que soy un convencido de la necesidad de ese «tratamiento organológico», que me puso el Profesor Villanueva como tema de mi disertación. Dicho en palabras más sencillas: soy un convencido de la necesidad de reconstruir instrumentos antiguos, y en concreto medievales, siempre pensando en una recta y adecuada recuperación de la música de aquellos tiempos. Más aún: pienso que esa recuperación no sólo es posible, sino que es la única razón de ser de cualquier otro acercamiento a esos instrumentos, exactamente como pienso que cualquier acercamiento a un manuscrito, sea el que sea, que nos transmite una composición antigua, en la notación de aquel tiempo, debe tener como objetivo final la recuperación de la música, es decir, la reconstrucción de la partitura en forma moderna, a fin de que se la pueda oír adecuadamente. Dicho de otro modo: que esa partitura, que prepara el musicólogo con su transcripción, diga al intérprete de hoy, sea director de orquesta o de coro, sea cantor o sea instrumentista, lo que la partitura original, con la notación y escritura de entonces, decía al compositor o al intérprete de aquel tiempo. Eso me parece del todo claro; pues lo mismo pienso respecto de los instrumentos: todo, a mi juicio, debe llevar a la música, a una recuperación de la música de aquellos tiempos. Porque los instrumentos de entonces, como los de ahora, no se construían para que fueran piezas de museo, sino para que sonaran. Cierto, se los puede, con toda razón, considerar como piezas de museo, y quién no daría cualquier cantidad que fuera si pudiera tener hoy en su posesión uno de aquellos instrumentos. Pero la finalidad propia de un instrumento musical no es ésta, sino la de ser usados en la ejecución práctica de la música.

El coleccionismo, pues, es justo, y todos lo practicamos, en la medida de nuestras posibilidades. Pero en todo esto del estudio de los instrumentos musicales no se trata de eso, sino de la finalidad de esos estudios. Y quedarse en sólo el estudio teórico, considerando las representaciones que han llegado hasta nosotros como simples piezas de museo, sin una finalidad ulterior, me parece quedarse a menos de la mitad de camino, y hasta se podría decir que vaciar de contenido esas representaciones, porque lo tienen, y muy grande, ya que pueden permitirnos gozar de la música de aquellos tiempos de una manera más perfecta.

Éste es mi firme convencimiento. Por tanto, mi juicio, por muy imparcial que yo pretenda ser, nunca podrá serlo del todo, ya que por fuerza me moverá la pasión y veré siempre las cosas con la parcialidad que lleva consigo el estar firmemente convencido de una cosa, aunque sé muy bien que hay otras personas que no están de acuerdo con esa opinión. En este sentido pido desde ahora excusas a todos ustedes, rogándoles que interpreten todo lo que les voy a decir haciéndolo pasar por el tamiz de su propio juicio y opinión, reduciéndolo así a su justa medida.

La profesora Álvarez comienza su artículo exponiendo cómo la necesidad de recuperar las diversas facetas de la música medieval ha llevado, desde hace varios decenios, a algunos músicos e investigadores a tratar de reconstruir los instrumentos de aquella época, y, puesto que no se nos han conservado especímenes de tales instrumentos, los reconstruyen sobre la base de las imágenes que de ellos nos transmiten las fuentes iconográficas de entonces, tanto las gráficas como las escultóricas. Pero añade a continuación que esa tarea es «bastante arriesgada» por la insuficiencia de información que nos facilitan esas fuentes.

En la página 80 de su artículo expone una idea que era exactamente la misma de mi maestro Mons. Inglés: que las reproducciones gráficas y escultóricas de los instrumentos no representan objetos reales, o sea, los instrumentos tal como eran entonces, sino que, como dice ella, «esas imágenes están guiadas por presupuestos que muchas

«ces nada o poco tienen que ver con la realidad circundante». Con la particularidad de que Anglés tenía esta opinión precisamente acerca del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. Nunca, a lo que yo le expresé por escrito, pero varias veces me lo tiene dicho siempre que hablábamos de esto. Y yo, que tenía —y sigo teniendo, hoy como entonces— una fe ciega en lo que tan grande maestro me decía, aceptaba lo que él me indicaba, aunque me parecía imposible que un artista, guiado sólo por su fantasía, pudiese imaginar instrumentos tan perfectos, desde el punto de vista estrictamente musical, organológico. Parte de que no era capaz de concebir, como tampoco soy capaz de concebirlo hoy, que si se da por supuesto que los pintores y los escultores representaban la realidad circundante con toda fidelidad, por ejemplo en la forma de las casas, en la vestimenta de las personas, en determinadas actividades, como el comer, la caza, etc., no iban a hacer lo mismo en la representación de un instrumento que, por ejemplo, tuviera un juglar o un cortesano, o una persona de la nobleza, en sus manos, y que, por tanto, podían tener delante, o recordar con todo detalle, mientras pintaban o esculpían esas imágenes²⁸.

Esa opinión, pues, me pareció siempre una contradicción. Porque si se aplica a los instrumentos debería aplicarse por igual a los vestidos que llevan las personas representadas en el dibujo, la pintura o la escultura, lo mismo que a todos los demás objetos representados allí. Y es bien sabido que los que se dedican a esto opinan todo lo contrario, y es natural, porque lo opuesto sería un auténtico contrasentido. Pues igualmente me parece un contrasentido, y mayor todavía, aplicar ese concepto a los instrumentos musicales, y sólo a los instrumentos musicales.

De todas formas, confieso que tomé muy en serio la opinión de Anglés, y no me atrevía a ir contra ella, a pesar de la evidencia de mis razonamientos.

Pero en 1963 sucedió un hecho que me hizo cambiar de opinión: ese año, en el verano, el Sr. Cardenal arzobispo de Santiago me pidió que le realizase una copia de los instrumentos del Pórtico de la Gloria, para el nuevo museo que quería instalar en la catedral. Yo

28 Cuando, años más tarde, dirigí la reconstrucción de esos instrumentos por parte de aquel grupo, en verdad extraordinario, único, de constructores de las más variadas naciones de Europa, ellos —todos expertos profesionales, y todos intérpretes, al mismo tiempo que constructores—, me decían que estaban convencidos de que Mateo tuvo por fuerza que ser músico práctico, ya que de no ser así no se entendería la perfección con que esculpió en el Pórtico los numerosos detalles técnicos de los instrumentos. Vid. J. LÓPEZ-CALO (coordinador), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2 vols, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1994.

acepté, agradecido, el honor que me confería, pero le dije que para ello era necesario poder subirme al Pórtico a estudiar directamente las imágenes que el Maestro Mateo había esculpido, a fin de tomar medidas y notas de los detalles de los instrumentos, que desde abajo no se pueden percibir. Por consiguiente, el Cabildo, por indicación del Sr. Cardenal, puso a mi disposición un cómodo andamio, que me permitió estudiar con todo detalle, durante una semana entera, las imágenes.

Pues bien, aquel estudio tan detallado, durante el cual me fijé de modo particular en las partes de los instrumentos que más influen en el sonido —puentes, cordales, disposición de las cuerdas, agujeros sonoros, clavijas...—, me llevó a la conclusión de que era imposible que Mateo hubiese esculpido aquellas imágenes de andándose llevar de su propia fantasía, sin tener delante modelos reales, pues todas aquellas partes de los instrumentos mostraban, con toda evidencia, que no podían ser fruto de la imaginación, ya que un escultor no puede conocer con aquella precisión cómo son las diversas partes de los instrumentos, ni menos calcular las medidas y formas, como hacen los constructores, para que el instrumento suene en el modo concreto que se propone su creador. Detalles como el paso de las cuerdas hacia la parte inferior del mango en uno de los laúdes, para sujetarse a las clavijas en la parte inferior, exactamente como sucede hoy en determinados instrumentos de cuerda; el que uno de los dos ancianos con el arpa tenga en la mano izquierda la llave de afinar, que está claramente moviendo con la mano, mientras con la derecha toca precisamente esa cuerda junto con la de la cuarta superior, para afinar el instrumento; tantos, tantos detalles así, me hicieron ver que estaba ante una reproducción exacta de instrumentos reales; más aún, que Mateo tuvo que valerse de la colaboración de intérpretes de esos instrumentos para decidir cómo iba a representar las figuras de los ancianos.

Hubo un detalle que fue el que más me impresionó: que en el *organistrum* no sólo reprodujo Mateo el tornillo que sujeta el manubrio al eje, sino también, y con toda nitidez, la ranura del mismo tornillo, para poder apretarlo con lo que entonces hiciera de destornilla-

er. Un detalle tan nimio no podía, en modo alguno, ser inventado, sino que por fuerza tuvo que ser copiado de un instrumento real. En verdad, los detalles son tan minuciosos en todo el Pórtico que el milagro, el verdadero milagro, es cómo pudo Mateo y sus ayudantes trabajar con tanta minuciosidad y exactitud un material tan duro como es el granito.

Unos años después, no recuerdo exactamente cuándo, pero ciertamente fue con posterioridad a noviembre de 1974, en que vine a Santiago de profesor de la Universidad, pues recuerdo que sucedió muy poco después, por tanto seguramente en el verano de 1975, tuve otra experiencia confirmatoria: me anunciaron que un artesano francés, constructor de instrumentos musicales, quería verme. Resultó ser nada menos que Christian Rault, quien venía por primera vez a Santiago, precisamente para estudiar el Pórtico, y en concreto el *organistrum*, que él quería reconstruir. Le conté mi experiencia de diez años atrás y me contestó que también él pensaba lo mismo: que las esculturas del Pórtico son reproducciones de instrumentos reales. De todas formas, le dije que no era posible hacer que nos preparasen un andamio como el que yo había tenido, pero sí que nos pusiesen una escalera alta, con la que podríamos acercarnos mucho a las imágenes. Ya antes de ello, y al estudiar las imágenes desde abajo con unos prismáticos, me dijo que acababa de descubrir una cosa sorprendente y muy clarificadora: que había intentado reconstruir el *organistrum* del Pórtico basándose en fotografías, siguiendo las medidas proporcionales de sus diversas partes, pero que para que el instrumento sonase según su afinación que nos ofrecen los teóricos medievales le sobraba como un centímetro de longitud. Nunca había sabido resolver este problema hasta que allí, al ver la imagen real, había encontrado la solución: en una fecha que no se conoce con exactitud, pero reciente, posiblemente cuando en el siglo XIX se hizo el vaciado del Pórtico para el calco que está en el museo de Kensington de Londres, la piedra se rompió, separándose las dos partes como un centímetro, y esa ranura se había llenado con cemento; ese centímetro era el que le sobraba a Rault para que el instrumento sonara.

Más tarde vinieron los estudios de Francisco Luengo y de Sverre Jensen, que aclararon cualquier duda que hubiera. Ambos fueron redactados, en su forma definitiva, para el volumen que se publicó en 1988 bajo la dirección de Carlos Villanueva. Los análisis que realiza Luego son, creo, definitivos, a causa de las medidas precisas que él realizó en los originales, de las que saca las «cotas» que analiza matemáticamente en las páginas 84, 92, etc. Todos esos datos, puramente matemáticos, junto con los detallados dibujos que presenta tanto de los instrumentos en su integridad como de determinadas partes, demuestran, a un constructor profesional como es Luengo cómo debe él, a su vez, construir su copia para que suene, con gran probabilidad, como sonaban los que Mateo tenía delante. De igual manera, los «despieces» que Jensen hace en su estudio muestran con toda evidencia, que estamos ante reproducciones de instrumentos reales, y reproducciones, por añadidura, de altísima perfección.

Fue así cómo se pudo pensar, de modo ya firme, en reproducir los instrumentos del Pórtico, y poder, en consecuencia, proceder a programar y organizar las reuniones preparatorias de 1988 y 1989, para establecer unos planes detallados de lo que se iba a hacer, e siguiente año, 1990, cuando, además de los artesanos y sus ayudantes, se trajeron también especialistas en las variadas materias que, de un modo o de otro, estaban relacionadas con los instrumentos que se querían reproducir.

Lo más importante, sin embargo, vino luego, en aquellas inolvidables semanas de trabajo, con un magnífico andamio, que alcanzaba a lo más alto del Pórtico y desde el cual los artesanos y sus ayudantes pudieron estudiar, con todo el detalle deseable, las reproducciones de Mateo, llegando, en algunos casos, los artesanos a calcar en papel los originales, para poder reproducirlos con mayor fidelidad. Y entonces sí que cualquier duda quedó superada, pues aquellos artesanos, todos grandes profesionales de la construcción de instrumentos, no tuvieron duda alguna de que estaban ante unas réplicas y réplicas perfectísimas, exactas en sus más mínimos detalles, de instrumentos del año 1188, en que Mateo construyó el Pórtico.

En verdad, el trabajo fue minucioso e íntegro en sus más variados aspectos, con numerosas conferencias de especialistas en la decoración de muebles y objetos de madera de la Edad Media, de expertos en técnicas de policromía medieval, tomando incluso algunas pruebas de los restos de policromía de los instrumentos, que se enviaron a laboratorios especializados, para analizarlas, con el fin de saber lo que se debería hacer en ese punto. Se trajo al que posiblemente sea el más grande especialista del mundo en afinación de instrumentos medievales, quien se encargó de la encordatura de nuestras copias. Todo demostró que estábamos haciendo un trabajo pluridisciplinar de un conjunto de especialistas, que dio como resultado unas copias fruto de una preparación y estudios en verdad exhaustivos.

No me resisto a narrar un detalle del proceso: cuando ya el *organistrum* estaba construido en sus partes esenciales y pudo ser encordado con una sola cuerda, lo «estrenamos» haciéndolo sonar el prof. Carlos Villanueva y yo, y nos llevamos la gran sorpresa de que, si bien el sonido era hermoso, aunque un poco apagado, las melodías no nos salían como nosotros pretendíamos. Aquel contra-tiempo causó no poca preocupación en todo el equipo, por lo que se volvieron a controlar las medidas y demás detalles, que resultaron estar plenamente conformes al original. Hasta que caímos en la cuenta que el *organistrum* que reprodujo Mateo no estaba afinado en escala temperada, como la que nosotros usamos actualmente, sino en escala pitagórica, que era la que se usaba en el siglo XII.

En verdad, ante un trabajo tan minucioso y profundo, no se comprende bien la acusación que se nos hace, por ejemplo al decir —y cito textualmente— que «los musicólogos y músicos-*luthiers*... se apresuran a dar por bueno todo lo que ven sin hacer crítica de fuentes».

Ciertamente, no todas las imágenes que se conservan de instrumentos medievales, sean pinturas, dibujos o esculturas, tienen la perfección de las del Pórtico de la Gloria de Santiago. En este sentido tienen razón los iconógrafos en algunas de sus críticas hacia las reproducciones. De hecho, yo confieso que no entiendo cómo se hacen réplicas de determinadas imágenes de instrumentos, sobre

todo de algunos pórticos, cuando, a mi juicio, esas imágenes no ofrecen los datos mínimos indispensables para construir, basándose en ellos y con garantías de fidelidad histórica, un instrumento, o incluso todos los de un pósito.

Quedan, igualmente, otras incógnitas que hay que resolver, como son algunas tan obvias, y que, al mismo tiempo, se refieren a elementos esenciales del proceso, como, por ejemplo, las maderas de que deben estar hechos los instrumentos, el grosor de éstas, etc. Pero cualquier artesano de la madera, por poco experto que sea, sabe muy bien qué madera es apta para ser trabajada en este tipo de objetos y, desde luego, cuál es el grosor ideal para que un instrumento suene, pues si la madera tiene, en determinadas partes del instrumento, una brizna de más o de menos no suena, es decir, no vibra, o lo hace de modo inadecuado a como debiera producirlo el instrumento según su forma y tamaño.

También aquí, de todas formas, se hicieron, a lo largo del proyecto del Pósito, diversas, muy diversas pruebas, para obtener en cada caso el grosor ideal y el más apto para la sonoridad del instrumento.

He expuesto hasta aquí estas consideraciones en torno al proyecto del Pósito, que viví en primera persona y desde el puesto de la última responsabilidad, pero pienso que, quizá *mutatis mutandis*, esto mismo se podría aplicar a un gran número de artesanos y de sus reproducciones de instrumentos. Sin ir más lejos, los hermanos Paniagua, cuando vinieron a Santiago en enero de 1975, me describieron, con todo detalle, los estudios que ellos hacían para realizar sus réplicas, las pruebas que efectuaban, y me contaban cuántas veces habían tenido que desechar un instrumento a medio hacer, por constatar que no iba a resultar tan idéntico como ellos querían al modelo que pretendían reproducir.

En realidad, y para exponer adecuadamente lo que se me pide en el título de mi ponencia, creo deber decir que esas dos tendencias, la de los «musicólogos-organólogos» y la de los «iconógrafos», de los que con tanta claridad y justeza habla la doctora Álvarez, res-

ponden a dos modos fundamentales de acercarse a la música de otros tiempos: el que se podría definir como «historicista», o quizá más justamente «teórico», y el «práctico», que quizá también se pudiera definir como «musical». Estos términos, desde luego, no son aplicables directamente a la cuestión de los instrumentos, sino más bien, pongo por caso, al modo cómo transcribir una composición musical de otros tiempos, hasta finales del Barroco —porque la música que inmediatamente vino después ya es plenamente «moderna», y por tanto no tiene los problemas de transcripción que tiene la del Renacimiento, y sobre todo la del Barroco, así como la de la edad Media—. Dicho de otro modo: cómo presentar el musicólogo-transcriptor la partitura al músico-intérprete, sea éste director del coro o de la orquesta, sea cantor o sea instrumentista.

Porque en este caso de la transcripción de esa música sí que las dos «vías» de que habla la profesora Álvarez se dan con toda nitidez, y aquí sí que son «totalmente opuestas», sin que parezca que vayan a acercarse.

Y es aquí donde yo he dicho que tenía que pedirles excusas a ustedes, porque yo no concibo una partitura que no suene en la cabeza del que la lee, y que suene con toda nitidez y claridad; por tanto, no concibo una partitura barroca en que no se han transportado las claves altas, pues en la tesitura en que están escritas no suenan, y de hecho a ellos tampoco les sonaban porque las leían automáticamente una cuarta más baja, o una en tiempo perfecto en que no se han reducido los valores de las notas y los signos de compás a los usados actualmente; y así tantos otros aspectos de la transcripción musical. Y con todo hay muchos musicólogos que no piensan como yo, sino todo lo contrario, y que explican y justifican en sus publicaciones el porqué obran como obran.

Comprendo esos razonamientos, pero soy incapaz de compartirlos. Para mí todo trabajo musical debe terminar en la partitura, plasmarse en la partitura, y esta convicción la aplico también, aunque con importantes matices, al estudio de los instrumentos musicales. Ciertamente, el estudio iconográfico es indispensable, y de hecho

lo realizamos todos. Y no hay más que ver la exactitud minuciosa con que Christian Rault analiza en su libro del *organistrum* los datos que sobre determinadas partes del instrumento ofrecen las diversas reproducciones de él, para darse cuenta a qué extremos de información puede llegar un constructor de instrumentos antes de decidirse a hacer estas reproducciones.

Ciertamente, cabría preguntarse si todos los proyectos de reconstrucción de instrumentos que se han llevado a cabo en España en los últimos veinte o treinta años contaron con un tan extenso y variado equipo de especialistas, o si están precedidos por unos estudios tan intensos y universalizantes. Pero a lo mejor tampoco haría falta ser tan exhaustivos, pues hay fuentes iconográficas que con toda evidencia son suficientes por sí mismas para efectuar una reproducción con plenas garantías de autenticidad. Las miniaturas de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio son, sin duda, de las más importantes y claras; pero no son las únicas, ni mucho menos.

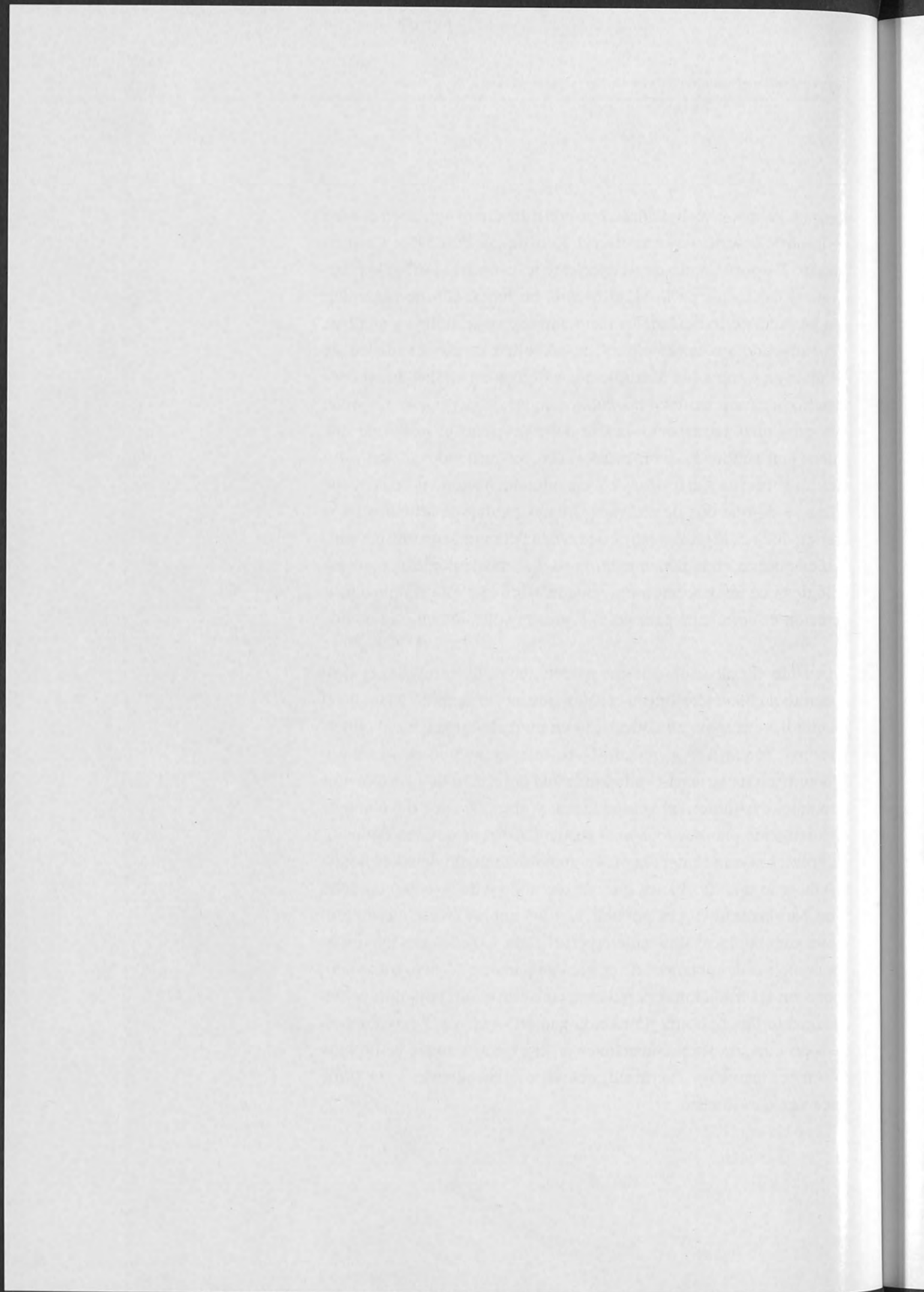
En conjunto, y como conclusión, creo que se puede afirmar con rotundidad que, salvo excepciones —que las hay, desgraciadamente—, muchas copias de las que actualmente usan los intérpretes españoles son verdaderamente auténticas y reproducen, casi con toda seguridad, el sonido que entonces emitían los instrumentos usados en las fiestas cortesanas de nuestros palacios o casas nobles o en los actos litúrgicos de nuestras iglesias.

El tema que se me dio para esta ponencia era el del «tratamiento organológico», y yo creo que ese término se refiere directamente a la reconstrucción de instrumentos musicales. Pero creo que este discurso mío quedaría incompleto si no dijera también unas palabras acerca de los otros dos aspectos de que hablaba al comienzo: los estudios teóricos y el coleccionismo.

Los primeros están actualmente, con toda evidencia, en un momento espléndido, gracias sobre todo a las investigaciones y estudios que llevan adelante, con certeros criterios científicos y ejemplar

constancia, tres investigadoras, que constituyen un auténtico cuadro de honor: Rosario Álvarez, Beryl Kenyon de Pascual y Cristina Bordas. La primera, desde su excelente tesis doctoral sobre los cordófonos españoles de la Edad Media, no ha cesado de presentar, con perfecta periodicidad, los resultados de sus estudios y análisis, constituyendo sus aportaciones un auténtico *corpus* científico de estudios en torno a los instrumentos antiguos españoles. Igualmente periódicas son también las publicaciones de Beryl y de Cristina. Hay en ambas un aspecto que se debe destacar: el hecho de que ambas han publicado, y repetidas veces, los resultados de sus estudios en la revista *Early Music*. Y cuando una nación europea puede gloriarse de que dos de sus especialistas publiquen artículos en la que sin duda es la más prestigiosa revista del mundo en música antigua es porque, indudablemente, la «salud musicológica» y «organológica» de esa nación es muy buena. Creo que esta simple consideración es suficiente para definir nuestra situación en este punto.

En cuanto al coleccionismo me parece que se debe resaltar el caso concreto de un coleccionista español que ha conseguido ya un nivel tal que lleva camino de convertirlo en un paradigma a escala internacional. Me refiero a Joaquín Díaz, que ha reunido en su Centro Etnográfico de Uruña (Valladolid) una colección de instrumentos populares españoles, en verdad única, y que casi cada día aumenta en algún ejemplar nuevo; con la particularidad de que esa espléndida colección está integrada en un auténtico mundo de coleccionismo de todo tipo de objetos que, de un modo o de otro, tengan relación con las tradiciones populares, a las que se añade una impresionante biblioteca, altamente especializada. Colecciones tan dispares como las de romances de ciego, campanas, etc., pero todas centradas en las tradiciones populares, constituyen un conjunto verdaderamente único, honra de toda la nación española. Consecuencia de todo ello son las publicaciones de ese Centro, todas de un muy alto nivel técnico y científico, que se van sucediendo a un ritmo cada vez más intenso.



MÚSICA Y PRÁCTICA MUSICAL EN EL MEDIOEVO:
EL MANUSCRITO DE SANT JOAN DE LES ABADESSES
(SIGLO XIII)

Maricarmen Gómez

Universitat Autònoma de Barcelona

En el lateral izquierdo de la magnífica portada románica del monasterio de Santa María de Ripoll, cuya construcción suele fecharse en la segunda mitad del siglo XII, aparece representada una típica escena juglaresca¹. Aunque el tiempo haya deteriorado el relieve, se distinguen con nitidez cuatro figuras, dos de ellas en actitud de tocar instrumentos de arco —acaso un rabel y una viola—, otra que está tocando el arpa y una cuarta en actitud de bailar [Ilustración I]. No muy lejos de Ripoll, en el monasterio de Santa María del Estany, aparece otra escena similar en uno de los capitales del claustro, construido entre la segunda mitad del XII y fines del siglo siguiente². En el capitel, que es del siglo XIII, se representan dos personajes que actúan juntos, uno masculino que es difícil decidir si toca el rabel o la viola y que parece que está marcando el ritmo con el pie izquierdo, y otro femenino que toca los crócalos posiblemente mientras baila [Ilustración II].

La representación de instrumentos de cuerda frotada en escenas juglarescas como las referidas no es algo inusual, puesto que este tipo de instrumentos, y en especial la viola, figuró entre los favoritos de los intérpretes musicales de la Baja Edad Media. Cabe recordar, por ejemplo, al trovador y también juglar Perdigon (...1192–1212...), del que dice su *Vida* que «fo joglars e saup trop ben violar e trobar», razón por la cual en las miniaturas de los principales Cancioneros que recogen la producción de los trovadores se le representa tocando la

¹ Para un estudio detallado de la portada de Ripoll y su simbolismo véase F. RICO, *Signos e indicios en la portada de Ripoll* (Barcelona, Fundación Juan March, 1976).

² E. JUNYENT, *El Monestir i el Claustre de Santa Maria de l'Estany* (Vic, Edit. Montblanc-Martin, 1971), p. 16.



ILUSTRACIÓN I. Monasterio de Santa María de Ripoll: detalle de la portada.



ILUSTRACIÓN II. Monasterio de Santa María de Estany: escena representada en uno de los capiteles del claustro.

3 M. de RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1995), Nr. 118, da el texto de la *Vida* de Perdigon y reproduce tres miniaturas que lo representan tocando la viola, una de las cuales sirve de ilustración a la portada del libro.

4 Citado en I. de RIQUER y M.^a C. GÓMEZ, *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical* (Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2003), p. 20. Agradezco a la profesora Isabel de Riquer su generosidad al permitirme hacer uso de sus detalladas investigaciones sobre el manuscrito de Sant Joan en este ensayo.

5 Ch. PAGE, *Voices & Instruments of the Middle Ages* (London-Melbourne, J. M. Dent & Sons, 1987), p. 22, de donde se toma la cita.

viola³. Que un trovador supiese tocar no debió de ser tan frecuente, puesto que en un *partimen* o debate poético entre Perdigon y otros dos trovadores, Raimbaut de Vaqueiras y el noble Ademar de Poitiers, éstos se basan en sus aptitudes musicales para darle un tanto de menos: «e-n Perdigon viule descortz o dansas»⁴.

Christopher Page observó que un pasaje de la novela artúrica *Jaifre*, fechada hacia 1170, insiste en aludir a la viola como instrumento apto para interpretar *dansas* e *descorts*, entre otro tipo de repertorio: «... joglars que sun el palais/ viulon descortz et suns t-lais/ e dansas e cansonz de gesta», dice su autor⁵. Siendo así, es probable que el instrumento que se trata de representar en el capitel del Estany sea una viola y que al menos uno de los del relieve de Ripoll también lo sea.

La representación de escenas juglarescas en dos monasterios del obispado de Vic sugiere una cierta actividad de este tipo de profesionales en la zona, salpicada de castillos feudales en los que muy bien pudieron hallar acogida, siguiendo una costumbre de la que se hace eco, entre otros, el trovador Guiraut Riquier (...1254-1292): «per que'l pros de premier/ volgron joglar aver,/ et enquer per

dever/ n'an tug li gran senhor»⁶. Además su proximidad a los Pirineos y la convergencia en Ripoll de dos de las vías secundarias del Camino de Santiago debió favorecer el paso de artistas extranjeros, de los que un manuscrito hallado en otro de los monasterios de los alrededores de Vic, el de Sant Joan de les Abadesses, a escasos 8 kilómetros de Ripoll, podría ser un precioso testimonio⁷.

El monasterio benedictino de Santa María de Ripoll alcanzó su máximo esplendor en tiempos del abad Oliva (1008–1046), al que se debe la iniciativa de reformar la vieja iglesia consagrada en el año 977, así como la de impulsar las actividades de su *scriptorium*. Tras superar un breve periodo de crisis, el monasterio, que en el 1008 había adquirido el rango de abadía, volvió a conocer años de prosperidad a lo largo del siglo XII, gracias sobretodo a la protección que recibió de los condes de Barcelona Ramón Berenguer III (1096–1131) y Ramón Berenguer IV (1131–1162), ambos enterrados en Ripoll. Fue en tiempos de este último o poco después cuando debió construirse la portada románica antes aludida, al tiempo que se elaboraron algunas de las más famosas Biblias miniadas producidas en el monasterio y otros varios manuscritos que contribuyeron a enriquecer su ya bien nutrida biblioteca⁸.

Teniendo esto en cuenta, no es extraño que en el año 1173 uno de los monjes del monasterio, Arnaldus de Monte, obtuviese permiso del abad para efectuar un viaje de peregrinación a Santiago de Compostela con fines seguramente profesionales. Arnaldus, que permaneció allí durante algunos meses, tuvo la fortuna de tener entre sus manos sino el actual *Códice Calixtino* de la catedral compostelana si una copia parecida del denominado *Liber sancti Jacobi*, de la que transcribió una parte sustancial que se conserva (Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 99). Gracias a ella se sabe que el *Liber* ya estaba en Santiago en 1173, aunque su redacción puede que no fuese aún la definitiva, es decir la que transmite el *Códice Calixtino*.

Dicho código, cuyo nombre se debe al hecho de que su recopilación se atribuya al papa Calixto II (1119–1124), consta de cinco libros

6 *Supplicatio que fe Guirautz Riquier al Rey de Castela per lo nom de joglars...* (versos 598–601). El motivo principal de esa costumbre, según Riquier, es lo agradable que resulta oír tocar, si se hace bien. Una edición de la *Supplicatio* en E. VUOLO, «Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X», *Studi Medievali* IX/2, 1968, pp. 792–802.

7 C. ENRÍQUEZ, *Caminos de Santiago* (Madrid, El País/ Aguilar, 1991), p. 17, reproduce un mapa de los Caminos de Santiago en el que se observa el cruce en Ripoll de dos vías que desembocan en el Camino francés.

8 Una descripción sucinta de la historia del monasterio de Ripoll en E. JUNYENT y J. BOLXÉS, *La basilica del monestir de Santa Maria de Ripoll./ Ripoll i el Ripollès* (Ripoll, Impremta Mideu, 4ª edic. 1991). Para la descripción de los fondos de la biblioteca de Ripoll véase R. Beer, *Los manuscrits del monastir de Santa Maria de Ripoll* (Barcelona, Casa Provincial de la Caritat, 1910).

9 Existe una edición facsimil del *Codex Calixtinus* (Madrid, Kaydeda Ediciones, 1993), que fue traducido en su integridad al español por A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO, *Liber Sancti Jacobi: «Codex Calixtinus»* (Santiago de Compostela, C.S.I.C., 1951. Reed. Xunta de Galicia, 1998).

10 «In ecclesia beati Jacobi apud Compostellam ... reperi volumen ibidem quinque libros continens de miraculis apostoli prelibati, quibus in diversis mundi partibus, tanquam mercatoribus stella, divinitus splendet et de scriptis sanctorum patrum, Agustini, videlicet, Ambrosii, Hieronymi, Gregorii, Leonis maximi et Bede. Continebantur in eodem volumine scripta aliorum quorundam sanctorum in festivitibus predicti apostoli et ad laudem illius per totum annum legenda cum responsoriis, antiphonis, prefacionibus et orationibus ad idem pertinentibus quamplurimis». A. MOISAN, *Le livre de Saint Jacques ou 'Codex Calixtinus' de Compostelle* (Paris, Librairie Honoré Champion, 1992), p. 86, ofrece una descripción pormenorizada del contenido de la copia del monje Arnaldus.

cuyo principal objetivo es la glorificación del apóstol Santiago. El primero contiene la liturgia para las festividades del Santo, con Misas y Oficios provistos de notación musical. El segundo pone en boca de distintos padres de la Iglesia la narración de veintidós milagros suyos. El tercero da dos versiones de la traslación del cuerpo del apóstol desde Jerusalén a Santiago. El cuarto es una crónica sobre la conquista de España por Carlomagno supuestamente redactada por Turpin, arzobispo de Reims; y el quinto libro es una guía para los peregrinos que recorrían el Camino. El códice finaliza con un suplemento musical polifónico, seguido del himno *Ad honorem regis summi* y de algunos otros añadidos, y un segundo suplemento que se inicia con el himno de los peregrinos *Dum pater familias*⁹. Ambos faltan en la copia del *Liber* que extrajo el monje Arnaldus, que en una carta que figura al final de ella, en la que ofrece el manuscrito a su comunidad (fols. 85r–86r), describe así el códice que tuvo entre sus manos:

En la iglesia de San Jaime en Compostela ... hallé un volumen, fruto de la inspiración divina, que contenía cinco libros sobre los milagros del venerable apóstol ocurridos en diversas partes del mundo, como el de la estrella de los mercaderes, y con escritos de los Santos Padres, a saber, Agustín, Ambrosio, Jerónimo, Gregorio, León Magno y Beda. Había en ese volumen escritos de otros santos para las festividades del susodicho apóstol, para ser leídos en su honor a lo largo de todo el año, con múltiples responsorios, antífonas y oraciones adecuadas a tal fin¹⁰.

Arnaldus precisa, a continuación, que angustiado por la falta de dinero y de tiempo, de los cinco libros sólo pudo copiar tres, el segundo, tercero y cuarto, aunque a decir verdad también copió fragmentos del primero y del último. Puesto que el primero de los libros del *Liber sancti Jacobi* es aquel que contiene los servicios litúrgicos para las festividades del Santo, incluida la música, cabría esperar que Arnaldus hubiese estado interesado en su copia, dada la particular situación geográfica del monasterio de Ripoll en el Camino de Santiago y su dilatada tradición litúrgico-musical. Ya en

tiempos del abad Oliva su *scriptorium* había producido un significativo número de manuscritos musicales, y además los monjes de Ripoll habían desarrollado una actividad notable en el campo de la teoría musical; así lo prueba uno de los códices de la antigua biblioteca del monasterio fechable en la primera mitad del siglo XI (Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 42), que contiene copias de los principales tratados musicales de la época, junto a otros escritos en el propio monasterio¹¹.

Mientras que en el *Códice Calixtino* los servicios litúrgicos en honor del apóstol Santiago se extienden de los folios 101v a 139r, que es con el que finaliza su primer libro, en la copia del monje Arnaldus tan sólo ocupan los folios 31v-33v, que contienen extractos de las Misas del 25 de julio y del 30 de diciembre, festividades en las que se conmemora, de forma respectiva, el martirio del apóstol y la traslación de sus restos; de la parte musical Arnaldus se limitó a copiar la de la Misa del 25 de julio.

Fue Dom Maur Sablayrolles quien primero se dio cuenta de que los fragmentos musicales que incluye el manuscrito del monje de Ripoll difieren en detalles importantes respecto a los mismos fragmentos del *Códice Calixtino*. Sablayrolles compara, por ejemplo, la secuencia *Clemens servulorum* que dan ambos manuscritos y constata sus importantes diferencias. «C'est donc plus qu'une simple transposition, c'est une véritable transformation, qu'en musicien expérimenté, Arnaldus a fait subir à la mélodie qui, du coup, y a gagné en unité tonale, en unité mélodique et en facilité d'exécution», concluye Sablayrolles, tras comprobar que ambas versiones difieren no sólo en los intervalos que componen la melodía sino incluso en el modo¹². Sin embargo no está tan claro si fue Arnaldus quien realmente introdujo los cambios en cuestión o bien si se limitó a copiar una versión que no coincide con la que recoge el *Códice Calixtino*, que, si no es el original, sería una copia del *Liber sancti Jacobi* distinta a la que él tuvo oportunidad de manejar¹³. En todo caso la notación que Arnaldus emplea en su propia copia es la aquitana sobre cinco rayas trazadas a punta seca, mientras que en el *Calixtino* las rayas van en tinta roja y la notación es la lorena o

11 La descripción más completa de este códice es la de K. W. GÜMPPEL, «Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42», *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIV, 1977, pp. 260-286, y «Spicilegium Rivipullense», *ibidem* XXXV, 1978, pp. 57-61.

12 M. SABAYROLLES, «A la recherche des Manuscrits Grégoriens Espagnols: Iter Hispanicum», *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* XIII, 1911-12, p. 215. Para un estudio de las diferencias entre todas las melodías que comparten el *Códice Calixtino* y la copia del monje Arnaldus véase P. WAGNER, *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sogenannten Codex Calixtinus* (Collectanea Friburgensis Neue Folge, Fasc. 20, Freiburg —Schweiz—, Univ. Buchhandlung, 1931), pp. 82-84, 92-93, 146-147.

13 Uno de los autores que mejor sintetiza el problema de la existencia de más de un códice del *Liber sancti Jacobi* es M. DÍAZ Y DÍAZ, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago* (Monografías de Compostellanum 2. Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1988), que en las pp. 77-78 y 134-135 trata específicamente del Códice 99 de Ripoll.

14 Así lo afirma, entre otros, M. HUGLO, «Les Pièces notées du *Codex Calixtinus*», *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, J. WILLIAMS y A. STONES eds. (Jacobus-Studien 3, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992), p. 106. En el detalladísimo estudio sobre la notación del *Códice Calixtino* de S. FULLER, «Perspectives on Musical Notation in the *Codex Calixtinus*», *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. LÓPEZ-CALÓ y C. VILLANUEVA eds. (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001), pp. 183-234, su autora coincide con esta opinión y concluye que «a primary affiliation of the Calixtinus notation is with a north-central French tradition, best represented by manuscripts produced for the cathedral of Nevers in the twelfth century» (p. 221).

15 Véase M.^a C. GÓMEZ, «La Catalunya carolingia. De música i litúrgia», *Catalunya a l'època carolíngia* (Barcelona, MNAC/ Diputació de Barcelona, 1999), pp. 135-138 y 487-489 (traduc. al inglés).

16 Cabe, no obstante, señalar que un bifolio del siglo XIII encuadrado al final de un ejemplar de la *Historia scholastica* de Petrus Comestor (Salamanca, Bibl. Universitaria, Ms 226 fols. 100-101) copia algunas piezas sacras en notación lorena evolucionada; el volumen perteneció a Juan Alfonso de Segovia (†1458), que lo más probable es que adquiriese el bifolio en Italia o durante alguno de sus múltiples viajes por Centroeuropa como embajador de la Santa Sede.

mesina, propia de las regiones francesas que enlazan la Lorena con el valle del Loira¹⁴, desde donde se difundió a otras partes del norte de Europa.

La única pieza del *Calixtino* que en lugar de ir escrita en notación lorena va en notación aquitana es el himno *Dum pater familias*, que encabeza su segundo suplemento. Éste es el tipo de notación que se extendió por toda España tras la supresión del rito hispano en el último tercio del siglo XI, aunque en Cataluña ya llevaba tiempo utilizándose; ello es así porque a raíz de su reconquista, iniciada a fines del siglo VIII, Cataluña, que pasó a estar bajo la tutela de los francos constituyendo la Marca hispánica, adoptó el rito franco-romano y la notación aquitana, propia de la zona meridional de Francia. En esta notación debieron de estar escritos una parte importante de los códices musicales de Ripoll, desde antes de que estuviese allí el monje Arnaldus, aunque la otra parte sabemos que utilizaba la que se ha dado en denominar notación catalana, que se relaciona con la propia del rito hispano¹⁵. A fines del siglo XII, principios del XIII, la influencia de la notación aquitana dio origen en Cataluña a una notación mixta, fruto de su mezcla con la catalana.

Cabe la posibilidad de que la notación musical de la copia del *Liber* que manejó Arnaldus fuese la aquitana, pero también es posible que fuese cualquier otra y que él la hubiese transcrito en aquella que le resultaba más familiar.

Fuera del *Códice Calixtino*, cuya copia se tiende a pensar que es de origen francés, el único manuscrito musical conservado en España que parece que emplea notación neumática lorena consiste en dos folios de papel de reducidas dimensiones (el primero mide 14,7 x 19,6 cm y el segundo 13,2 x 19,5 cm) que, procedentes del monasterio de Sant Joan de les Abadesses, forman parte en la actualidad de los fondos de la Biblioteca de Catalunya (Ms 3871)¹⁶. Ambos folios proceden de algún libro o documento notarial del siglo XIII, según se deduce de lo que aparece escrito en la parte que no ocupa el repertorio musical, donde se hace referencia expresa a «illam



ILUSTRACIÓN III. Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Ms 3871, fols. 1v-2r.

villam Sancti Johannis»¹⁷. Dicho repertorio fue añadido en los espacios del papel que habían quedado libres [Ilustración III].

El manuscrito de Sant Joan copia cuatro canciones de origen trovadoresco, tres en el folio 1v, *S'anc vos ame, era-us vau desaman, Amors, merce no sia* y *Ara lausetz, lauset, lauset*, y la cuarta en el folio 2r, *Era-us preg*. La música, a una voz, está escrita sobre tetragramas trazados a pulso con muy poco cuidado. Quien fuese que la copió debió escribir el resto del documento, pues aunque la tinta cambie en la última canción el tipo de letra y el trazo de los neumas son siempre los mismos¹⁸. La notación es muy sencilla. La mayoría de los neumas con los que se anotan las cuatro melodías son *puncta* o neumas de una sóla nota. En la primera pieza y en la tercera se combinan con varias *clivis* —neumas compuestos por dos notas descendentes—, aunque en la tercera también se utiliza por dos veces un *porrectus* —neuma de tres notas la más grave de las cuales es la segunda—. En la segunda pieza junto al *punctum* y la *clivis* aparecen neumas de tres notas ascendentes (*scandicus*) o descendentes (*climacus*), y además todas las frases acaban con otro de cuatro notas, bien sea un *climacus* (Si-La-Sol-Fa) o un *scandicus flexus* seguido de un *punctum* (La-Si-Do-Si/La). La cuarta y últi-

17 G. A. BOND, «The Last Unpublished Troubadour Songs», *Speculum* 60/4, 1985, pp. 827-849, transcribe y analiza el texto notarial, en el que aparecen citados algunos personajes cuyos nombres denotan que proceden de localidades próximas a Sant Joan.

18 La consulta en directo del documento no hace sino confirmar la opinión a este respecto de G. A. BOND, *loc. cit.*, pp. 830-831, que sólo tuvo oportunidad de estudiarlo a través de reproducciones fotográficas.

19 La opinión de que la notación del manuscrito de Sant Joan es lorena o mesina se debe a H. ANGLÉS, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1935. Reed. 1988), p. 182, que fue el primero en hablar de él; desde entonces siempre se ha repetido, sin ponerla en entredicho.

20 Guarda ciertas semejanzas, por ejemplo, con la del famoso manuscrito de Beauvais del siglo XIII que transmite el *Ludus Danielis* (London, British Museum, Egerton 2615), dos de cuyos folios fueron reproducidos por B. STÄBLEIN, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Musikgeschichte in Bildern III/4. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1975), Ab. 41a/b.

21 Para la relación de las enmiendas que efectuó el copista ver I. de Riquer y M.^a C. GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 76, 80.

22 Lo más lógico hubiese sido acabar de copiar la música que corresponde a los dos últimos versos de la primera estrofa del poema, escritos por debajo del tetragrama libre salvo la primera palabra del penúltimo verso, que va, junto con su música, en el tetragrama anterior.

ma pieza, a pesar de ser la más corta, es la que emplea mayor variedad de formas neumáticas: *punctum* y *clivis* alternan con un *porrectus*, un *torculus* —neuma inverso al anterior—, y otro de cuatro notas constituido por una *clivis* y un *podatus* (Mi–Re–Mi–Fa).

La forma del *punctum* y la de los trazos básicos que conforman los demás neumas mediante los que fueron escritas las melodías del manuscrito de Sant Joan es alargada y a veces ligeramente curva, a modo de esquema o simplificación de los neumas que son característicos de la notación lorena; éstos se distinguen por su trazo ondulado que recuerda la silueta de una golondrina¹⁹. Si quien anotó las melodías intentó reproducir los trazos de dicha notación, desde luego lo hizo con una mano inexperta o cuanto menos descuidada. También puede ser que la notación del manuscrito sea de tipo francés, en evolución hacia la notación cuadrada²⁰, pero en todo caso no es aquitana ni tampoco catalana, que son las notaciones propias de la zona de donde procede.

El copista del repertorio trovadoresco del manuscrito de Sant Joan pudo conocerlo tanto por vía escrita como por vía oral. Lo que ocurre es que si nos inclinamos hacia esta última opción aparece una importante dificultad, porque tanto en *S'anc vos ame* como en *Arnau lausetz* se equivocó al escribir algunas notas —las corrigió, tachándolas y escribiendo la nota correcta—, un tipo de error que no se explica si se escribe de memoria o al dictado, lo cual presupone una cierta pericia musical²¹. Además dejó libre el último tetragrama de *S'anc vos ame*, preparado para copiar el final de la melodía, al comprobar que coincidía con las dos primeras frases, algo que habría sabido de antemano si hubiese trabajado de memoria. También es posible que, por el mismo motivo, el tetragrama ya estuviese libre en el original que copiaba, y que él se hubiese limitado a reproducirlo de una forma mecánica, tal vez porque sus limitados conocimientos musicales no le permitieron plantearse ninguna alternativa²².

Se podría intentar perfilar la personalidad del copista del manuscrito de Sant Joan diciendo que era alguien que se dedicaba probablemente a cuestiones legales, con cierto gusto por la música y la poe-

sía; además sus conocimientos musicales eran los suficientes como para permitirle copiar unas cuantas canciones que llamarían su atención por el motivo que fuese, cometiendo algunas equivocaciones pero aplicando con rigor el texto a la música, lo cual significa que estaba en condiciones de leerla. Si esto es así, entonces pensamos que debía tratarse de un clérigo.

En la Edad Media, y salvo excepción, la práctica de la música era cuestión de clérigos, trovadores y juglares, aunque en el caso del juglar ello no implicaba que supiese leerla y escribirla, puesto que la mayoría tan sólo eran hábiles instrumentistas con buena memoria y notables dotes para la improvisación. En el supuesto de que quien copió las canciones en el manuscrito de Sant Joan no fuese el mismo que escribió los fragmentos notariales, entonces cabría pensar en un juglar especializado en el repertorio trovadoresco, es decir, que básicamente supiese cantar y, dado el caso, recitar. Pero esta es una posibilidad que, a pesar de haber sido sostenida en alguna ocasión, desmienten tanto la tinta como la letra del documento, y también el hecho de que un profesional al escribir música no suele cometer el tipo de equivocaciones del copista de Sant Joan²³.

En cambio resulta verosímil que el copista en cuestión entrase en contacto con algún juglar extranjero de paso por Sant Joan de les Abadeses o sus alrededores, quién sabe si camino de Santiago de Compostela o sencillamente en busca de lugares en los que actuar. Suponiendo que este juglar llevase consigo un manuscrito con parte del repertorio que solía interpretar, podía habérselo prestado al desconocido copista, que en tal caso debió seleccionar algunas canciones del manuscrito, si es que no las copió todas, porque el original pudo consistir en un simple folio o en un bifolio del tipo del que conserva en su integridad el repertorio musical del trovador gallego-portugués Martín Códax, activo hacia mediados del siglo XIII²⁴.

Si en el caso del monje Arnaldus existe la posibilidad de que en lugar de copiar fielmente la notación de su original la hubiese transcrito a una notación que le era familiar, en el del copista de Sant Joan la cuestión ni se plantea porque la notación lorena o, dado el caso, la

23 H. ANGLÉS, *op. cit.*, y S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori* (Ravenna, A. Longo edit., 1995) figuran entre quienes afirman que los fragmentos musicales son añadidos efectuados al manuscrito por alguien distinto al autor del texto notarial. Véase I. de RIQUER y M.ª C. GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 9, 15.

24 M. P. FERREIRA, *O som de Martin Codax* (Lisboa, UNISYS, 1986), incluye una reproducción suya en color, a tamaño real. En caso de que el original del que deriva la copia del manuscrito de Sant Joan o su modelo fuese un cancionero importante, entonces pudo parecerse al *Chansonier de Saint-Germain-des Près* (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050), de reducidas dimensiones (18 x 20 cm) y fechado en la segunda mitad del siglo XIII. Reproducido en facsimil por P. MEYER y G. RAYNAUD (Société des anciens textes français XXXI. Paris, 1892), incluye unas 350 canciones anónimas del repertorio de los troveros, varias de las cuales llevan música, escrita en notación lorena sobre tetragrama; la copia es apaisada y no la típica en columnas, en lo que coincide con el manuscrito de Sant Joan.

25 Ch. HAMM, «Manuscript Structure in the Dufay Era», *Acta Musicologica* XXXIV, 1962, p. 167, alude a la pervivencia de esta costumbre todavía a mediados del siglo XV.

26 I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols. (Paris, Librairie Honoré Champion, 1953-57). Para las referencias de este autor al repertorio de Sant Joan véase I. de RIQUER y M.^a C. GÓMEZ, *op. cit.*, p. 11.

27 Ambos tratados fueron editados por J. H. MARSHALL, *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and associated texts* (London, Oxford Univ. Press, 1972).

francesa resultan totalmente extrañas al área geográfica donde se le supone activo. Una copia literal por parte suya de un manuscrito trovadoresco probablemente escrito en notación lorena y propiedad de un juglar de paso justificaría la rareza del tipo de notación que emplea, al margen de su trazo algo rudimentario, respecto a la práctica totalidad de los manuscritos españoles con notación neumática posteriores a la adopción de la liturgia franco-romana.

El bifolio que contiene el repertorio musical de Martín Códax es una buena prueba sobre la circulación de manuscritos con repertorio trovadoresco de pequeñas dimensiones y, por tanto, fáciles de transportar, fuente básica de información para la confección de manuscritos mayores de mucho mayor coste y por tanto menos alcance de la economía de un juglar²⁵. En el caso de Martín Códax la unidad del manuscrito la proporciona el autor del repertorio que contiene, que es el mismo, mientras que en el de un hipotético original del manuscrito de Sant Joan la unidad, si es que la tuvo, debió de ser de índole distinta puesto que las cuatro piezas que transmitió su supuesta copia son anónimas.

Fue István Frank quien primero clasificó tres de las canciones de Sant Joan dentro del repertorio de *dansas* provenzales, excluyendo de la lista la segunda, *Amors, merce no sia*, por motivos lingüísticos²⁶. Posteriormente se ha tendido a considerar las cuatro piezas en su conjunto como pertenecientes al género de la *dansa*, aunque su esquema métrico, su estructura musical y por ende la relación texto-música sean distintos en todos los casos.

La explicación más completa de lo que en el siglo XIII se entendía por *dansa* la proporciona un brevísimo tratado titulado *Doctrina de compondre dictats*, copiado a continuación de las *Razos de trobar* del trovador catalán Raimon Vidal de Besalú en un manuscrito de fines del siglo XIV (Barcelona. Biblioteca de Catalunya, Ms 239)²⁷. El tratadito, que se piensa que podría ser obra de otro trovador catalán algo más joven que Raimon, Jofre de Foixà (...1267-1295...), se limita a enumerar y describir someramente los distintos géneros poéticos. Sobre la *dansa* escribe lo siguiente:

Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plasentment, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents .iij. cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vullés; totes vegades so novell. E potz fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començament, al mig, e a la fi. (fol. 30r/a)

28 Edición en *ibidem*.

Más hacia delante puntualiza que:

Dansa es dita per ço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, cor deu [haver] so plazent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascus que la diga e la escout. (fol. 31r/a)

Según el autor de la *Doctrina*, una *dansa* debe constar de tres estrofas con refrán (*respost*) y una o dos tornadas, y además debe ser de tema amoroso. En ello coincide con lo que dice un tratado anónimo copiado en un manuscrito del monasterio de Ripoll fechado a mediados del siglo XIV (Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 129)²⁸, que define la *dansa* en estos términos:

Dança ha un refrany e .iij. cobles e una o .ij. tornades. E es tostemps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferencia en materia ab canço mas en la forma. (fol. 25v)

Jofre o quienquiera que fuese el autor de la *Doctrina de compondre dictats* asegura que la música de una *dansa* debe ser siempre original —«totes vegades so novell»—, descartando, pues, el empleo de *contrafacta*, y además que su destino es la danza o el baile, por lo que se supone que su melodía debe de ser apta para tal fin. Se interpreta con acompañamiento instrumental, y resulta del agrado de todo el mundo, intérpretes y oyentes.

Lo que dice este autor en la segunda mitad del siglo XIII sobre lo que caracteriza la música de un baile o una danza podría haberlo asumido cualquier otro de siglos posteriores. Si la *dansa* del siglo XIII es cantada, otros géneros poético-musicales del siglo XIV y del Rena-

29 Según M. de RIQUER, *op. cit.*, p. 47, que cita a I. FRANK, *op. cit.*, vol. 2, p. 70.

30 M. de RIQUER, *loc. cit.*

31 Transcripciones en F. GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 vols. (Summa Musicae Medii Aevi III, IV, XV. Darmstadt & Langen-bei-Frankfurt, 1958-65), vol. III, Nrs. 257, 259, 260, 262, e I. FERNÁNDEZ, *Las cançons dels trobadors* (Tolosa, Institut d'estudis occitans, 1979), pp. 726, 738, 741, 810, que prescinde del ritmo en que están escritas las cuatro *dansas*. Reproducción facsimil en J. BECK y L. BECK, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères 2: Le Manuscrit du Roi, fonds français no. 844 de la Bibliothèque Nationale*, 2 vols. (Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1938).

32 E. AUBREY, *The music of the troubadours* (Bloomington & Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1996), pp. 124-126, analiza y edita el texto y la música de *Ben volgra, s'esser pogues*.

cimiento también fueron aptos para la danza, con lo cual tampoco en este sentido la *dansa* provenzal resulta una excepción. A través del análisis de las treinta *dansas* cuyo texto se conserva, trece de las cuales son del trovador tolosano Guiraut d'España (...1245-1265...) y otras cinco de Cerverí de Girona (...1259-1285...)²⁹, se constata que su refrán suele constar de cuatro versos y sus estrofas de ocho, los cuatro primeros con rima distinta a la del refrán y los cuatro últimos con su misma rima³⁰.

Si se excluye el repertorio del manuscrito de Sant Joan, sólo se conserva la melodía de cuatro *dansas*, todas ellas añadidas al *Manuscrit du Roi* (Paris. Bibliothèque Nationale, fr. 844) a fines del siglo XIII o principios del XIV; su notación es franconiana y por tanto mensural. Una ha sido atribuida a Guiraut d'España, *Ben volgra, s'esser pogues* (fol. 186r/v), y las otras tres son anónimas: *Amor m'art con fuoc am flama* (fol. 187v), *Donna, pos vos ay chausia* (fol. 1v) y *Tant es gay es avinentz* (fol. 78v)³¹. De temática amorosa, la de Guiraut d'España consta de un refrán, tres estrofas y tres tornadas que repiten las rimas del refrán³², mientras que de las otras tres sólo queda la primera estrofa. La estructura poético-musical es idéntica en todos los casos y responde a un esquema tripartito ABA. La primera sección (A) corresponde a la música del refrán; la segunda (B) a la de la primera parte de la estrofa que sigue a continuación, que se subdivide en dos secciones idénticas o parecidas a las que corresponden igual número de versos; la tercera sección (A) corresponde a la segunda parte de dicha estrofa y repite la música del refrán, que tal vez deba seguir a continuación, aunque la repetición al final de *Donna* de justamente esta palabra deja abiertas otras posibilidades. En caso de repetirse el refrán, entonces la forma de la *dansa* coincidiría con la del típico virelai del siglo XIII, con la única diferencia de que la segunda sección de un virelai se subdivide musicalmente en dos partes siempre idénticas (b1 b2). Además resulta muy próxima a la de la mayoría de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio (1221-1284), también de estructura tripartita y con refrán, aunque en su caso la música de la tercera sección puede no ser idéntica a la del refrán.

En un manuscrito de los siglos XII–XIII procedente del monasterio de Ripoll (Paris. Bibliothèque Nationale, lat. 5132) fueron añadidas dos composiciones, una a una voz, *Salve, virgo regia* (fol. 108), y otra a dos voces, *Cedit frigus hiemale* (fol. 108v), cuya forma coincide con la del virelai, aunque el manuscrito no indica que haya que repetir el refrán. En todo caso, ambas prueban que este tipo de estructuras musicales no eran desconocidas en el entorno geográfico de Ripoll³³.

EJEMPLO I. Estructura poético-musical de las *dansas* del *Manuscript du Roi*

Ben volgra: MÚSICA $\alpha \beta g \partial // \varepsilon z \mu \varepsilon' z \mu' / \alpha \beta g \partial$

RIMAS A B B A // c c d c c d / a b b a

Amors m'art: MÚSICA $\alpha \beta g \partial // \varepsilon z \varepsilon' z' / \alpha \beta g \partial$

RIMAS A B B A // c d d c / a b b a

Donna: MÚSICA $\alpha \beta \alpha g // \partial \varepsilon \partial \varepsilon' / \alpha \beta \alpha g / \alpha'$

RIMAS A B B A // c d c d / a b b a / e

Tant es gay: MÚSICA $\alpha \beta \alpha \beta' // g \partial g \partial / \alpha \beta \alpha \beta'$

RIMAS A B A B // c d c d / a b a b

La forma poética de las *Cantigas* es sabido que está emparentada con la del zéjel, que fue la forma estrófica más popular de la poesía andalusí. El zéjel se compone en esencia de un pareado que hace las veces de estribillo, que va seguido de un trístico monorrímo y otro verso de vuelta que rima con el estribillo que se repite tras él. Esta estructura poética (AA bbba AA) coincide con la de la mayoría de las más de ciento veinte *Cantigas* cuyas estrofas constan de cuatro versos a los que les corresponden cuatro frases musicales. Éstas se subdividen en dos secciones de dos versos cada una; las

³³ Transcripciones de *Cedit frigus* en H. ANGLÉS, *op. cit.*, p. 257, y M.^a C. GÓMEZ, «El Ars antiqua en Cataluña», *Revista de Musicología* II, 1979, pp. 240–241. *Salve, virgo* está transcrito en H. ANGLÉS, *El Còdex Musical de las Huelgas*, 3 vols. (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1931), vol. I, p. 56.

34 Véase H. ANGLÉS, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. (Barcelona, Diputación provincial: Biblioteca Central, 1943-64), vol. III, pp. 401-405, donde se dan los esquemas literarios y musicales de las *Cantigas* con refrán cuyas estrofas constan de cuatro frases musicales.

35 Para la edición crítica del texto y la música de ésta y las otras piezas del manuscrito de Sant Joan véase I. de RIQUER y M.^a C. GÓMEZ, *op. cit.*

dos frases musicales de la primera sección son casi siempre idénticas, la tercera frase unas veces coincide con la primera del refrán y otras —las menos— es distinta, mientras que la cuarta frase suele ser idéntica a la segunda del refrán, subrayando así la coincidencia de la rima poética³⁴. Cuando en una cantiga la música que corresponde a la segunda parte de las estrofas coincide con la del refrán y las dos frases de la parte anterior son iguales, entonces su forma musical es la misma que la del *virelai*.

La primera de las canciones del manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, *S'anc vos ame*, consta de un refrán de dos versos, que va seguido de tres estrofas de cuatro versos, el último de los cuales rima con el refrán; la rima de los otros tres es idéntica, con lo cual su estructura coincide con la del zéjel, en caso de que el refrán del *virelai* se repita tras cada una de las estrofas, algo que el manuscrito no indica. La música se subdivide en tres secciones que constan de dos frases cada una; la primera sección corresponde al texto del refrán, la segunda a los dos primeros versos de cada estrofa, y la tercera a los versos tercero y cuarto. Se supone que la música de esta última sección repite la del refrán, a pesar de que el manuscrito se limita a dar el *incipit*, según ya comentado. Su estructura poético-musical es la que sigue³⁵:

MÚSICA $\alpha \alpha' // B B' [\alpha \alpha']$

RIMAS A A // b b b a

Con sólo cuatro ejemplos musicales identificados de *dansas* provenzales, resulta difícil, sino imposible, decidir si *S'anc vos ame* es o no. Su estructura es tripartita, como la suya, pero aquí cada sección consta de dos frases musicales, en función del texto poético que es más breve; las frases de una sección varían entre sí sólo en cuestión de detalle, y por tanto falta el contraste que produce la alternancia de frases musicales distintas, como ocurre en las cuatro *dansas*. Otra diferencia que hay que tener en cuenta es la de la rima de los versos que corresponden a la tercera sección de la música, idéntica a la del refrán sólo en un 50%. De hecho la estructura poe-

tico-musical de esta composición coincide con la del tipo de *Cançons* a las que antes nos hemos referido, salvo por el hecho de que no es seguro que tras cada una de las estrofas de *S'anc vos ame* haya que repetir el refrán. A todo esto hay que añadir que su argumento trata del desamor en lugar del amor, tal como dicen los tratados que es preceptivo de una *dansa*; de ahí que Isabel de Riquer la considere una *desdansa* —la única que se habría conservado—³⁶, basándose en la definición que hace de este género el tratadito de Ripoll, que dice así:

36 *Ibidem*, p. 43.

Desdança, seguons que par en lo vocable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la materia; car axí con dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axí desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira. E encara que no loha en res la dona, ans es per manera de clam. (fol. 26r)

Amors, merce no sia, que es la segunda canción del manuscrito de Sant Joan, está escrita en una mezcla de italiano y provenzal. Consta de tres estrofas de ocho versos (la segunda está incompleta) y su tema es amoroso pero carece de refrán, que es un elemento característico tanto de la *dansa* como de sus formas afines. Además su estructura musical es bipartita. La primera sección (A) consta de cuatro frases musicales, una por cada verso de la primera mitad de la estrofa; la primera y la tercera son idénticas y la única diferencia entre la segunda y la cuarta es un neuma de dos notas (Si-La), que al repetirse aumenta en una nota (Si-La-Sol). La segunda sección (B) coincide con la segunda mitad de la estrofa y consta de otras cuatro frases; la primera y la tercera vuelven a ser idénticas, la segunda es distinta y la última coincide con la que concluye la sección primera. Su estructura musical, combinada con la de las rimas de la primera estrofa, es ésta:

MÚSICA $\alpha \beta \alpha \beta' g \delta g \beta'$

RIMAS a b a b a b a b

37 La estructura musical de *Creyre m'an fag miey dezir* de Guiraut Riquier, que data de 1277, es, por ejemplo: $\alpha \beta \alpha \beta g \delta \varepsilon \beta'$. Editan esta canción, entre otros, H. VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies* (Rochester, N. Y., 1984), p. 177*, e I. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 627-628.

38 *Donna, pos vos ay chausida* del *Manuserit du Roi*, que acaba repitiendo la palabra inicial del refrán con su música, podría ser una composición de este tipo, aunque su única estrofa conservada no permite llegar a ningún tipo de conclusión.

Amors, merce es, pues, una canción con vuelta parecida a otras del repertorio trovadoresco³⁷, y desde luego su estructura se aleja de la que es propia de una *dansa*.

La tercera canción, *Ara lausetz*, es de tema satírico. Consta de un refrán de dos versos que va seguido de cinco estrofas de tres versos y una tornada de dos que concluyen en todos los casos con un refrán de cuatro sílabas que deriva del que inicia la canción; salvo los versos del refrán, los demás se dividen en dos hemistiquios heptasílabos. La estructura musical es bipartita, con una primera sección que corresponde al refrán y una segunda que corresponde al resto de la composición. La primera sección consta de dos frases musicales, que son distintas, y la segunda de siete frases, de las que la primera y la segunda son idénticas; la séptima coincide con el giro final de la segunda frase del refrán, salvo en la primera nota, al tiempo que repite su última palabra, «l'abbet».

MÚSICA $\alpha \beta // g g \delta \varepsilon z \mu / \beta'$

RIMAS $A A // n b n b n b / a$

Puesto que el autor de la *Doctrina de compondre dictats* dice que las estrofas de una *dansa* pueden hacerse acabar con un «refrán semblan», cabría considerar la posibilidad de que *Ara lausetz* lo fuese³⁸; sin embargo su estructura musical bipartita no se corresponde con el modelo del género, ni tampoco su estructura poética ni su argumento.

De la última canción del manuscrito de Sant Joan, *Era us preg*, el único que queda es la música, probablemente incompleta, de la parte que tal vez correspondiese al refrán de la composición. De temática amorosa, el texto de su única estrofa apenas si es legible.

A tenor de lo expuesto, la primera de las cuatro composiciones del manuscrito de Sant Juan es la única que guarda algún tipo de relación con la *dansa* provenzal, y aún con reservas. Pero si se trata de una pieza danzable, entonces resulta que la notación en la que está escrita no

es la adecuada, puesto que las danzas son por fuerza medidas y la notación de *S'anc vos ame*, lo mismo que la de las otras tres composiciones del manuscrito, no presenta para nada signos de mensuración. En cambio las *dansas* del *Manuscrit du Roi* si van en notación medida.

Al margen del género al que pertenezcan, la melodía de *S'anc vos ame* y, con ciertas reservas, la de *Ara lausetz* invitan a una transcripción en ritmo ternario que las hace susceptibles de ser danzadas³⁹, a diferencia de las otras dos composiciones, melismáticamente más ricas. En el caso de *S'anc vos ame* se obtiene el siguiente resultado:

1
 R'anc vos a me c - tres vos de - sa - man
 5
 a - ra fi - zo que no i trob mes en - ja
 9
 i - ja trob pel mi lad i - ho - men
 13
 per gen no us degg le mer pe - gunt co - vin
 17
 vos a vos fan to pa - ja ta - ll - men
 21
 jans a tri ga te - des vos vin a - man

EJEMPLO II. Barcelona, Biblioteca de Catalunya Ms 3871 fol. 1v/a.

39 En relación con el repertorio de los troveros del siglo XIII avanzado y sus canciones de danza, R. H. HOPPIN, *Medieval Music* (New York, Norton, 1978), p. 302, observa que el uso del ritmo ternario resulta tanto el más probable como el más adecuado. H. ANGLÉS, *La música a Catalunya...*, pp. 406-407, que da una versión rítmica de las tres primeras composiciones del manuscrito de Sant Joan, transcribe *S'anc vos ame* en ritmo binario y *Ara lausetz* en ternario.

40 Editado por F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles* (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona XIV. Barcelona, 1972), pp. 545-562.

A nuestro entender, no existe un vínculo aparente entre las cuatro composiciones del manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, salvo el de haber sido copiadas por la misma mano de una forma casual. Al menos una es una canción y una o dos más son piezas cantadas aptas seguramente para la danza, que muy bien pudieron formar parte del repertorio de un juglar. Si es así, lo más probable es que éste se acompañase con un instrumento musical como la viola, lo mismo que aquel juglar Cabra al que el noble catalán Guerau de Cabra dirigía a mediados del siglo XII su conocido *ensenhamen*.⁴⁰ «Mal saps viular/ e pietz chantar», le dice con acritud Guerau a su juglar (versos 7-8), caso que no debió ser el del supuesto juglar de paso por Sant Joan si es que atrajo lo suficientemente la atención como para que alguien decidiese copiar una selección de su repertorio.

DAVID, EL CANTICUM Y LA IUCUNDITAS EN EL SIGLO XII

Manuel Núñez Rodríguez

Universidad de Santiago de Compostela

sobre la imagen del Rey Salmista, existe una amplia bibliografía que reposa en una pluralidad de conceptos. Desde el rey piadoso y fiel a la palabra divina, crédito al que se añade su condición de ancestro de Cristo, al David *lyricus* ampliamente asociado a Píndaro y Alceo. Identidades a las que se hace preciso añadir otras dos: el encuadramiento asociativo con la *Psychomachia* de Prudencio¹ y el progresivo posicionamiento iconográfico, con el atributo instrumental, a medida que se consolida el canto y la música en la liturgia cristiana, testimonios que plantean el progresivo valor de los cordófonos, incluso, en su dimensión terapéutica, como remedio al sufrimiento humano y reconfortante moral, tal como recordaba Isidoro de Sevilla al hacer referencia al *Effectus musicae* davidiana ante Saúl (Sam. I, XVI, 23)².

En consecuencia, la cita iconográfica a David con el instrumento de cuerda habrá de ser testimonio fundamental en la cita musical, pero, sobre todo en la Historia del Arte, donde el gesto y movimiento de sus manos invocaba el principio de armonía de quien honra a Dios. A la vez, de igual manera que en el Antiguo Egipto, buscaba la felicidad intuitiva a partir de «las frágiles certidumbres del mundo terrestre»³. De aquí el interés extremo de su iconografía como documento que transpone los límites impuestos por la Iglesia de primera hora a la música, aporta argumentos para el estudio de la mímica corporal que anima al salmista, y, siempre desde la cautela, puede llegar a ser un referente, una cita probable, para el musicólogo.

1 Siempre acorde con una alegoría de carácter moral que inspira, en asociación con David, una iconografía muy variada, en muchos ejemplos vinculados a la mujer de flotantes cabellos, ropajes vaporosos, pies descalzos, o con babucha y desnudo y el atributo complementario.

2 CLOUZOT, M., «Souffrir en musique», *Médiévales*, 27, 1994, pp. 25-36.

3 *Diccionario de los símbolos*, dir. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (Herder, Barcelona, 1991), p. 141.

4 *Iconografía musical del románico aragonés*, CALAHORRA, P., LACASTA, J., ZALDÍVAR A. (Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1993).

5 DAHAN, G., *L'exégèse Chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII-XIV siècle* (Cerf, Paris, 1999) pp. 358-387. DOLBY, M.^a C., *El hombre es imagen de Dios. Visión antropológica de San Agustín* (Eunsa, Pamplona, 2002), C. II, pp. 55-113.

Criterio resbaladizo para el historiador del arte, menos especializado en la realidad instrumental que en la reflexión cruzada con la semiología de la imagen, en el código particularizado de las manos y el movimiento del cuerpo, lectura más rica y teológicamente más profunda en los Ancianos del Pórtico de la Gloria.

Los estudios recientes sobre la familia del arpa imponen prudencia sobre esta variante iconográfica davidiana y me llevan a centrar mi reflexión sólo el David portador de viola o *fidicula*. Repertorio muy pródigo en el Camino, como también, aunque a partir de premisas diferentes, de los juglares, a quienes Honorius d'Autum denominaba como *ministri Satanae*, por ser hijos de la ambivalencia de los placeres del cuerpo. Capítulos ambos muy pródigos en el románico aragonés y áreas próximas a Castilla, fundamentalmente⁴.

La identidad de David de Platerías o de David en Porte Miègeville (Toulouse), ambos con viola o *fidicula*, utiliza los resortes de lo preciso y de lo complejo (láminas 18 y 15). En cuanto a lo preciso, proponen una lectura plural. En efecto, en el enfoque temático es necesario dar cuenta, en primer lugar, de que David Rey había vulnerado las normas de fidelidad divina. Pecador, culpable y penitente en sus lamentos y súplicas a Yahvé, no duda en reconocer que su alma está conturbada» (Salm. 6), reconociendo que «sólo Tu eres conocedor de mi estulticia (y) no se te ocultan mis pecados» (Salm. 68, 6). Por ello, como en la exégesis cristiana, busca que Dios «borre sus iniquidades y no le arroje de su presencia», tal como se expresaba David en el Salmo 51 (Vul. 50) en su gesto de penitencia, confesando sus faltas y suplicando el perdón. Este concepto está muy presente en aquella iglesia agustiniana y gregoriana que pone el acento, en el principio, «a la elección del hombre por Dios deberá corresponder la elección de Dios por los hombres», aspectos que atañen a la racionalidad humana⁵. Otra cuestión para abordar más adelante es el planteamiento diferenciado en la aproximación de David a Dios y de los hombres (comunidad) a Dios; acercamiento vertical el primero, tras el beneficio del perdón divino, y horizontal y bajo el control de la Iglesia, el segundo, en cuanto que hijos de Adán y Eva, precursores del «hombre terreno y viejo» (San Agustín).

En nuestro criterio, el carácter diferenciado del David en Platerías y el David en el Obradoiro no es una consecuencia del azar. En la antigua Puerta Francígena, o Puerta penitencial, se ubicaba aquel «hombre viejo», David, que se había mostrado carne frágil y revuelto en las miserias humanas. Según esto, no puede asombrar su tonación de los salmos penitenciales, para hacerse merecedor de indulgencia divina y de la alianza con Dios, cumpliéndose así la profecía sobre la gloria davídica. Esta imagen, ubicada hoy en Platerías, constituye, entonces, una expresión devocional y mística que intenta fijar el concepto del «alma sedienta de Dios» que ansía el castigo mediante la sangre de la Pasión (San Agustín, *Enarratio in Psalmum*, 41).

Complementariamente, el David salmista del Obradoiro asegura con su presencia el acto de alabanza del justo a la Gloria divina, concepto asociado a San Agustín, al manifestar que sólo estarán en el grupo de los que canta el salmista aquellos que se visten de «hombre nuevo», aquellos que temen al Señor y caminan por su senda” (*Enarratio in Psalmum*, 127).

Conforme a esta síntesis-hipótesis, se impone considerar, en primer lugar, el David de Platerías, en cuanto que expresa el discurso de la Iglesia sobre el pecado, el salmo penitencial de quien quiso poner su propia voluntad, la posterior ayuda divina y, por último, el canto de alabanza y agradecimiento al Señor. En la década de los años ochenta, Martine Jullian ya había llamado la atención sobre la importancia del emplazamiento asignado a un testimonio cultórico musical en el recinto sagrado y cómo puede condicionar la naturaleza del tema⁶. Desde un punto de vista general, se impone recordar la asociación inicial del David de Platerías con la portada Norte, o portada de entrada en penitencia, dimensiones también configuradas en Toulouse, en el crucero románico de Bourges e, incluso, en el ciclo pictórico de Tavant (Chinon) —por citar cuatro ejemplos— donde la imagen davídica cobra dimensión en un entorno precedido por los portadores de la marca del pecado original, la *carne*, y, en consecuencia, con los precursores de los vicios en sus variantes⁷. Es decir, Adán y Eva, ambos rescatados,

6 «L'image de la musique dans la sculpture romane en France», *C.C.M. Poitiers*, XXX, 1987, p. 49.

7 SCHMITT, J. C., *La raison des gestes dans l'occident médiéval* (Gallimard, Paris, 1990), pp. 66-67.

8 VOGEL, C., *En rémission des péchés. Rechercher sur les systèmes pénitentiels dans l'Église latine* (Variorum, 1994), C. VIII, pp. 140-143.

9 DOLBY, M.^a C., *op. cit.*, p. 92.

10 FONAGY, I., *La vive voix* (Paris, 1983), pp. 51-55.

como David, por el Hijo (Apócrifos de la Pasión y Resurrección, Actas de Pilatos VI (XXII), I).

En el Occidente cristiano, el ritual de penitencia, desde el miércoles de ceniza, hasta la reconciliación el jueves santo, tenía su punto focal en la Puerta de Adán o Puerta de Misericordia, como se puede ver en Réginon de Prüm (+915), el Pontifical Romano-Germánico (s. X) o los Pontificales romanos del s. XII, tan endeudados, casi literalmente, con los anteriores⁸. Allí, en la Puerta de Adán o Puerta de Misericordia, de igual modo que en la Expulsión del Edén, el peregrino se ubicaba alegóricamente y no podía participar del Sacramento de la Eucaristía, antes de la reconciliación. Todavía hoy, en Vallejo de Mena, los toscos relieves de esta vía secundaria del Camino francés rememoran el claro testimonio de la trasgresión de Adán y Eva y enlazan con el hombre terreno y viejo (el peregrino) que emprende el camino de la purificación (penitencia) ante el hecho conminatorio de la pena. Tal dato no parece indicativo del genio simplificador del artista, conocedor del *cantus gestualis* atribuido al juglar y a la mujer acróbata. Ambos severamente condenados por las autoridades eclesiásticas, por «sus vínculos turbios con el mundo animal y mal empleo de la lengua y el cuerpo» (M. Aurell) también están allí representados. Tales connotaciones equívocas —y el dato hay que apuntarlo— darán paso, más adelante, a un mayor reconocimiento de la danza cuando San Bonaventura, por ejemplo, interprete que el propio David danzó «humildemente» ante el Arca de la Alianza, de tal modo que la danza no es más que acorde con la medida del gesto. Mientras, se asocia el pecado al que habla como un juglar, a quien modula de manera afectada. Es una referencia diabólica, torpe y negativa, a la que aquella Iglesia gregoriana y agustiniana contrapone la imagen de David conforme a un concepto de perfección limítrofe con la «paideia» clásica —en el plano moral, ético— que M.^a Carmen Dolby reconoce en la religiosidad agustiniana⁹ y que queda desdibujada en los registros mímicos del juglar. En este clima espiritual se impone señalar los precisos perfiles diferenciales expresados en el llamado *Salterio triplex* de Cambridge (s. XII), campo semiótico que da cuenta de una verdadera mímica audible¹⁰, de la importancia reveladora del ges-

En esta ilustración alterna, por una parte, la tradicional imagen vívida con el arpa-salterio, lejos del exceso. Era el momento de rehabilitación de la condición humana a la que se *prepara* para integración en la ciudad divina. En consecuencia, prima lo que Guillermo de Conches, nacido y muerto por los años del cruceo nipoastelano (1108-1145), denominaba la *verecundia*, la honestidad en el gesto y todo cuanto invoca la moderación o mesura conocida en los sermonarios: el *canticum*. Por el contrario, la espectacularidad del juglar no es ajena a la sojuzgada gestualidad mundana a la *iucunditas*, al bullicio de quien también estaba demostrando su capacidad para tocar instrumentos diferentes —la iconografía musical del románico aragonés así lo demuestra¹²—, pero dista de los preceptos morales de aquella Iglesia altomedieval, insistente en la moderación de la voz y la palabra, así como en la honestidad y continencia del gesto, ajeno siempre a la bufonada, a la *scurrilitas*¹³ que resta dignidad. Otra cuestión, de mayor interés para el musicólogo, son los instrumentos, bastante distanciados de un planteamiento imaginario: el órgano de siete tubos, afín al del capitel de la catedral de León; el tintinnabulum de siete campanillas, golpeado con lentitud; tras de David el sonador de siringa o flauta de pan hecha de cañas; un instrumento de viento (¿flauta?, ¿aerófono?) sonado con las dos manos y completamente distinto a la trompa o cuerno del juglar, de posible embocadura lateral; finalmente, el tañedor de violacoplada al hombro izquierdo y con gesto sobre el mástil afín a David en Platerías, si bien en el juglar incide el efectismo que resalta la dignidad, como corresponde a la censurada *scurrilitas* del bufón.

11 SCHMITT, J. C., *op. cit.*, pp. 263-264. CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S. «Cleres et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)», *Annales*, 5, 1979, pp. 916-917. Conf. la bibliografía recogida en nota 73.

12 Conf. CALAHORRA, P.; LACASTA, J.; ZALDÍVAR A., *op. cit.* en nota 4.

13 ZUMTHOR, P., *La letra y la voz en la literatura medieval* (Cátedra, Madrid, 1987), p. 157.

14 Conf. CORBIN, S., *L'Eglise à la conquête de sa musique* (Gallimard, Paris, 1960). FRITZ, J. M., *Paysages sonores au Moyen Age* (Champion, Paris, 2000).

Asimismo, hay que tener en cuenta la asociación *gestus-sonus* que, conforme al agustiniano concepto sobre la armonía musical, centra en la escena de David y sus músicos la referencia a la música como una de la *vox* o *locutio* (repárese en el salmista) y de las manos (c. d. de Bruyne). Conforme al análisis de Solange Corbin, con la llegada del gregoriano, la Iglesia «llega a concebir la música como arte al servicio de la liturgia»¹⁴; si bien la apertura de la liturgia a la música como arte ya era una evidencia anterior (c. VIII-IX); baste citar el canto litúrgico mozárabe en el caso del Cristianismo ibérico. Los testimonios son numerosos. Pero, quizás, se imponga añadir

15 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 160.

16 «L'image de la musique...», art. cit., p. 44, nota 38.

17 LÓPEZ CALO, J., *La música medieval en Galicia* (Fund. Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1982), p. 90. Conf. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole* (A. Michel, Paris, 1964-1965), 2 v.

18 Conf. ZUMTHOR, P., *op. cit.* y FRITZ, J. M., *op. cit.* El amplio abanico de estímulos sobre el valor de la voz en el medievo, o el ejercicio de la mímica audible, despierta en Zumthor un claro interés por la recopilación de datos iconográficos (conf. *op. cit.*, p. 154). Por el contrario Fritz, aún cuando consagra un capítulo al estudio de la voz y de los fenómenos sensibles al oído, renuncia a utilizar las fuentes iconográficas y musicales (conf. *op. cit.*, capítulo final).

19 CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S., art. cit., p. 916. SCHMITT, J. C., «La moral de los gestos» *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, ed. FEHER, M., parte segunda (Taurus, Madrid, 1991), pp. 129-146.

dir para concluir con este ejemplo, que la acción de los juglares cantores, su «fórmula de oficio», evoca aquella declamación teatralizada, ya criticada por Isidoro de Sevilla, y más cercana a la *dictio*, o discurso constituido, según Quintiliano¹⁵. También es oportuna la observación de Martine Jullian, «por la música se puede acceder a Dios, pero también se puede derivar hacia el pecado más reprochable»¹⁶, aspectos en los que puso tanto énfasis Agustín de Hipona: no confundirse en el placer de la melodía. Llegados a este punto las manifestaciones sonoras representadas en el Pórtico compostelano, destinadas a mantener el alma en actitud de recogimiento y de oración previos al *jubilus*, son la mejor expresión del progresivo desarrollo o uso de la música.

Cuando el P. López-Calo otorgaba valor a «los Ancianos en actitud de afinar los instrumentos, mirándose unos a otros, como diciendo: «se algo»¹⁷, tal particularidad sobre esta aparente ruptura de silencio impone un comentario: la función de la palabra; o, mejor, el progresivo interés de la Iglesia por las «formas de arte vocal»¹⁸, lo mismo en el canto que en la plegaria o en las inflexiones de voz, rehuyendo la espontaneidad expresiva. Mateo y su taller no manifiestan interés por silencio monástico; sí, en cambio, por los registros rítmicos como expresión «mímica audible» que da pruebas de la armonía interior. Ello afecta a la naturaleza de los Ancianos, con cuidada gestualidad del cuerpo, de la mano y de los dedos. Se diría que el maestro y el taller se muestran buenos comunicadores con el *gesto pensil* de las manos y con el comportamiento kinésico (expresión facial, postura). Para entonces, el desprecio al cuerpo era memoria; ahora cobraba valor el comportamiento corporal y con él la apropiada acción del gesto y la palabra. Gesto y ejercicio vocal o precisión manual son indisociables de las artes del *Trivium*. Por otro lado, la voz que emana (P. Zumthor) era la expresión de una controlada correspondencia del valor semántico del cuerpo con los impulsos del alma, tanto en los silencios como en las sintonías de voz. Tal era la contraposición a la palabra desordenada y ajena al silencio del juglar, confirmación de la desmesura, del indisociable *turpes gestus*¹⁹.

En estos límites del Pórtico, cobra valor la imagen de David con el arpa (láminas 6 y 11), en posición diferente al David con su *fiduciu-*

la, ante la supuesta Portada, expiatorio de Adán o de la Misericordia. Ambos responden a dos planteamientos distintos, aunque en uno y otro la Biblia sea el referente de partida, como también algunos pasajes de los Evangelios Apócrifos, sin perder de vista los comentarios del especialista en las Sagradas Escrituras y el conjunto de reglas de conducta que algunos biógrafos regiois rastrearon en la iconografía davidica.

David con el arpa-salterio, hoy ubicado en el Obradoiro, porta el atributo también asociado al mundo de lo absoluto, al Más Allá, a la inmortalidad. Su simbología es muy amplia. J. C. Cooper establece su equiparación con la supuesta escala que comunicaba cielo y tierra, rota tras la Caída. En su dimensión teológica, este instrumento de alabanza a Dios recobra el valor de la Cruz (la madera) y las cuerdas se asocian a la carne mortificada de Cristo²⁰.

En este clima espiritual, en la perspectiva de este planteamiento, se ven inevitables otras referencias que proporcionen al hombre el sentido de su existencia y otorgadas a David en los apócrifos de la Ascensión y Resurrección: «Yo, viviendo aún en la tierra, profeticé al pueblo la misericordia de Dios y su visitación (la del hijo de Dios)» (Act. De Pilato, VI—XXII—, 1). Teología, razón y fe se asocian a la felicidad que la humanidad pecadora desconoce y que constituye la impronta del equilibrio, de la renovación, lejos de la ambivalencia. Atributo arpa-salterio, parejo con la mayoría de las proezas iconográficas davidianas; a modo de ejemplo, el David en la fachada catedralicia de Ourense (lámina 10), también depositario de algunos conceptos afines; clavijero, columna, bastidor, clavijas laterales; diferente es el bastidor y número de cuerdas; David (Museo Agustiniiano, Toulouse) (lámina 5) y un largo etcétera.

«Tú, oh Dios! conoces mi estulticia y no se te ocultan mis pecados..., lloro y ayuno..., me cubro de saco..., sácame del lodo...» (Salm. 68). Este y otros salmos ocuparon el interés entre los exegetas cristianos de la Biblia, partiendo de la reflexión sobre la metáfora del que se ve elegido ante la sanción divina y se ve obligado al acto de humillación²¹.

20 CALVET, A., *De la pierre au son. Archéologie musicale du tympan de Moissac* (Accord, Moissac, 1999), pp. 61-62. COOPER, J. C., *Diccionario de los símbolos* (Gustavo Gili, Barcelona, ed. 2002), p. 72.

21 DAHAN, G. K., *op. cit.*, cap. VII.

22 CONNOLLY, Th., *Mourning into Joy. Music, Raphael and Saint Cecilia* (Yale Univ. Press, 1994), pp. 79–110.

23 GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique* (Le Léopard d'or, Paris, 1982), Cap. IX. Sobre semiología de la imagen, conf. obras citadas de SCHMITT y MARTÍN, H., «De l'analyse structurale à la semiologie de l'image», *Mentalités médiévales (XI–XV s.)* (L'histoire et ses problèmes, Paris, 2ª ed. 1998), cap. IV. Como introducción, BRILLIANT, R., *Gesture and Rank in Roman Art* (New Haven, 1963).

24 Sobre la valoración de las lágrimas a la luz de la historia de la espiritualidad, se impone citar el análisis serial de NAGY, P., *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument en quête d'institution (V–XIII siècle)* (Albin Michel, Paris, 2000), estudio que enriquece el análisis de la semiología de la imagen.

25 CARRÉ, Y., *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités. XI–XV siècles* (Le Léopard d'Or, Paris, 1992), pp. 80–82.

26 *L'ABCdaire de la Bible*, CHAVOT, P. y POTIN, J. (Flammariion, Paris,), p. 44. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* (Brepols, 1987), I v.

27 VOGEL, C., «Les rites de la pénitence publique aux X et XI siècles», *En rémission des péchés...*, op. cit., C. VIII, pp. 138–140.

Para una visión de la vida de David como alegoría de los combates del alma (*Psychomachia*) es de obligada referencia de partida su imagen como peregrino–penitente, a menudo presente en los salterios–libros de horas de los años del gótico²². Con gesto indicativo mano–brazo y declarándose *miserere mei*, esta iconografía de *homo viator* simbólico mostraba al esclavo de las frágiles certidumbres terrenales que ansiaba la salvación mediante la plegaria y la humildad ante Dios²³. Su lamento parecía acompañado del sollozo, como tantas veces declaraba en sus salmos. Pero tal «arma» de penitente, del que se declara miserable, también sería explicable como un don. Piroška Nagy, en su libro sobre el Don de las lágrimas en la Edad Media, observa que, en la que denomina «devoción vertical», las lagrimas corresponden a una relación directa del individuo con Dios; ellas abundan en la definición del elegido²⁴. Existe pues un filtro en este aparente estereotipo iconográfico sobre la práctica penitencial; tal vez, porque David «no se dirige hacia un igual, sino a Dios» (Paul Klopsch). El era el elegido por Dios (1 Sam. 16) y a quien hiciera la promesa (2 Sam., 7).

Esta propuesta iconográfica del incumplidor de la Ley divina, que temeroso de las penas buscaba la redención, obliga a considerar cuáles fueron las transgresiones davídicas. Aunque las pruebas argumentales que conduzcan al esclarecimiento habrán de ser desarrolladas más adelante, como anticipo, procede señalar aquí las faltas graves indicadas por el comentarista bíblico. La unión David–Bethsabé puede ser interpretada desigualmente: «amor puro o concupiscencia destructiva»²⁵, supuestos ambos que no desmerecieron el castigo divino: el primer hijo surgido de esta unión, no sobrevivirá. La segunda caída o falta —sorprendentemente testimoniada en la cita iconográfica del David en Platerías— quedó referida al deseo de equipararse David con Yahvé, cuando sólo Él «es contable de su pueblo»²⁶. Soberbia, lujuria e inducción al homicidio eran faltas resaltadas entre las graves y, como tales, necesitadas del rigor en el gesto expiatorio, para alcanzar la reconciliación².

Dada la capacidad que tiene el gesto de simbolizar, la intención de este documento iconográfico de Platerías, a punto de entonar lo

siete salmos penitenciales, habría que rastrearla en paso del «hombre viejo al hombre nuevo», orientación también sugerida por Carlos Villanueva, quien aporta argumentos para esta tesis: «los salmos penitenciales guardan relación estrecha con el viaje interior del alma del cristiano; el arrepentimiento y la humillación de David es el ejemplo; tema de hondo contenido en los sermones del medievo»²⁸. Dentro de tal perspectiva, esta imagen davídica resulta asociable a un planteamiento deliberado, orientado hacia el ceremonial de la reconciliación, o rito del triple *venite*²⁹ en tiempo del Pascua. López Ferreiro también esbozó una síntesis sobre esta base al dejar información sobre la afluencia de peregrinos en Pascua a Compostela y en remisión de sus culpas³⁰; aunque el criterio que mejor define y delimita está en el documento rescatado por Herbers/Plötz. En él se menciona la arribada de Guillermo X de Aquitania en 1137 a dicha ciudad, para cumplir penitencia por sus crímenes de guerra, aconteciendo su muerte en Viernes santo, recibida la comunión³¹. Junto a este dato, cabe la impresión de su readmisión en gracia el Jueves santo o día de la reconciliación (C. Vogel), cuando «suben las tribus a lograr la misericordia divina» (Salmo 122).

Resulta reveladora de una cierta ambigüedad la reseña del autor de la *Guía del Peregrino*, excluyendo de sus notas la iconografía de David y mostrándose generoso en matices con el «grande y admirable castigo para contárselo a todos, el de esta mujer adúltera». ¿Acaso el autor es hijo de las costumbres de su época y de los rechazos hacia algunas? Sábese que el citado Guillermo X de Aquitania, contemporáneo del supuesto autor de la *Guía*, vivía en una época de trovadores y troveros, autores de temas libres, pero también de serventesios morales y religiosos limítrofes, en ocasiones, con el espíritu de las Escrituras, y que no modelan las características particulares del juglar. Aspecto este muy sopesado por René Nelli, quien analiza, además, el manifiesto interés del trovador por el concepto del amor carnal (adulterio), del amor puro y del amor espiritual, reflejo de los ideales del amor cortés, o Fin' Amor, surgido en el entorno de Guillermo IX, padre del antes citado Guillermo X³².

La referencia documental sobre la presencia del trovador en los medios próximos a Raimundo de Borgoña, Urraca y su hijo Alfon-

28 VILLANUEVA, C., «Arpas y arpas-saliterio en el entorno del Maestro Mateo (1188-1220): Reflexiones en el contexto ideológico compostelano», *El arpa románica en la Camino de Santiago y su entorno socio-cultural* (Arlu Ediciones, Madrid, 1999), p. 237.

29 VOGEL, C., *op. cit.*, c. VIII, p. 143.

30 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago, 1902), v. V, pp. 37-38. Ap. n.º V. Conf. VALIÑA SAMPEDRO, E., *El Camino de Santiago. Estudio histórico-jurídico* (CSIC, Madrid, 1971); también la versión en gallego de FLETCHER, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez* (Galaxia, 1993) p. 108-ss. Sobre el principio de misericordia al pecador que renuncia a la patria mundana (el peregrino en su viaje hacia la patria dichosa) para alcanzar la misericordia divina manifestada en la misión de Cristo, conf. JACOMET, M., «Le pèlerinage et la mort» en *Archéologia*, n.º 328, 1996, pp. 36-45; PLÓTZ, R., «La mentalidad del peregrino», *El mundo escandinavo, Santa Brigida y el Camino de Santiago* (Universidad de Santiago, Santiago, 2002), pp. 353-385.

31 PLÓTZ, R. y HERBERS, K., *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al «fin del mundo»* (Xunta de Galicia, 1999), p. 32.

32 ROUSSET, P., «Recherches sur l'émotivité à l'époque romane», *C.C.M. Poitiers*, 1959. NELLI, R., *Trovadores y Troveros* (J. J. de Olañeta ed., Barcelona, 1982), C. 2, pp. 33-73.

33 HENRIET, P., «Hagiographie et historiographie en Peninsule Iberique (XI–XIII siècles). Quelques remarques», en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, bajo la dirección de MARTIN, G. y ROUDIL, J. (Univ. Paris, 13), n.º 23, 2000, pp. 73–74.

34 *Les Chemins de Saint-Jacques de Compostelle*, textos redactados con la colaboración de ROUX, J. con las ayudas y consejos del Centro de Estudios del Camino de Santiago, Sahagún y Jacomet, H. (MSM SA., 2000), p. 133.

35 LOOPER, J., «L'épisode de la harpe et de la rote dans la légende de Tristan: Étude sur le symbolisme de deux instruments de musique», *C.C.M.*, XXXVIII, 1995, p. 345.

36 LOOPER, J., art. cit., pp. 346 ss.

so VII de Castilla, León, Asturias y Galicia, es muy breve, pero reveladora: se conoce la presencia del trovador Marcabré en la corte del Alfonso VII (c. 1135–1145) recién nombrado *Imperator totius Hispaniae* y a quien se conoce como el nuevo David al intentar hacer de Toledo la nueva Jerusalén (1139)³³. En cuanto a Marcabré y su posible maestro Cercamón ejercieron su actividad poética en torno al Poitou, área de origen del supuesto, que no seguro, autor de la *Guía del Peregrino*³⁴. Pero quizá sea necesario destacar la condena del propio Marcabré hacia las mujeres y su censura del adulterio como negación del amor.

Siguiendo la marcha cronológica de este momento histórico y el supuesto autor de la *Guía*, Alfonso VII (1105–1157), Marcabré (escribe c. 1129–1150), etc. están enmarcados en una sociedad caballeresca, de refinamiento y galantería, de trovadores o creadores y de juglares o recitadores. De culto —o reproche— a la dama, pero también de culto mariano. Lírica trovadoresca y presencia juglar que, por el Camino francés, se manifestaban hacia León y Compostela, conforme a los rastreos de Menéndez Pidal, Díaz Plaja, Fernández del Riego y un largo etcétera. Esta convivencia engendra propuestas tan interesantes, como la del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras con poesías en provenzal, italiano, francés y gallego. Se puede, pues, comprender que en la intención del autor del David en Platerías anidan la deliberación y las circunstancias especiales de un momento. Cierta es la familiaridad del trovador y el propio juglar con la viola o *fidicula*; pero existe un componente teórico más profundo, conforme a la regla de Benito de Nursia, «todo el que se exalta es humillado y quien se humilla es ensalzado»³⁵. La biografía davídica estaba deshonrada por dos faltas graves; el gesto de humildad debería estar presente en su oración o salmo penitencial. ¿De qué manera? La respuesta es resbaladiza, pero conforme al código moral del momento, analizado por Jennifer Looper, acorde con la propuesta benedictina, el gesto de humildad, «rebajarse para elevarse», se sintetiza en el plano musical haciendo uso del «instrumento indigno del status social», concepto examinado por esta investigadora desde el apoyo literario. Como testimonio de la prolongación de este concepto, el significa-

do que marca, incluso la triste intensidad expresiva, al David de Giovanni Guercino (1617–18, Museo B. A. Ruán), propone aún la invitación a la modestia (Lucas, 14), o identificación con la humildad, según el hiponense, cuando la condición humana se rebela contra Dios (lámina 17). Aun más, este pintor italiano insiste en el gesto de sumisión por conciencia, al desplazar el atributo de poder —la corona— del ungido y legitimado por Dios. Por supuesto, no es irrelevante el instrumento de cuerda frotada con arco curvado y tensado por clavijas, siempre en aras de la armonía de los sonidos graves y agudos para equiparación del equilibrio entre el alma y el cuerpo. En este planteamiento realista de la imagen de David, parecía cobrar valor, todavía, aquel principio de Isidoro de Sevilla referido al salmista: se trataba de «infundir en el auditorio la compunción»³⁷, la actitud de arrepentimiento.

37 CORBIN, S., *op. cit.*, p. 144.

38 CALVET, A., *op. cit.*, p. 62.

En líneas generales, los documentos iconográficos del Camino referidos al David Lyricus transmiten su imagen de rey músico pinzando las cuerdas de la cítara, punteando el arpa o arpa-salterio o friccionando las cuerdas de la fídula de varias cuerdas o de una sola, como en los posibles *rebecs* monocordes de San Isidoro (León) (láminas 2 y 3), propuestas no siempre asociadas por el analista de la arqueología musical a la prueba demostrativa y sí, en cambio, a lo movedizo y vago. En cualquier caso, es innegable que atañen a una realidad material, más o menos precisa en los detalles que, aun desde la conjetura, permite al musicólogo plantear cuestiones y avanzar en el conocimiento. Así, Andre Calvet no desestima su condición de «primos hermanos» del *rabâb*, aún vigente en el área de Tetuán, con cuerda frotada para sostener la declamación³⁸.

Como hijo de un concepto de la historia que rehuye los esquemas estáticos y la estratagema del parche, persigo una interpretación más amplia, como corresponde al concepto de la «Historia-problemas» (Le Goff), que tanto rehuye las conclusiones definitivas. Por ello me solidarizo con el planteamiento cualitativo del «Encuentro sobre instrumentos», coordinado por el Prof. Carlos Villanueva (septiembre, 2004), como conducto indispensable para la sugerencia o aclaración de problemas, para avanzar en el balance y en las

39 NELLI, R., *op. cit.*, p. 162.

40 CALVET, A., *op. cit.*, pp. 49–50.

41 DAUX, M. M., *Initiation a la symbolique romane* (Flammarion, Paris, 1977), pp. 119–176.

THIBAUD, R. J., *Dictionnaire de l'art roman* (Dervy, Paris, 1996), pp. 231–232. *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, pp. 919–921.

dudas; pero, al reproche legítimo del musicólogo ante aquellas pruebas instrumentales «movedizas y confusas», debo añadir que en el altomedievo, la tradición oral daba una gran importancia a la memoria³⁹ y el resultado puede ser un simulacro, un combinado realidad–ficción, que no ve recortado el valor simbólico, como corresponde a un programa orientado hacia un planteamiento doctrinal.

Bajo este aspecto la propuesta de David en Saint–Sernin de Toulouse (lámina 15) resulta ambigua para el musicólogo, al mostrar *cuatro* cuerdas y *tres* clavijeros; pero el musicólogo también se interroga si se imponía el principio numérico en su dimensión simbólica⁴⁰ o, por el contrario, el desconocimiento. En principio, el *tres* más *cuatro* es una fórmula habitual muy presente en todos los cultos, de manera que, si el primero es el número celestial asociado al alma, el segundo corresponde al cuerpo. Por tanto el *siete* correspondería teóricamente al concepto de eternidad. Siendo así, parecería divergente el *seis* del David en Platerías (*tres* cuerdas y *tres* clavijeros). De manera general, el seis en el Apocalipsis es cifra maldita; pero al ser la suma de los tres primeros números (1+2+3), Agustín de Hipona le otorga preferencia. Es el número del Hombre, creado al sexto día. Y, «elevando la vista hacia el cielo —así se ubicaría David, bajo la *Maiestas Domini* en la Portada Norte compostelana— el *seis* es garante de la protección divina, quien desciende con su mirada hacia la tierra». Tal es la valoración del estudioso de «los mensajes de las piedras», Robert–Jacques Tibaud⁴¹, quien alude a la asociación del *seis*, en su totalidad, con la estrella de seis brazos que manifiesta la armonía y el *hexagrama* o escudo de David.

El análisis sobre David con la *fidicula* o viola, puede llevar hacia múltiples propuestas divergentes en cuanto al instrumento, forma de la caja, fidula, oídos sobre la tapa armónica, número de cuerdas, dimensión del mástil, clavijero, disposición del puente para elevar las cuerdas y transmitir las vibraciones. Este aspecto está incorporado en el David del San Mauricio–de–Vienne (c. 1145) (lámina 21), muy cercano al trabajo del tallista en madera, al incorporar matices hoy difuminados, por ejemplo, en el David de San Esteban, Portada Norte (Sos del Rey Católico) (lámina 20). Una de las múltiples pro-

puestas davidicas con *fidicula*, en la ruta jacobea, cuyo *gestus* da cuenta de una actitud manual ya enunciada en el David de Platerías: el pulgar en posición de intervenir sobre la cuerda grave, a fin de preparar la altura de la nota.

La reticencia de la Iglesia de primera hora ante los instrumentos honoros resulta quebrada por la primacía acordada al Rey músico, asociado por Clemente de Alejandría con el mítico Orfeo, para asensar el triunfo de la razón sobre las fuerzas crueles, irracionales (la bestia) y atraer las almas a la nueva doctrina. Pero, tal vez, se imponga citar la iconografía de David calmando el estado anímico de Saúl (lámina 19) e intentando expulsar sus malos espíritus (I Sam. VXI, 33) puesto que el *bene modulari* (referido al sonido y a la melodía, S. Agustín) permite al hombre, sobre el que pesa un trágico destino (Saúl), lograr la armonía, concepto que atañe al musicólogo en su análisis, pero también al estudioso de la «música como arte simbólico por excelencia» capaz de expresar todos los matices de la racionalidad y emotividad humana, tal como analizaba recientemente, en los *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, Evanghélos Moutsopoulos⁴². Ahora bien, la idea profundamente afianzada dentro de la Iglesia-institución sería que las dulces sonoridades del arpa-salterio davidiano se prestan a una interpretación de orden teológico. Es decir, los malos espíritus de Saúl tienen su equivalente en quienes abandonan la presencia divina y sólo las vibraciones cordófonas de David contribuyen a restituir su presencia⁴³. En el Sermón IX, San Agustín dice: «Suponed que yo fuera guitarrista..., salmodiemos todos con el salterio de diez cuerdas»; *citharoedum y psalterium decem chordarum*, nombres que acaso engloben el instrumento en el que David confía (Sal. 56, v. 9) para llevar a cabo el pregón de la Gloria divina entre los gentiles: «pronto está mi corazón dispuesto a cantar y entonar salmos... despierta salterio y cítara».

Por mi condición de «no especialista en arqueología musical», no podría ir más allá y adentrarme en un tema que plantea debate⁴⁴. Sólo cabe indicar la aportación de J. Looper sobre dos dibujos realizados por un monje del S. XII, estableciendo la diferencia entre la cítara teutónica, denominada *rota* en las miniaturas alemanas, y la cítara anglica o arpa en los salterios ingleses y franceses⁴⁵.

42 MOUTSOPOULOS, E. A., «Le symbole musical», *Le signe, le symbole et le sacré*, Cahiers internationaux de symbolisme, n° 77-78-79 (1994), pp. 115-121.

43 CLOUZOT, M., art. cit., pp. 26-28.

44 Conf. RAULT, Ch., «Ensaio sobre un instrumento de música medieval desaparecido», *Instrumentos de corda medievais* (C.A.D. Galicia, Dip. Provincial de Lugo), pp. 225-345. VILLANUEVA, C., «El Arpa-salterio en España a través de la representaciones en la piedra de los siglos XII y XIII. Un ensayo de reconstrucción», *Alfonso X el sabio, impulsor del arte, de la cultura, el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, nota 13.

45 LOOPER, J., art. cit., p. 350.

46 GRABOÏS, A., «Le roi David, précurseur du roi très chrétien», *Revue Historique*, 521, 1992, p. 24.

47 ANGHEBEN, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, (Brepols, 2003), p. 228, nota nº 215.

En líneas generales, la primacía acordada a la imagen de David en el Camino tiene una dimensión más que suplementaria, en capiteles, columnas, relieves, etc., al constituir junto con Abraham, Moisés y Josué el ejemplo conductual en las fuentes Bíblicas; entre otras circunstancias que legitiman su presencia y que llevarían más allá de los objetivos del presente estudio está su asociación a la *Psychonachia* y al horizonte musicológico. Este capítulo concibe su iconografía en tres momentos esenciales: dos esbozados anteriormente (en los actos de alabanza divina y penitencial) y un tercero más prodigioso en variantes sonoras: la escena que sugiere su entrada en la tierra prometida, con músicos, levitas y sacerdotes. Estos apartados permiten levantar acta sobre el cometido davidico en el valor progresivo de la música en el aparato litúrgico, junto con otra contribución no siempre comentada en amplitud y que podría aplicarse, e incluso, a las múltiples variantes iconográficas sobre el juglar en el Camino: la importancia progresiva de la estética musical.

Las propuestas medievales davidicas no reenvían al plano filosófico, si al teológico y el repertorio iconográfico del Rey Salmista es imprescindible no sólo como *exemplum* del Justo, sino también como referencia del hombre deformado por el pecado, que siente la necesidad de hacer penitencia para crecer en la perfección. Sobre esta cuestión, el historiador aporta testimonios de los siglos XI–II sobre David como cita obligada de «educación moral»⁴⁶. Por lo que interesan los caracteres y orientaciones reseñables en el David de Platerías (lámina 18), en donde se afirma un concepto de partida del acto de enmienda *pro remedio animae mei*, argumento muy presente en un capitel de Vezelay, con David en acto penitencial, mediante el golpe de pecho. *Gestus* este asociado por Marcello Angheben con la contemporaneidad sermonaria de Julian de Vezelay, donde se considera varias veces «la penitencia de David y la intervención de Natán»⁴⁷, concepto que no empaña —se impone insistir en ello— su imagen al estar orientado hacia la idea de expatriación transitoria y acto de sumisión. Esta cita iconográfica, en síntesis, subraya el nexo entre el sufrimiento y la Redención. En suma, es de suponer que, tras la intención del escultor en Platerías, Sos del Rey Católico (iglesia de San Esteban) (lámina 20), Santo Domingo de la Calzada (lámina

), Toulouse (lámina 15), etc., exista algo más que la reiteración de un topos o cliché iconográfico insistente en la imagen de David con una viola o *fidicula*. Supuestamente hay unas causas que en Platería aportan una explicación menos evasiva, más evidente.

Al rastrear los síntomas sobre la mujer adúltera y los criterios aplicados en la *Guía del Peregrino*, conviene recordar que los quebramientos de aquélla eran también invocados, con frecuencia, por algunos autores del juego poético-galante trovadoresco que tenían su área de expansión en el Poitu. Conjeturable lugar de origen del autor de dicha *Guía* o, cuando menos, coetáneo de quienes, como Marcabré, elaboraron poemas críticos «con la galantería, la depravación de las clases altas, a menudo ajenas a los límites entre el deber conyugal y adulterio»⁴⁸. Era innegable que subyacía una crítica al placer de los sentidos, hacia quienes anteponían la concupiscentia al deber conyugal, sancionando una de las mayores preocupaciones de la Iglesia agustiniana de XII: la lujuria que aplasta al débil, de igual manera que el orgullo y la avaricia, aspectos que perturbaban el orden universal (San Agustín, *Contra Faustum*, XXII).

48 NELLI, R., *op. cit.*, pp. 36-37.

49 RUIZ DE LOIZAGA, S., *Iglesia y sociedad en el Norte de España (Alta Edad Media)* (Ed. La Olmeda, Burgos, 1991), p. 185.

50 RUIZ DE LOIZAGA, S., *op. cit.*, pp. 181-186 y 204-208.

La actuación libre de David, perturbador del orden, de la acción divina gobernadora del mundo, se manifestó en dos faltas graves: castiga al homicidio, con pretexto de vicio de lujuria que le lleva a desear la mujer (Bethsabé) del prójimo (Urías), y demuestra su orgullo (*superbia*) al ordenar el censo de Israel, cuando sólo Dios es «contable» de su pueblo. Ambas transgresiones, en las que manifestó ser hijo de la ira y de la discordia, tienen su correspondencia en las penas previstas en el orden eclesiástico, de igual manera que en las penas canónicas de aquel momento, si bien menos rígidas que en los concilios visigodos⁴⁹. Desde la base del documento, porta Ruiz de Loizaga otro dato para añadir sobre la realidad del acto punible: en aquel ambiente de violencia altomedieval, se quebrantaban fácilmente las leyes en el norte peninsular y, de igual modo, la sensualidad, el adulterio «era desbordante» y la existencia humana tenía poco valor⁵⁰. En consecuencia, la Gloria y el infierno constituían la máxima esperanza y la máxima angustia.

51 DOLBY, M.^a C., *op. cit.*, p. 93.

52 Conf. *Obras de San Agustín*, trad. M. Fuertes Lanero y M. M.^a Campelo (B.A.C., Madrid, 1981); *Obras de San Agustín* (B.A.C., Madrid, 1995); CAPÁNAGA, V., *Agustín de Hipona, maestro de la conversión cristiana* (B.A.C., Madrid, 1974); PEGUEROLES, J. *San Agustín. Un platonismo cristiano* (Biblioteca Universitaria de Filosofía, Barcelona, 1985).

53 REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia* (Serbal, Barcelona, ed. 1999), T. I/V. 1, p. 300, not. 2.

54 GRABOÏS, A., *art. cit.*, pp. 22-23.

55 GRABOÏS, A., *art. cit.*, p. 23, nota n.^o 51: *Siquidem exemplo David, domus iste noster Robertus confessus est culpam...* (Helgaud de Fleury).

Si en el ámbito iconográfico la angustia máxima es un criterio recurrente con la imagen de Judas atormentado por el maligno, representado en un capitel del crucero norte compostelano, la máxima esperanza para que «el hombre viejo, dejando los sentidos, renace para Dios y se vista del hombre nuevo», tal como proponía el autor de Hipona y se afianzaba en aquella Iglesia agustiniana⁵¹, se confirmaba en el acto expiatorio, o de enmienda, *pro remedio anime meae*. El objetivo invitaba a rehuir la vara de las penas, para las que Agustín de Hipona no desestimó quinientos sermones para encauzar las conciencias⁵².

Comprender el planteamiento davídico en aquella Portada de la Salvación compostelana supone no desestimar la breve alusión de L. Reau al prólogo del Espejo de la salvación humana: «cuando el rey David cometió y perpetró el adulterio y asesinato, no representó con ello a Jesucristo, sino al diablo»⁵³. Sin duda, dicho espejo se aplica aquí con carácter «retrovisor», pero no escapa a los planteamientos clave del David que hizo empleo de las partes más viles del hombre, cuando se entregó al pecado, de manera que correspondió a Natán la dura amonestación y la necesidad de la penitencia para restaurar su imagen ante Dios. Este tema está ampliamente representado en la miniatura y eboraria, y, en cuanto a Natán, con una cierta resonancia histórica: si Natán fue enviado por Dios para invitarse a la penitencia, Ambrosio lo haría con los emperadores. Y, de igual manera, no hay razón para excluir la actitud de Helgaud de Fleury, cuando en la biografía de Roberto el Piadoso, casado con Berta, la viuda de Eudes de Blois, compara tal unión censurada por la Iglesia con la unión de David y Bethsabé; si bien en la propuesta del monarca francés correspondería al abad Abbon de Fleury el mismo cometido que Natán: confesar su pecado y, en este caso, someterse a la Iglesia⁵⁴. Conforme a esta tesis es oportuna la observación de A. Graboïis acerca de la actualidad del gesto piadoso del monarca bíblico en el altomedievo, conforme a los requerimientos de los canonistas⁵⁵.

Samuel (II, 11) da cuenta de la *naturaleza humana degradada* (la fascinación de David ante el desnudo cuerpo de Bethsabé, el aparca-

hiento de ambos y el embarazo de la adúltera); la negativa de Urías a yacer con su esposa, la fecundada Bethsabé, respetando la abstinencia sexual en tiempos de guerra, lo que induce al rey al *libre arbitrio*: a planificar su muerte, ubicándole en la cabecilla del ejército, «para sucumbir al alcance del tiro de arco». Sólo entonces, inducida por el dolor, la adúltera Bethsabé llora la muerte de su marido, «has- que, pasado el duelo, David mandó a buscarla» (Sam. II, 11, 26).

Al rastrear en los mitos hebraicos, se confirman referencias varias a estos actos de infidelidad, incluso algunas de cierta empatía con David: Rubén yace con Bilhá, tras descubrir su desnudez durante el baño en el arroyo. Aquel día Dios le enviaba su castigo con una dolorosa enfermedad; Bilhá era la madre de sus hermanos Aser y Neftalí. Este y otros ejemplos no contaron con las significativas consecuencias de la lapidación. También los fariseos del s. I renuncian a aplicarla con la adúltera, cuando alegue ignorancia de la ley «mosaica» y, consecuentemente, el seductor restará libre⁵⁷. Aquí estaba la diferencia fundamental con el Deuteronomio, más escrupuloso o estricto en condena al hombre o mujer (Deut. 17), criterio no compartido por Jesús, ante «la mujer sorprendida en flagrante delito de adulterio» (Jn. 8), puesto que su objetivo en la tierra se centra en «la salvación del pecador, no en su condena» (Nácar-Colunga).

A quién representa, entonces, la mujer que gime y alberga el cráneo en su regazo, hoy dispuesta en el confuso tímpano izquierdo de las catedrales?, ¿sostiene «en sus manos la cabeza putrefacta de su amante, arrancada por el propio marido», tal como se indica en la *Guía del Peregrino*? La respuesta siempre habrá de ser la historia de un enigma, sobre el que existen diagnósticos muy divergentes. Como le Naesgaard, al concentrar su interés en esta figura, recuerda el impacto de la cultura trovadoresca en el Camino, de procedencia peninsular⁵⁸. No se puede dejar de reconocer que tal concepto no parece sospechoso, por dos razones: en primer lugar, al igual que los trovadores-poetas ultrapirenaicos, el islamita también demostró un claro interés por la seriedad y el juego en el amor cortes⁵⁹; de igual modo, fabricaban para su uso personal la *fidicula* y el *rebec*, incluso el *monocorde*⁶⁰.

56 GRAVES, R. y PATAI, R., *Los mitos hebreos* (Alianza, Madrid, ed. 2000), pp. 300-301.

57 GRAVES, R. y PATAI, R., *op. cit.*, p. 301.

58 NAESGAARD, O., *Saint Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100* (P. Universitetsforlaget I Aarhus, 1962), pp. 73-75.

59 Conf. *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación hispánica de Literatura Medieval (colectivo), Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993 (Universidad de Granada, 1995), Tomo I, II, III, IV. BURCKHARDT, T., *La civilización Hispano-árabe* (Alianza, Madrid, 1977).

60 NELLI, R., *op. cit.*, pp. 160-161.

61 RUIZ MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León* (Universidad de Salamanca, 1986), p. 125.

62 Trabajo en prensa de NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.

63 DOLBY, M.^a C., *op. cit.*, pp. 137-138.

64 CARRÉ, Y., *op. cit.*, pp. 81, 326.

65 Marcas de afecto en las que subyace la intervención de Jonatán ante su padre (Saúl) a favor de David (Sam. I, 19), «pues le amaba como a su alma» (Sam. I, 18, 3).

El conocido concepto de la mujer con el cráneo, semidesnuda y sobre selectiva silla curul, lleva a tener presente otra imagen de Santa Marta de Tera, donde un relegado capitel alberga, de forma sucinta, otra mujer portadora de cráneo sobre sus desnudas piernas⁶¹, flanqueada por un anciano (¿Natán?), iconografía que orienta, a su vez, hacia Herodías con la cabeza del Bautista sobre su regazo; otra iconografía muy pródiga en el Camino⁶². Conviene puntualizar, además, que esta iconografía de Santa Marta de Tera parece explicable si se relaciona con el capitel de David entre los músicos (ventana sur del testero) portando arpa y una especie de laúd árabe con fondo abombado (lámina 4). Esta escena está complementada con una figura coronada de gesto marcadamente invitativo que invoca, en buena medida, la burla de la reina Micoa a David, por sus gestos inconformistas, durante el traslado del arca a Jerusalén, acompañado de arpas, salterios, adufes... (II Sam. 6, 20-21); o tal vez, a la propia Bethsabé.

Por las datas de la portada del crucero compostelano, Honorius Augustodunensis hacía un ajuste positivo David-Bethsabé en el baño (Cristo y su Iglesia), pero esta fachada claramente inspirada en los perfiles rehusables de la voluntad libre conforme a Agustín parte de un tono moral que escudriña en el vicio que aleja de Dios. De acuerdo con esta afirmación, parece inevitable que la única faja abierta lleva hacia lo que fueron los efectos negativos de la concupiscencia; concupiscencia e ignorancia, presupuestos ambos ya heredados del primer Hombre, conforme al argumento del hito-nense⁶³. Todo esto, en un momento en que «el afecto ocupa un lugar de primer orden en el sistema de valores»⁶⁴. Por lo mismo, constituye una preocupación para la Iglesia, muy reticente con sus perfiles diferenciales, amor divino y amor humano, ampliamente divulgados por aquella nómina de trovadores, lo que posibilita que David sea tema de amplia atención en el concepto del amor masculino, en el s. XIII. Este acento no parecía desentonar con el propio texto bíblico: su preferencia por Jonatán, hijo de Saúl, cuya muerte habría de llorar angustiado, «Angustiado estoy por ti, oh Jonatán! ... tu amor me era para mí dulcísimo, más que el amor de las mujeres» (Sam. II, 1, 26)⁶⁵.

se prescinde de otras referencias, tras la huella de la mujer con el aneo, no cabe olvidar el espíritu de la *Psychomachia* de Prudencio, testimoniando el vicio de la *luxuria*. Pero el estímulo que la había insuado también recibe un encaje nada difícil con Bethsabe, la mujer de Urías, llorando la muerte de su marido. Y así, cobra una presencia destacada la huella mortal de la flecha en el frontal del supuesto Uriel el geteo. En síntesis, los aspectos negativos que habían acorrallado aquella historia de un adulterio, David-Bethsabé, o historia de una misión destructora⁶⁶ también estaban endeudados con la «fangosa luxuria que eres guía hacia el camino de la muerte» (Psy. 89–99). Ella es la que hacia al hombre «sujeto de la ignorancia y esclavo de la concupiscencia, según la heredamos del primer hombre culpable», en palabras del hiponense, autor claramente interesado por la teoría de las pasiones (S. Simon)⁶⁷. Complementariamente, la poesía didáctica de Prudencio (c. 405), suscitaba un claro interés dentro de la Iglesia; la síntesis lograda en la *Psychomachia*, o lucha de los siete combates entre virtudes y vicios, verdadero tratado sobre la terapia de las enfermedades del alma⁶⁸ era también asociado a David desde fechas tempranas para plantear el valor de las conductas reguladas, ante la voluntad libre. De nuevo, volveremos a referirnos a otro ejemplo histórico. Por los años de realización del programa escultórico en el cruce compostelano, la torpe sensualidad de Felipe I, rey de Francia fallecido el 29 de julio de 1108), le había llevado a repudiar a su esposa y al matrimonio con Bertrade Montfort, casada con el Conde de Anjou, capítulo que le acarrearía la excomunión, pero también el arrepentimiento, después⁶⁹. Como David y como su abuelo Roberto, había reconocido los efectos destructores del libre comportamiento, sobre la base del combate *sobrietas-luxuria*.

La segunda meta de David fue alcanzar la modestia (*humilitas*) ante el vicio de la arrogancia o soberbia (*superbia*) que los exegetas cristianos de la Biblia tampoco dudan en resaltar. El estudioso del mito hebreo quiere ver en la peste caída sobre Israel el castigo a este pecado, castigo enviado por Yahvé (II Sam. 24) y que, según las crónicas, David realizó por consejo de Satán, al incitarlo al censo de Israel que, en definitiva, habría de ser interpretado como gesto arrogante (Crón. I, 21).

66 CARRÉ, Y., *op. cit.*, p. 81. En la genealogía de Jesús, Mateo se limita a indicar que «David (engendró) a Salomón en la mujer de Urías» (1,6). El «fin de esta genealogía es establecer la unión de Jesús con David» (Nácar-Colunga). Este concepto previo ha de servir para referirnos al paralelismo con otra pecadora bíblica, aunque por conceptos distintos: si Eva era madre de Caín, también lo era de Abel; asociado por San Agustín al inicio de la ciudad de Dios. De igual modo, si el hijo de la relación de David con la mujer de Urías «murió al séptimo día» (Sam. II, 12, 18), corresponde a Salomón el amor de Yahvé. Él no era el hijo del adulterio, sino del matrimonio de David con Bethsabé, a quien tomó como esposa a la muerte de Urías. Ello aproxima a las plurales connotaciones morales de David, pero también de Bethsabé en el pensamiento cristiano.

67 DOLBY, M.^o C., *op. cit.*, pp. 137–138.

68 Sobre el orgullo excesivo que conduce a la caída y al distanciamiento de Dios, aquel cristianismo agustiniano que otorga al ser la «condición de persona», también reconoce en David la imagen del hombre que logra destruir «la mancha de sus culpas» (*Psychomachia* 303–304), concepto matizado y expresado en los Salmos penitenciales: 6, 31, 37, 50, 129. Conf. CONNOLLY, Th., *op. cit.*, p. 84 y p. 301, nota n^o 219; NORMAN, J. S., «The life of King David as a *Psychomachia* Allegory», *University of Ottawa Quarterly* 10 (1981), pp. 192–201. Conf. *Obras de San Agustín*, trad. M. Fuertes Lanero y M. M.^o Campelo, *op. cit.*, Sermón XXXII, p. 467–89, referido al salmo penitencial 143 y a la distinción entre «pecador» y «pecado».

69 *Renaissance de Fleury*, La revue des moines de Sain Benoît n^o 156 (1990), p. 48.

Como es obvio, la imagen de David deberá plasmar el *exemplum* de educación moral, de la *mens humilis* que, como en la *Psychomachia*, resulta triunfador ante la *superbia*. Es decir, aquella peste que diezmó setenta mil almas le indujo a reconocer que había pecado, lo que consecuentemente se imponía levantar un altar a Yahvé, para ofrecerle bueyes en holocausto. La realidad concreta y singular, bajo los pies del relieve davidico (lámina 18), es el buey y una figura en el gesto suplicante, asociada en algún momento al maligno. Pero hay que señalar una diferencia fundamental: cuando David subió a la ermita de Arauná para erigir el altar, éste «se prosternó delante del rey, rostro a tierra», para ofrecerle «los bueyes para el holocausto, los trillos y los yugos para la leña» (II Sam. 24,22). Y, quien tal hacía, era un hitita, pueblo que tenía, entre sus dioses y tótems, los bueyes.

La actitud de David, ante quien le hacía reverencia, fue razonable: compra a Arauná cuanto le ofrecía, para «que Yahvé, tu Dios, te sea favorable» (II Sam. 24,23), y alzó allí el altar del holocausto y el sacrificio, cesando la plaga en Israel. Esta era de Arauná que quedaba legitimada con el futuro templo de Salomón. En contraste con la propuesta davidiana, es suficientemente elocuente el panel de la Soberbia, hoy en Platerías: orgullosa amazona, sobre fogoso alazán, que rematará hundida en la fosa colocada por el Fraude, aferrándose a la cerviz del caballo. De nuevo vemos la complementaria idea de la *Psychomachia* de Prudencio (v. 270-274), como también es suficientemente elocuente el león que, en el regazo de la Soberbia, desarrolla la afirmación de Yahvé contra los culpables: «seré para ellos como león» y «despedazaré, como león, sus corazones» (Is. 13, 7-8). Finalmente, entre el amplio abanico de estímulos, también en el espíritu agustiniano, que había inspirado buena parte de aquel pensamiento cristiano, encaja con sus Comentarios al Salmo 138 (Sermón XV). De igual manera, se impone señalar las afirmaciones que, con tanta precisión, desarrolla en el Sermón IX, ocasión oportuna para recuperar la auténtica esencia del «hombre nuevo», siempre lejos de lo que denomina «las fiebres del alma, la avaricia, la lujuria, el odio, etc.», consustanciales con el «hombre viejo». Ese planteamiento viene enmarcado, dice el hiponense, con su pulsación del salterio de diez cuerdas (Sermón IX, 11) para entonar el

«hombre nuevo» (Sermón IX, 16), siempre que el «hombre viejo» sea el lugar al «hombre nuevo», para que en el combate del alma (*psychomachia*) la acción de los vicios no se imponga sobre las virtudes. Esta síntesis recoge la esencia del llamado «poeta cristiano universal» y no desconocedor de la obra de Agustín de Hipona: Prudencio⁷⁰. Estos conceptos, en los siglos inmediatamente anteriores, constituían una reflexión del apóstol Pablo en la Epístola a los romanos, proponiendo despojarse del «hombre viejo con el apodofo de salmos, himnos y cánticos espirituales» (3, 9 ss.).

Consecuentemente, en aquella Puerta Norte compostelana, supuesta Puerta de Adán o Puerta de la Misericordia, incluso de la Reconciliación (C. Vogel), junto al valor de la fórmula absolutorio y de los Salmos penitenciales, no parece silenciado el verso 18 del Salmo 119, esto por Jerónimo —en su Carta a Paulino, presbítero— en boca de David: «quita el velo de mis ojos, para que pueda ver las maravillas de tu ley»⁷¹, concepto acorde con el rito final reconciliatorio del Jueves Santo: *exsurge qui dormis*⁷². Atrás quedaba el David penitente.

En aquella Portada de la Reconciliación, con los «heridos por la saetena de las tinieblas ignoranciae», David, prosigue Jerónimo, quedaría asomado luego al canto de esperanza, más que al lamento o desconsuelo puesto que con Cristo «la noche ha pasado» (Rom. 13, 12).

En el rostro orientado hacia la derecha, el panel davídico en la principal fachada Norte y bajo la *Maiestas Domini* resulta asociable con el Canto triunfal (118/117), cuando el poeta liberado por la misericordia divina alaba «la diestra de Yahvé (que) ha hecho proezas» (v. 16). En algunos salterios, cuando el salmista refiere su maldad y sus pecados, buscando la ayuda divina, el *incipit* del *Psalmus me fac* suele ser una enorme «S» que acordona a Yahvé en registro superior mientras David, debajo, clama su súplica orientando la mirada hacia Dios (Salm. 69/68)⁷³. De aquí el planteamiento lateralizado del rostro davídico en Platerías, asociado con el gesto de dolor, lamento o súplica; o, según F. Garnier, con una conjuntura peyorativa pasajera⁷⁴. En cuanto al autor de David y las alegorías de los vicios, se mostraba tributario, en el planteamiento

70 *Obras completas de Aurelio Prudencio*, versión de Ortega, A. Introducción, comentario, índices y bibliografía de Rodríguez, I. (B.A.C. Madrid, 1981), pp. 309-361, ed. bilingüe.

71 *Cartas de San Jerónimo*, introducción, versión y notas de Rubio Bueno, D. (B.A.C., Madrid, 1962).

72 VOGEL, C., *op. cit.*, c. VIII, p. 144.

73 GARNIER, F., *op. cit.*, pp. 154-155; GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Vol. II, *Grammaire des gestes* (Le Léopard d'or, Paris, 1989); SCHMITT, J. C., «La morale des gestes», *Communications* n° 46 (1987), pp. 31-47; GREIMAS, A. J., «Practices et langages gestuels», *Langages* (Didier, Paris, juin, 1968).

74 GARNIER, F., *op. cit.*, pp. 142-143.

75 DOLBY, M.^a C., *op. cit.*, p. 93. Sobre el David en Toulouse, conf. LYMAN, Th., «Le style comme symbole chez les sculpteurs romans: essai d'interprétation de quelques inventions thématiques a la Porte Miègeville de Saint Sernin», *C.S.M. Cuxa*, N^o12, 1981, pp. 161-179; DURLIAT, M., *La sculpture de la Route de Saint-Jacques* (CEHA, Gascogne, 1999), pp. 163-ss.; ANGHEBEN, M., *op. cit.*, p. 178, nota n^o 47.

gestual, de un conocimiento de la tradición figurativa clásica y de la teoría de la proporción, al igual que en la imagen de la Lujuria y de la Soberbia.

Corresponde al musicólogo la asociación, o no, de su *fidicula* o viola al apartado de los denominados instrumentos penitenciales, esto que no cabe negarle al arpa —conforme a Agustín— su relación con los actos de alabanza divina (Sermón IX). Dotada dicha viola de tres cuerdas, caja ovalada, oído único sobre la tapa y apreciable clavijero, el pulgar incide sobre la cuerda grave, tal vez para multiplicar la altura de la nota.

El discurso iconográfico del rey salmista tolosano (P. Miègeville) también parece indicativo del peso del David penitente, el que lleva en sí la marca del pecado al hombre nuevo, el que habrá de ser reformado —dice San Agustín— por la clemencia de Aquel⁷⁵. Encaminado a conseguirlo, la ménsula frontal de esta portada aporta información sobre «el hombre terreno y viejo», autor de las arriba citadas faltas graves, conforme a los conceptos de la *Psychologia*, siempre caracterizada por una interpretación libre y variable. En esta portada dos mujeres con gorros frigos y sobre la ménsula se abrazan a la cabeza del león de fauces rugiente que simboliza al diablo, que «puede turbarnos y engañarnos sólo en la medida que queremos nosotros» (Prudencio, *Amartigenia*, 557-558).

Esta reproducción de la imagen de David en Toulouse (lámina 5) muestra la viola con el clavijero hacia arriba y sobre el pecho para ser pulsada de plano, apoyándola en la rodilla. A esta diferencia para con David en Platerías se añade la de los oídos u orificios de la viola, número de cuerdas, disposición de éstas con respecto a las clavijas, gesto del brazo y mano ante el instrumento, aspectos a los que se suma la disposición de las dos cuerdas graves «en la misma clavija» (André Calvet). Su gesto es previo a la acción voz-mano, al acto melódico como sentimiento de amor espiritual, amor puro y armonía de las facultades del alma, concepto ya claramente desarrollado en el David salmista de Santo Domingo de la Calzada (lámina 1). Su viola está dotada de cinco cuerdas, arrancando del

del trapezoidal pinzado, hasta la ceja o cejuela del mástil, para incorporarse, supuestamente, a la parte posterior de las clavijas. Se amplía tapa-caja de armonía, con oídos en forma de «D» minúscula, para así dotar a la viola de la sonoridad correspondiente. Las cuerdas no se restringen con arco de largo mango y se intuían en el conocimiento en la regular disposición de los dedos pulgar, índice y medio.

76 DOLBY, M.^a C., *op. cit.*, pp. 105-106.

La concepción de David penitente y reconciliado con quien conoce «la vanidad y sus pecados» (Salm. 68, 6) dejaba planteada la oración del atribulado y la necesidad de crecer en la perfección, la disciplina y la regulación de las costumbres, rechazando los intereses temporales, ya cuestionados por San Pablo, San Agustín o Prudencio.

De manera que el cuerpo y la acción humana deberían ser algo más que una fuente de energía quebrantadora del orden universal y atender a los intereses temporales, al valor de los sentidos. Y es que en el santuario del perdón (Santiago de Compostela), imagen de aquella espiritualidad agustiniana y sometida a los efectos de la Reforma, se trataba de reforzar la educación en la fe, el valor disciplinario en la penitencia y la unión con Dios.

Lo que quedaba patente en la tradición platónica: «El hombre podrá unirse a Dios, de la Verdad, del Bien, sólo si lleva una conducta adecuada a tan alta aspiración»⁷⁶.



LÁMINA 1.



LÁMINA 2.



LÁMINA 3.



LÁMINA 4.



LÁMINA 5.



LÁMINA 6.



LÁMINA 7.



LÁMINA 8.



LÁMINA 9.



LÁMINA 10.



LÁMINA 11.



LÁMINA 12.



LÁMINA 13.



LÁMINA 14.



LÁMINA 15.



LÁMINA 16.

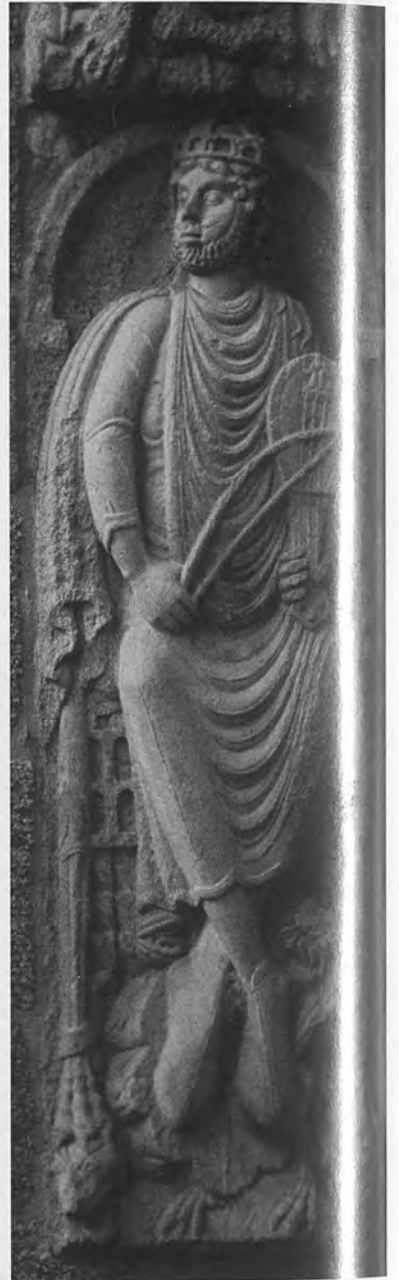


LÁMINA 18.



LÁMINA 17.



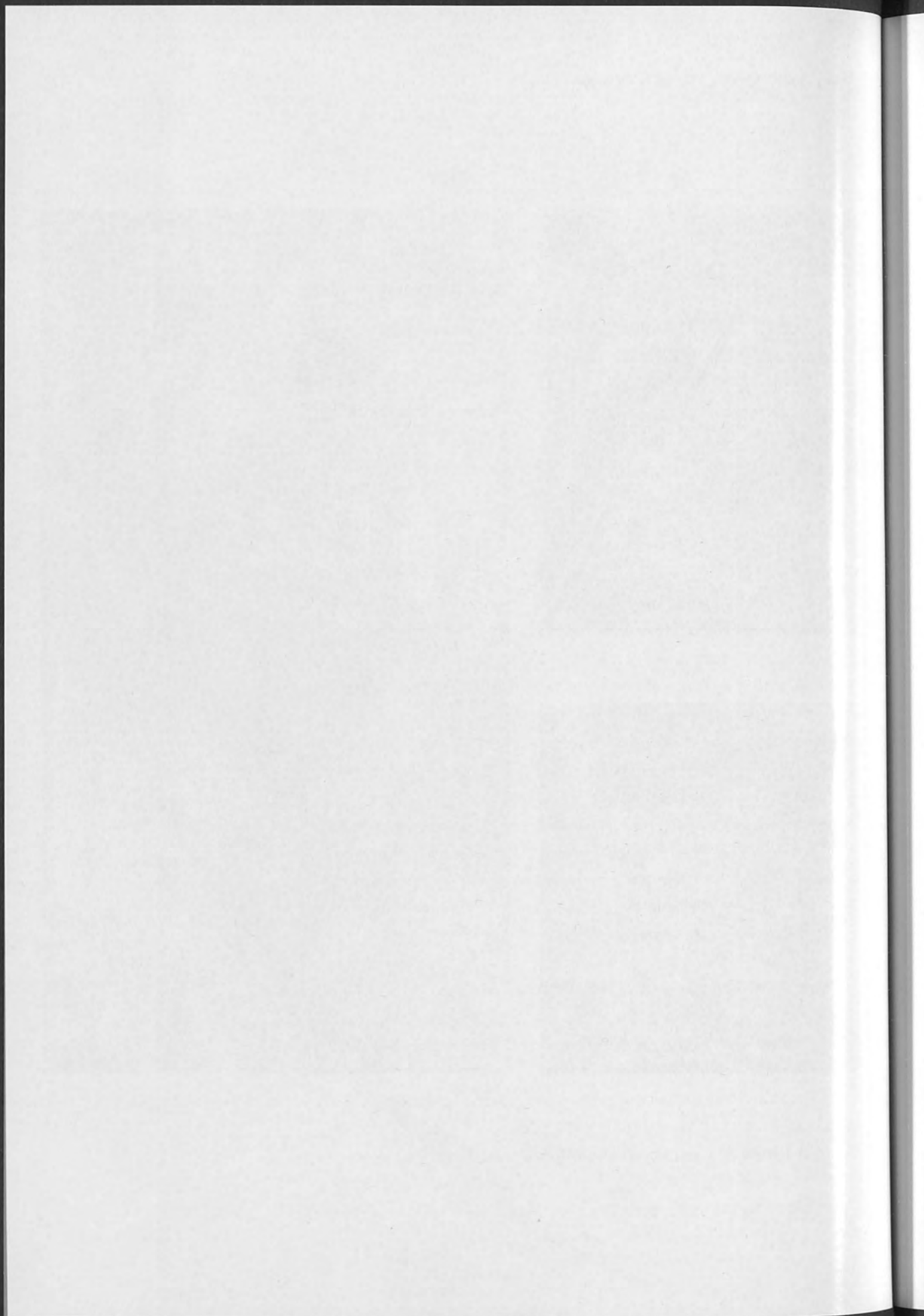
LÁMINA 19.



LÁMINA 21.



LÁMINA 20.



CONCIERTO DEL APOCALIPSIS EN EL ARTE DE LOS CAMINOS DE PEREGRINACIÓN

Rafael Castiñeiras

Universidad de Santiago de Compostela

En el año 1922 el historiador francés Émile Mâle, en su monografía sobre *L'Art Religieux du XII^e siècle en France*, planteó el problema del nacimiento de la escultura monumental y quiso ver el origen de muchos de sus temas en la ilustración de manuscritos. Para ello eligió como ejemplo el conocido tímpano de la iglesia abacial de San Pedro de Moissac (ca. 1120) (lámina 1), en el que se representa una teofanía basada en las visiones del Apocalipsis. En ella el Cristo Supremo aparece acompañado de los Cuatro Vivientes en el medio de un mar de cristal (Ap. 4) y rodeado de los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, «teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes» para cantar así un cántico nuevo delante del Trono (Ap. 5, 8-9). Se trataba de una singular representación, donde por primera vez se le daba en formato monumental un inusitado protagonismo a la iconografía musical de los Ancianos.

En opinión de É. Mâle (1922), la fuente del tímpano de Moissac estaba en una ilustración a doble página de un manuscrito varias décadas anterior: el *Beato* de Saint-Sever, realizado ca. 1050-1060 (París, Ms. Lat. 8878, fols. 121v-122) (lámina 2). En ella un cortejo de ángeles rodeaba una composición circular compuesta por los Cuatro Ancianos en sus tronos, que elevan sus copas y sus cítaras, en torno a la figura de Cristo con el Tetramorfos. Según el citado autor francés, el escultor de Moissac se habría inspirado en un «Beato» similar al de Saint-Sever para la realización de su Apocalipsis en piedra. Una prueba de ello era la existencia de un folio suelto en el

Tesoro de la Catedral de Auxerre, realizado a fines del siglo XI, en el que igualmente comparecen los 24 ancianos coronados y entronizados en el momento de ofrecer sus coronas y sus cítaras al Cristo con los cuatro Vivientes (lámina 3). La singular representación del símbolo de Juan, el águila sobre un rollo, como en Saint-Sever, daba a É. Mâle el argumento para proponer la realización de dicho folio en el Midi, y por lo tanto su posible conocimiento en Moissac.

Se trataba de tres ejemplos singulares dentro de la tradición ilustrativa del Apocalipsis que poco tenían que ver con la tradición romana desarrollada desde los siglos V y VI. En Roma la adoración de Cristo o el Cordero (Ap. 4-5) por parte de los 24 Ancianos se realizaba en el tipo *aurum coronarium* que derivaba del antiguo ritual de Corte. Así aparecían en el mosaico de la antigua fachada de San Pedro del Vaticano o en el arco triunfal de San Pablo Extramuros (s. V) (Eton, College Library, Farf 124, f. 122r) (Klein 1991: 151-153; Christie 1996: 72). En ellos los ancianos coronados estaban de pie y portaban tan sólo sus copas que ofrecían al Cordero rodeado del Tetramorfos. Se trataba de una imagen con la que se pretendía exaltar la Iglesia Triunfante, el Reino de Cristo. Dicha fórmula tendrá una larga pervivencia en la región del Lacio, pues así reaparecen los Ancianos en uno de los grandes ciclos de la pintura mural romana del siglo XII, realizado unos pocos años antes de Moissac: la iglesia de San Anastasio en Catel Sant'Elia en Nepi (lámina 4). Una fórmula similar se encontraba en otros ciclos europeos. De hecho, en la perdida decoración en mosaico de la Capilla Palatina de Aquisgrán, de época de Carlomagno, los personajes van de pie portando la corona en las manos, como en las aclamaciones imperiales (Heitz 1984: p. 13, Lám. III, fig. 1).

Con estos precedentes É. Mâle no dudó en afirmar que el origen de las imágenes galas de Saint-Sever, Auxerre y Moissac estaban en otra tradición: la de la ilustración hispánica al Comentario de Beato de Liébana al Apocalipsis. Las imágenes hispánicas eran sin duda menos amables que las romanas y en ellas se hacía especial hincapié en la Parusía o Segunda Venida, en la idea de Juicio, más acorde con las obsesiones milenaristas y escatológicas del Comen-

tario de *Beato* y de los terrores del año 1000. De hecho, desde el siglo X en los Beatos hispánicos es recurrente la imagen de los 24 Ancianos músicos —como en Moissac—, si bien ésta aparece en otra Visión, la correspondiente a la Adoración del Cordero en Monte Sión (Ap. 14), que precede a la comparecencia de los siete ángeles que traen las siete plagas. Así en el Beato Morgan, en el de la Seu d'Urgell, en el de Girona o en el de Fernando I (1047) (lámina 5) (Yarza 1998: 165), los Ancianos nimbados interpretan —incluso con plectro— sus instrumentos de cuerda. Curiosamente también en todos ellos el cordófono es un laúd, instrumento precisamente introducido en Europa por los árabes, que se caracteriza por el clavijero inclinado hacia atrás (Girona) y su forma alargada de media pera (Álvarez 1994: 588–590, fig. 2). Muy posiblemente estas miniaturas reflejan instrumentos hispano-musulmanes, precedentes del actual hadj-hodj marroquí (Jensen 1988).

Estas ideas de É. Mâle tuvieron una gran difusión en los estudios del Románico, si bien han sido contestadas y criticadas por importantes especialistas, entre los que destacan W. Neuss (1931), O. K. Werckmeister (1973), Meyer Schapiro (1985), Louis Grodecki (1986) y X. Barral i Altet (1978). Tres son las principales objeciones que se han esgrimido frente a la tesis tradicional:

En primer lugar, no existe correspondencia tal entre las imágenes de Moissac y Saint-Sever. De hecho, mientras que en Moissac nos encontramos con una Majestad al uso —con nimbo crucífero, libro y gesto de bendición—, en Saint-Sever la figura central se convierte en una imagen trinitaria, con un bastón con la Paloma del Espíritu Santo y un disco en el pecho con el *Agnus Dei*. Por otra parte, en el Beato de Saint-Sever la fuente textual es distinta, ya que la miniatura ilustra el capítulo 7 del Apocalipsis referente a la muchedumbre de los marcados y a la Adoración del Cordero por los Veinticuatro Ancianos. Tras ello se anuncia la llegada de las siete trompetas (Mezoughi 1984: p. 304).

En segundo lugar, el Beato de Sant-Sever no es un manuscrito hispánico y sus ilustraciones, como bien se ha demostrado en las últimas

décadas, dependen posiblemente de un arquetipo tardoantiguo de los siglos V y VI. De ahí sus originales composiciones elípticas y a vista de pájaro, y su considerable ilusionismo (Werckmeister 1973).

En tercer lugar, la hoja suelta de la Catedral de Auxerre no procede del Midi ni tampoco depende de la tradición de los Beatos hispánicos. Fue realizada originalmente para la iglesia de San Julián de Tours a fines del siglo XI y presenta muchas deudas con la miniatura carolingia de esta región del Noroeste de Francia, concretamente con el Evangelio Dufay. Por otra parte, se trata de un fragmento de manuscrito litúrgico, concretamente de un Misal o Sacramentario, del que sólo quedan dos hojas sueltas que contienen el prefacio del Canon de la Misa, ilustrado con un ciclo de la Pasión de Cristo (lámina 6) y la Visión de los Ancianos del Apocalipsis (lámina 3) (Schapiro 1985: p. 370; Cahn 1996). En mi opinión, esta orientación litúrgico-eucarística de las ilustraciones constituye un tema a retener y a tener en cuenta a la hora de analizar su iconografía, pues puede proporcionarnos indicios de uno de los usos más comunes de la música pero también de ésta como tema iconográfico.

De todos modos, pienso que las críticas al trabajo de É. Mâle han estado excesivamente orientadas a cuestiones de raigambre histórico-artística que quizás no han tenido en cuenta la verdadera «aportación» del Beato de Saint-Sever desde el punto de vista de la iconografía musical. Por ello considero absolutamente necesario subrayar una serie de aspectos que permitan entender mejor y desde una nueva perspectiva la fortuna del tema en el arte monumental.

De hecho, hasta ese momento no existían en la tradición iconográfica occidental precedentes de la representación musical de los Ancianos del Apocalipsis salvo en los Beatos hispánicos. No obstante, el Beato de Saint-Sever se distingue de aquellos en dos aspectos. En primer lugar, se pasa del laúd de resonancias árabes a una fídula oval o viola de arco muy acorde con los instrumentos del momento. En segundo lugar, de las composiciones exiguas de siete intérpretes de los Beatos hispánicos pasamos a una amplificación o verdadera orquesta de Veinticuatro Músicos. Por otra parte, se trata

de una iconografía «actualizada» que seguramente tuvo su razón de ser en la Aquitania del siglo XI. Muy posiblemente el miniaturista del Beato de Saint-Sever, un monje, se nutrió para completar su «orquesta figurada» de imágenes existentes en manuscritos musicales. Nada mejor que los tonarios con las imágenes de los grados del canto gregoriano de la abadía de Saint-Martial de Limoges. El monasterio benedictino de Limoges era uno de los grandes centros del estudio del trivio y del cuadrivio y destacaba sobre todo por su producción miniada, cuyos temas y estilo influyeron fuertemente en Aquitania, el Languedoc, el Midi y el Norte de la Península Ibérica (Gaborit-Chopin 1969; Guardia 2000).

Los libros litúrgicos de canto han sido seguramente una de las vías de transmisión de los repertorios asociados a la fiesta y la música. El tonario tuvo una ilustración específica, como lo demuestra el manuscrito de París, Bib. Nat. Ms. lat. 1118, procedente de Saint-Martial de Limoges y realizado en Auch en la primera mitad del siglo XI (Tropario-tonario). En él los modos o tonos del canto gregoriano se figuran con representaciones de músicos: David con *crwth* (primero) (lámina 7), tocadores de tuba con malabaristas (cuarto y octavo) o intérpretes del arpa-salterio (sexto) (lámina 8). Estos intérpretes figurados nada tenían que ver con la música sacra y su origen era secular. De hecho, la caracterización de alguno de ellos sugiere su adscripción al mundo de los juglares. Este es el caso por ejemplo de la alegre danzarina que acompaña el canto responsorial del Aleluya en el Tropario-tonario de Auch (lámina 8). Su desenfadado movimiento traduce sin duda en imagen su exultante entonación, ya que era repetido tres veces durante la Vigilia Pascual alzando el tono de voz (Hoppin 1991; Triviño 1996).

Existe un segundo manuscrito, un Gradual, que también contiene la ilustración de los modos del canto gregoriano (Londres, British Harley, ms. 4951), procedente de St. Etienne de Toulouse y muy probablemente ilustrado en Moissac a principios del siglo XII. En él volvemos a encontrarnos con los tonos musicales en torno a David arpista (primer tono) (lámina 9), con un intérprete de fidula oval de arco (segundo), un campanero (cuarto), o una juglaresa.

1 «Chorus est concordia», *Rabani Mauri Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, PL. 112, sd, col. 398.

Concretamente la figuración del tono segundo nos interesa especialmente puesto que en él, como en el tono primero del manuscrito de Limoges, encontramos los modelos para los músicos de Saint-Sever, Auxerre, pero también del propio portal de Moissac.

A su vez conviene señalar que todos estos manuscritos musicales se caracterizan por una figuración libre, en la que los personajes giran y se mueven al son de la música, como las notas de una partitura. Creo que esta vocación espacial y cinética de la música es también otra característica de su representación iconográfica. De hecho, en el caso de los Ancianos de Saint-Sever sorprende la elipse formada por los músicos en torno a la Visión del Hijo del Hombre con el Tetramorfos. Cada figura es distinta y va girando en relación con su posición en el «concierto». Su «eco» estaría en el Portal de Moissac, que constituye una proyección en plano de un espacio tridimensional, tal y como ha demostrado Bent Joergensen (1972). Según dicho autor, el tímpano de Moissac deriva de una visión panorámica a partir del centro de un círculo formado por los Ancianos con el cuerpo de Cristo como eje simétrico (lámina 10). De su desmontaje resulta la composición del tímpano. Esta disposición es ajena a la hoja de Auxerre, cuya composición es excesivamente simétrica con respecto al eje.

Creo que esta vocación espacial de las figuras de los Ancianos tiene mucho que ver con la interpretación del canto gregoriano en las propias iglesias monásticas. Desde el inicio del arte cristiano el coro de los monjes o de los canónigos ha gozado de un elemento arquitectónico concreto: el *synthronos* o banco de piedra situado en el hemicíclo del ábside y desde el cual se entonaba la salmodia (*Ordo Prophetarum* 2004: F. Luengo). Según la exégesis bíblica, el *chorus* era una buena imagen de la concordia, de la armonía, un concepto, por otra parte, propio de la teoría musical¹. Por ello en la fachada románica el lugar por antonomasia reservado a la música sería la arquivolta.

Es quizás entonces cuando hemos de preguntarnos por el verdadero sentido de esta iconografía musical emergente en el Románico. Para su estudio hemos de partir siempre de dos presupuestos. En primer lugar, que se trata de una «representación» o una «interpre-

tación» de la realidad pero nunca de una fotografía de ella. En segundo lugar, tal y como se ha podido comprobar, que la imagen pertenece a una tradición figurativa que muestra el peso de la herencia cultural. Por ello resulta de gran utilidad la colaboración entre historiadores del arte y musicólogos a la hora de estudiar la iconografía musical (Jullian 1987; Álvarez 1994). De hecho, resulta evidente en el caso de Saint-Sever, Auxerre y Moissac que nos encontramos ante la representación de unos instrumentos de época —las fidulas ovoides de arco—, pero también se hace patente que se trata de una composición imaginaria, repleta de contenidos metafóricos y simbólicos. El artista en todos los casos citados ha aprovechado un tema bíblico, en el que se hace mención explícita a las cítaras y a la entonación de un cántico nuevo (Ap. 5, 8–9; 14, 2–3), para poder representar a unos músicos con instrumentos de la época. No obstante, sabemos que esta imagen funciona como un ficticio «Concierto del Apocalipsis» pero no como una imagen real de la liturgia sacra del momento. La interpretación de instrumentos estaba vedada en las iglesias, donde la música era tan sólo vocal y como mucho estaba acompañada por el órgano (Wellesz 1930; Appel 1948). No obstante, tal como sugiere el propio R. H. Hoppin (1991: p. 182), desde el siglo XI el canto de las secuencias —apéndices litúrgicos al Aleluya—, además del acompañamiento del órgano, contemplaba ocasionalmente la presencia de otros instrumentos como la flauta (*resonet fistula*) o la lira (*fidibus canamus*).

Por ello la representación de los músicos en Saint-Sever, Auxerre y Moissac —que no interpretan sino que alzan su instrumento como si fuese un atributo— seguramente servía para aludir *metafóricamente* a la entonación de la Salmodia monástica², de la misma manera que en los troparios-tonarios la figuración parece ser un recurso para expresar el carácter de éstos, de ahí que se inspiren en el repertorio secular. Sólo en ocasiones muy concretas parece que la música instrumental tomaba parte en las ceremonias litúrgicas, concretamente en los ritos de consagración de la Iglesia, donde sí venían juglares y músicos³. Muy posiblemente a estas celebraciones aludan las representaciones músico-juglarescas de la inauguración de la Estatua de Nabucodonosor en la Biblia de Sant Pere de Rodas, III,

2 No hay que olvidar que «Cithara est laetitiae», *ibidem*, col. 397.

3 Otro tema es el de las danzas y cantinelas rústicas que se entonaban con acompañamiento instrumental en las iglesias de peregrinación en las vigilias de las grandes festividades en los siglos XI y XII, tal y como se recogen en el *Libro de Santa Fe* o en el *Códice Calixtino* (I, XVII), ANGLÈS 1975: pp. 358–359.

realizada en el monasterio de Ripoll en 1050–1075, las escenas de juglaría de Sant Joan de Boí, de fines del siglo XI (Guardia 2000), o la representación de David y sus músicos en la fachada de la Portada de Santa María de Ripoll, ca. 1134–1153 (Castiñeiras 2003d).

La idea de la música como *metáfora* de la salmodia divina o de la música como *símbolo* de la armonía celeste es recurrente en la teoría musical románica. No obstante, más allá de su valor simbólico, las imágenes normalmente contienen o se acompañan de elementos iconográficos o textuales que aluden a un contexto musical concreto en los templos. Unas veces es la salmodia de las horas (Capitel del Claustro de La Daurade I, Toulouse, Museo de los Agustinos, ca. 1100–1110), otras el canto litúrgico (Capiteles del deambulatorio de Cluny III, ca. 1118), otras la fiesta de consagración (Boí, Ripoll) o el propio drama litúrgico (Fachada Occidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago) (Mâle 1922; Moralejo 1993). En este sentido resultan especialmente sugerentes los dos folios sueltos de la Catedral de Auxerre, pues en origen formaban parte de un Misal o Sacramentario iluminado probablemente en San Julián de Tours a principios del siglo XII (Cahn 1996: I, p. 14). No por casualidad, la ya comentada iconografía musical del Apocalipsis (lámina 3) venía precedida por un folio ilustrado con un extenso y variado ciclo pasqual (lámina 6), pues dicho período litúrgico era especialmente prolífico en la interpretación de tropos, antífonas y dramas litúrgicos. En él, junto a una escena de Descendimiento, característica de la liturgia del Viernes Santo y del Canto de los Improperios, se figuran otros temas relacionadas con el *Triduum Sacrum*, como la *Depositio*, el Descenso al Limbo o el *Noli me Tangere*. Tampoco falta una alusión al drama litúrgico del *Peregrinus*, interpretado el Lunes de Pascua, a través de las escenas del Encuentro y la Cena en Emaús. El ejemplo de Auxerre resulta así muy elocuente y sintomático en relación con el futuro, ya que ese mismo contexto pasqual y dramático-litúrgico será recurrente en la eclosión y desarrollo de la iconografía musical apocalíptica de los monumentos románicos, como se observa en Oloron Sainte-Marie o en el Pórtico de la Gloria (Castiñeiras 2003ab).

Por otra parte, la idea de colocar como eje del coro de Ancianos el Cuerpo de Cristo o el *Agnus Dei*, explícita en Saint-Sever, Auxerre y Moissac, alude una vez más a la teoría musical de la armonía de la música humana, instrumental y celeste. Dicha fórmula adquiere tintes muy dramáticos y sugerentes en Oloron Sainte-Marie y en el Pórtico de la Gloria, que, no obstante, no varían en nada su intención inicial. Por último, como un ejemplo más de continuidad, habría que añadir la insistencia en el mensaje trinitario, tan subrayado en el caso de Saint-Sever, pero que de igual manera comparece con fuerza en el Pórtico Compostelano. De hecho, no olvidemos que hasta el siglo XVII, el actual Pórtico de la Gloria se conocía, según se lee en el contrato del pintor Crispín Evelino de 1651, al nombre de *Puerta o Pórtico de la Trinidad*⁴. Dicha denominación deriva probablemente del hermoso relieve mateano con la representación de la *Trinitas Paternitas* que corona el parteluz (lámina 28).

I. LOS CONTEXTOS DE LA MÚSICA EN LOS CONJUNTOS MONUMENTALES DEL ROMÁNICO

El tema de los Ancianos del Apocalipsis gozó de un gran éxito en los conjuntos monumentales del siglo XII a lo largo de los Caminos a Santiago, destacando entre ellos los de San Pedro de Moissac, en la *via podensis* (ca. 1125); Santa María de Olorón, en la *via tolosana* (1130); y, por supuesto, el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Compostela (1168-1188), al final del Camino Francés. A ello habría que añadir su temprana comparecencia en las fachadas monumentales del Gótico francés, en la iglesia de la abadía Saint-Denis (1135) y en el *Portail Royal* de la Catedral de Chartres (1145).

No obstante, se ha señalado repetidas veces que la aparición en el arte monumental del tema de los Ancianos músicos es tardía y no anterior al año 1120. Su comparecencia coincide con un momento muy concreto de la historia de los portales románicos: se trata del período de los grandes portales «visionarios», muy influidos por la espiritualidad de Cluny, en los que las Teofanías alcanzan un elevado tono místico (Christe 1969). En ellos la temática musical se presenta a los ojos

4 En el año 1651 se le paga al pintor Crispín de Evelino 130 ducados «por pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal desta Sta. Iglesia que llaman de la Trinidad». Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, Libro de Actas Capitulares, 1651 (CASTIÑEIRAS 1999: p. 62).

del espectador como un signo del final de los tiempos pero también como la imagen de la gloria de la Jerusalén Celeste futura.

Se trataba sin duda de una renovada visión que de algún modo contrastaba con la imaginería musical imperante hasta ese momento en el arte monumental románico. De hecho, puede hablarse de dos grandes líneas de representación que estaban especialmente vivas hacia 1120:

1. La primera, muy extendida en los monumentos de los Caminos a Compostela, es la que asociaba la música con contextos profanos y seculares —los juglares— y la acompañaba de la representación de bestias y vicios en un claro sentido negativo. La iconografía románica monumental, cumpliendo su función didáctica, había desarrollado una moral del cuerpo y de la música que estaba basada en las propias teorías de Boecio (Castiñeiras 2003c). Según dicho autor, la bondad de la música reside en la armonía, en el orden, en la proporción, y se relaciona con lo sagrado, con la belleza y con la virtud. Su polo opuesto sería el desorden, la ausencia de armonía, el ruido, algo que los sermones de la época relacionan con lo demoníaco, el pecado y lo profano. Ruperto de Deutz (Job. 38, 7) describe al diablo con voz disonante, contrario a la sinfonía y a la música sacra (Frugoni 1978). De hecho, mientras que en las descripciones del Cielo reina la armonía sin fin, y los beatos cantan alabanzas al Señor, en el infierno resuenan en antítesis, gemidos, ruidos ensordecedores y desordenados, de manera que cuanto más abajo descendemos, según el Purgatorio de San Patricio su descripción se hace imposible. Una buena prueba de ello la constituye la célebre miniatura del Salterio de St. Remy de Reims, 1125–1150, en la que en dos registros superpuestos se opone la armoniosa música de cuerda a la caótica percusión, de manera que David suena la lira sobre una pléyade de saltimbanquis presididos por un monstruoso demonio que toca el tambor (lámina 11). Dentro de esta misma poética habría que encuadrar el estremecedor Infierno del tímpano de Santa Fe de Conques (ca. 1120), en el que una inscripción desarrollada a la izquierda de los pies de Cristo—Juez nos habla de los gemidos de los malvados:

PENIS INIVSTI CRUCIA(n)TUR IN IGNIBUS USTI/
 DEMONAS ATQ(ue) TREMUNT PERPET(u)/OQ(ue)
 GEMUN(t) (Los malos son atormentados por los castigos,
 quemados por las llamas en medio de demonios, ellos tiem-
 blan y gimen perpetuamente), (Servières 1900: p. 134).

Más abajo, un condenado es atormentado por dos demonios: mientras uno lo inmoviliza por la espalda, el otro sujetando un arpa le extirpa la lengua. La inscripción que los acompaña llama al pecador mentiroso, falso y codicioso («FALSI MENDACES») (lámina 12). Su castigo le impedirá cantar los salmos para loar a Dios, pues el diablo le ha quitado el arpa y la lengua (Frugoni 1978).

El tipo de acompañamiento musical de las imágenes parece denotar pues un discurso moral de claras connotaciones ideológicas y teológicas. De hecho, frente a la música sacra de la salmodia (Villanueva 1999, 2001; Ruiz Maldonado 1999), en el período románico se desarrollaron melodías y danzas profanas que a los ojos de la Iglesia eran vistas como profundamente paganas, sensuales y pecaminosas. Los juglares, con sus mimos, acrobacias, cantos y música eran en general considerados como *ministri Satanae*, a los que según Honorio Augustodunensis había pues que negarles el pan de la limosna y de la comunión. Incluso se les denomina *monstri*, pues los predicadores afirmaban que éstos iban acompañados por una pléyade de animales y demonios, de manera que su espectáculo «no era un trabajo sino un pecado» (Casagrande, Vecchio 2000). Se trata sin duda de una agria visión que indudablemente también queda recogida en las series de canecillos de las iglesias románicas, en especial, en Galicia, en las que habitualmente estos personajes se mezclan con todo tipo de bestias y diablos, bajando así su condición humana y moral. En definitiva una representación casi parateatral que no está nada lejos de los *charivari* medievales, consistentes en una ruidosa procesión con todo tipo de máscaras humanas y animales que se acompañaba de una estruendosa cacerolada, sincopada con gestos procaces y la exhibición del bajo cuerpo. Ésta es de hecho la ambientación del parisino *Roman de Fauvel* de Gervais de Bus (1310), con interpolaciones de Raoul Chaillou de Pes-

tain (1316), en el que se describe con sátira este carnavalesco mundo al revés. Su mezquino protagonista, Fauvel (*Faux*: falso; *Vel*: velo), se casa con Vanagloria para convertirse en Señor del Mundo, si bien su destino es el de ser castigado por Dios. Una ilustración de este *roman* muestra precisamente el barullo de estos *Charivari*, su procacidad amenizada por la paramúsica de los utensilios de cocina y sus absurdas máscaras (Paris, BN ms. fr. 146, f. 34, primer tercio del siglo XIV). En definitiva, tal y como ha señalado J. C. Schmitt (1988: 218–223), estas *larvae* con las que se disfrazan, palabra que en latín medieval significa «máscara o fantasma», no son sino una imagen de la infernal tropa de diablos.

2. Frente a este mundo caótico, desordenado y secular se situaba una segunda línea de representación y aplicación de la música en el arte monumental muy vinculada con la enseñanza del cuadrivio en las escuelas monacales y catedralicias. Boecio, en su *Tratado sobre la música* (I, 2), había elaborado una teoría musical que perduró en las escuelas monásticas altomedievales. Según ésta, la música se dividía en tres tipos: la mundana, producida por el movimiento de los astros, por la concordancia de los elementos y de las estaciones («in coelo, in elementibus, in temporibus»); la humana, fruto de las virtudes del alma y la armonía de los humores («in anima, in corpore»); y, por último, la instrumental o tonal, propia de los instrumentos y del canto. Las teorías boecianas estuvieron especialmente vivas en los monasterios benedictinos, donde los monjes se dedicaban a cantar diariamente las horas canónicas de forma rítmica a lo largo del año intentando así reproducir con su salmodia la armonía del mundo celeste.

Buena prueba de ello es el inmenso coro del monasterio de Cluny III en Borgoña (1118), el cual se compara en la *Vida de San Hugo de Cluny* con un «deambulatorio de ángeles», pues en él los cantores terrestres se hacen eco del himno continuo entonado por los ángeles del cielo (Scillia 1988: p. 133). La idea de que la música celeste tiene un eco en la tierra es de origen platónico-pitagórico: el universo es una estructura armónica entre macrocosmos y microcosmos, de manera que la armonía de

las esferas se refleja en el canto de los salmos. No debe pues sorprender que la temática de los capiteles del deambulatorio de la iglesia del Cluny III haya seguido los principios de la música boeciana. En ellos se figura la *musica instrumentalis*, representada por los ocho modos del canto acompañados del texto de la antífona (*Tonarius*). De esa manera, se quiere ilustrar las teorías de la *Musica disciplina* de Aureliano de Réome (s. IX), obra que estaba en la biblioteca del monasterio de Cluny, en la que se comparaba el Oficio Divino en la iglesia con el coro celestial de los ángeles. La música mundana aparece en una serie de capiteles de cuatro figuras que representan la *divina tetradra o quaternitas* a través de las cuatro estaciones⁵, los cuatro Ríos del Paraíso y los cuatro elementos. Por último, en el ciclo también comparece la música humana mediante la figuración de las Virtudes, las Siete Artes Liberales y los Humores.

En la Península las teorías musicales de Boecio fueron magníficamente expuestas por el monje Oliva, maestro de *quadrivium* en la abadía benedictina de Santa María de Ripoll en Cataluña, en su *Breviario de música* (ACA, Ms. Ripoll 42), realizado en el segundo cuarto del siglo XI. De hecho, el códice está ilustrado por una serie de figuras musicales basadas en el número y la proporción con las que se muestra la idea pitagórica de un mundo geométrico exactamente medido en sus estructuras. Ese orden divino se hace explícito en el f. 6r, en donde se encuentra un diagrama de la división tripartita de la música —mundana, humana e instrumental— acompañado por una curiosa *prosopopeia* con el nombre de los tres autores del manuscrito —Oliva, Arnaldo y Gualterio— y las iniciales griegas de las personas de la *Trinitas*: P(ater) Vi(os) P(neuma) (lámina 13)⁶. Se puede afirmar incluso que los conocimientos del monje Oliva fueron fundamentales a la hora de emprender la basílica de Santa María de Ripoll, consagrada por el abad Oliba en 1032. De hecho, se trata de un edificio cuyas dimensiones tanto E. Tarracó como F. Rico han querido definir en términos de proporciones vitruvianas y armonías boecianas, pues en sus medidas se aplicó la célebre proporción sesquiáltera o 2/3 (lámina 14)⁷. Todo ello parece corroborado por la afirmación

5 La imagen de la Primavera se acompaña del verso: «VER PRIMOS FLORES PRIMUS PRODUCIT ODORES» (La Primavera produce las primeras flores y olores). Dicho epigrafe está tomado de la descripción de elementos y estaciones por parte de Boecio, *La Consolación de la Filosofía*, IV, 6, líneas 19-31, cfr. Scillia 1988, p. 136. En una reciente publicación M. ANGHEBEN (2003: pp. 36-38) se adhiere a esta interpretación de los capiteles basada en la idea de la *quaternitas*.

6 E. JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992, p. 310; F. Rico, *Figuras con paisaje*, Barcelona, 1994, pp. 107-176 («Signos e indicios en la portada de Ripoll»), espec. pp. 142-143.

7 E. TARRACÓ, «El módulo de la Portada de Ripoll», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, pp. 537-543; *Eadem*, «Le Portail de Ripoll. Symbologie, style et mathématique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII, 1977, pp. 69-82; Según F. RICO (1994), en las medidas de la fachada (7,25x11,60 m) y de la planta (40x60 m) de la basílica de Santa María de Ripoll de 1032 subyace la proporción 2/3, una figura de orden divino que es precisamente la fórmula del diapente, consonancia de quinta o sesquiáltera de la música boeciana, la cual aparece figurada en el ACA, Ms. Ripoll 42, f. 10r. Sobre el diapente boeciano véase J. BOFILL I SOLIGUER, *La problemática del tractat de «Institutione musica» de Boeci*, Barcelona, 1993, p. 26 (Aurea saecula, 8).

8 «Itaque iuvit eum in omnibus quidam bonae famae monachus iter sequens magistri, ut ille Oliva, qui que erat sumae patientiae ac mansuetudinis vir, et sub eo vigilantissime in varias actiones tandem domum custodiebat. Haec, carissimi, nos in praesentis festi nostri gaudium de factura templi pauca ex pluribus dicere libuit, quantinus et miranda domus Domini fabrica delectaret auditum, et dilecta Deo civitas aptaret ingentia tecta infra fidei aedificium, ex sacra autem visibili ara et interiori altare vitae ordine traseuntes succedamus odoramenta benivolentiae, misericordiae, iustitiae, benignitate, mansuetudine, sobrietate, in agnitione vero mysterii Dei patris exaltetur unctus lapis ornamento purae confessionis», *Garsiae monachi Cuxanensi epistola ad Olivam Episcopum Ausonensem de initiis monasterii Cuxanensi et de sacris reliquiis in eo custoditis*, en Petro de Marca, *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus*, Parisiis, 1688, ap. CCXXII, p. 1080. Dicha observación fue señalada oportunamente por J. PUIG I CADA-FALCH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, II, Barcelona, 1911, p. 70, n. 2) y recogida por H. ANGLÈS (*La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 66).

9 El Zodíaco leonés fue estudiado en profundidad por S. MORALEJO, «Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8, 1977, pp. 137-173. Recientemente R. ÁLVAREZ (2003: pp. 111-114) ha analizado en detalle la iconografía musical del portal.

del monje Garsías en su sermón de consagración de San Miquel de Cuixà, en el que dice que en los días de fiesta el monje Oliva les enseñaba la fábrica de su templo, sus bellezas y simbolismo⁸.

Francisco Rico (1994) ha querido incluso ver en la Portada de la iglesia de Ripoll, realizada a mediados del siglo XII, un reflejo de las teorías boecianas del tratado del monje Oliva, pues en el lado izquierdo de la fachada se representa un concierto de música instrumental compuesto por un David sedente presidiendo un cuarteto de viento, cuerda y percusión. Los relieves pueden ser un reflejo del Salmo 150, 2-5: «Alabad a Yaveh al son de las trompetas (*tubae*), con el salterio y con la cítara. Alabadle con tímpanos y danzas, alabadle con las cuerdas y la flauta. Alabadle con los címbalos resonantes». El acompañamiento está formado por los cuatro músicos de David retratados también en acto de danzar: Hemán, Asaf, Ethan y Jedutún. Su número (el 4) nos vuelve a poner en contacto con la cosmología de Boecio pues alude, una vez más, a la armonía entre macrocosmos (elementos, estaciones) y microcosmos (humores).

En la misma línea, y mostrando ecos boecianos, habría que interpretar el grupo de David y sus músicos que aparecen en una de las enjutas del Portal del Cordero de San Isidoro de León, en la que los personajes bíblicos entonan un concierto con connotaciones celestes, pues sobre ellos se representa un ciclo con los signos del zodiaco⁹.

En una cultura tan maniqueísta como la medieval el sonido del instrumento podía albergar ciertos efectos mágicos, tal y como se hace patente en el célebre relieve de David de Platerías —originariamente situado en la *Porta Francigena* (1105-1111)—, en el que el rey-salmista aplasta a un espantoso diablo (Castiñeiras 2003c: p. 308). De hecho, los textos de la época hablan de los efectos benéficos de la música emitida por los instrumentos. Así se hace explícito, por ejemplo, en *Ruodlieb*, un poema latino compuesto por un monje benedictino en Baviera entre 1050 y 1070:

Tubalcain inventó la lira y el órgano (Gen. 4, 21–22), Pitágoras el laúd y el arpa, David el salterio y la vihuela, Boecio el monocordio. Estos hombres descubrieron como estas artes de los sentidos puede consolar al triste en sus desgracias. Cada arte una tiene algo de celeste en ella, y gracias a ellas se pueden aplacar los sucios temperamentos de los demonios¹⁰.

Esa misma idea boeciana de la Música como algo perfecto que comparte los beneficios del Cielo se encuentra también en el *Códice Calixtino*. Así en la descripción de la decoración pictórica de la iglesia de Santa María de Aquisgrán del Pseudoturpín (IV, 22), dentro de un ciclo sobre las siete artes liberales, se habla de este modo de la Música:

Allí se representa la Música, que es la ciencia de cantar bien y correctamente, con la que también se celebran y adornan los oficios de la iglesia, por lo que en más estima se tiene. Con este arte, pues, cantan y tocan los cantores en la iglesia. Quien la ignora, puede ciertamente mugir a estilo de los bueyes, pero no puede conocer los módulos y tonos de la voz. Como el que hacer líneas con una regla torcida en el pergamino, así emite su voz. Y se ha de saber que el canto no se ajusta a la música si no se escribe en cuatro líneas¹¹. Por medio de este arte también David, con sus compañeros, cantó antiguamente los salmos con el salterio de diez cuerdas y la cítara, con las largas trompetas y los címbalos, con el tímpano, el coro y el órgano. Por ella se hicieron los instrumentos musicales. Este arte fue creado en un principio por las voces y cantos divinos de los ángeles. Pues ¿quién duda que las voces de los que en la iglesia cantan ante el altar de Cristo, emitidas con dulzura, se mezclan en los cielos con las de los ángeles? Pues el libro de los sacramentos dice así: «Te suplicamos que recibas nuestros cánticos unidos a los suyos», es decir, a los ángeles. Desde la tierra hasta los oídos del sumo Rey se eleva la voz de los que cantan dignamente. En este arte se contienen grandes secretos y

¹⁰ *Ruodlieb*, epigrama XI, ed. C. W. GRO-COCK, Warminster, 1985, p. 194.

¹¹ Notación musical diastemática del *Calixtino*, con letras o neumas indicadores de las distintas notas en varias líneas, origen del pentagrama.

12 *Liber sancti Iacobi*. «*Codex Calixtinus*», IV, 22, trad. A. MORALEJO, C. TORRES, J. FEO, Pontevedra, 1992, pp. 479-480 (1ª ed. Santiago, 1951).

misterios. Pues las cuatro líneas en que se escribe y las ocho notas que se contiene, designan las cuatro virtudes: prudencia, fortaleza, templanza y justicia, y las ocho bienaventuranzas con las que nuestra alma se fortifica y adorna¹².

Asimismo, en otro texto del *Calixtino* (III, 4), se habla también de ese efecto mágico del sonido al referirse a las caracolas de Santiago —*tube marium sancti Iacobi*—:

Se cuenta que siempre que la melodía de la caralola de Santiago, que suelen llevar consigo los peregrinos, resuena en los oídos de las gentes, se aumenta en ellas la devoción de la fe, se rechazan lejos todas las insidias del enemigo; el fragor de las granizadas, la agitación de las borrascas, el ímpetu de las tempestades se suavizan en truenos de fiesta: los soplos de los vientos se contienen saludable y moderadamente; las fuerzas del aire se abaten.

Se trata de las caracolas (*tuba*), denominadas en las Rías Bajas *cuernas*, las cuales eran utilizadas por los pescadores para anunciar a su regreso del mar la venta de la pesca. Su sordo sonido se reviste en el texto de virtudes mágicas contra el mal tiempo —el granizo, la borrasca, la tempestad, el viento—. Por ello, por simpatía, al ser escuchada por los peregrinos aumenta en ellos la devoción y les ayuda a rechazar las tentaciones del maligno. De este uso apotropaico K. Köster aporta un sugerente paralelo en otros centros de peregrinación —como Santa Fe de Conques—, en donde los días de fiesta se exponían al público, fuera del recinto de la iglesia, los objetos sagrados al toque de trompetas. Muchas de ellas, de barro cocido u otros materiales baratos, eran compradas como *souvenirs* por los peregrinos, que las llevaban consigo a casa para ahuyentar el mal tiempo como *trompetas de tormenta*. Su uso se ha documentado en Aquisgrán y en Inglaterra.

Era una práctica muy extendida en el Camino de Peregrinación, por lo que no resultaría arriesgado suponer que los ángeles trompeteros de Platerías (lámina 15), que llaman a Juicio en alusión a

las trompetas del Apocalipsis —7—, indicaban también a los ojos de los peregrinos la presencia de lo sagrado.

II. EL CORO DE LOS ANCIANOS MÚSICOS EN EL CAMINO DE SANTIAGO

El Portal de Moissac, situado en una abadía benedictina, priorato de Cluny, se presenta como la mejor muestra de la relación entre presente y pasado. Por un lado, su iconografía anuncia el éxito de la temática apocalíptico-musical, pero por otro, como ya señalamos, tiene claras deudas con la tradición del Beato de Saint-Sever y la hoja de Auxerre, por el hecho de sugerir una proyección espacial musical «en concierto», así como por una aparente repetición «estereotipada» del instrumento, como atributo, pues no se interpreta. No obstante, los últimos estudios sobre el conjunto, llevados a cabo por A. Calvet (1999), han puesto de manifiesto que esa repetición encierra más variación de la que se pudiese imaginar en un primer momento. De hecho, se trata de representaciones tridimensionales de los instrumentos (*rebec*), muy minuciosas, en las que destacan la moderna colocación de los clavijeros o la diferente forma de los agujeros sonoros (lámina 16).

En esa misma década de 1120 se produjeron otros cambios en la iconografía musical que supusieron su total renovación. La fachada occidental de la Catedral de Santa María de Oloron Sainte-Marie, en el Sur de Francia, abre nuevas posibilidades (lámina 17). Por primera vez, los músicos se localizan en una arquivolta, sugiriendo así perfectamente la idea de un coro. Los Ancianos llevan además distintos instrumentos e incluso los afinan e interpretan en un intento de *variación* (figs. 18-19). Esta revolucionaria orientación de la iconografía monumental es acorde con lo que entonces estaba sucediendo en la evolución de la música, con el surgimiento de la polifonía y el desarrollo de la *vox organalis* (Hoppin 1978: pp. 216-237; Muntaner 2001).

En Oloron los Ancianos llevan los siguientes instrumentos: fídula oval, fídula en ocho con arcos y redomas —en substitución de las copas apocalípticas—. A su vez variada es también su relación con

13 El *thrénos* bizantino consistía en la lamentación ritual de María sobre Cristo muerto, durante la cual ésta apoyaba sus mejillas sobre Jesús. Su versión latina era el *planctus* o llanto de María por Cristo en la Cruz, que tenía lugar el Viernes Santo, al final de los Maitines; L. R. MUIR, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, 1995, pp. 19, 185 (nota 12); CASTRO 1997: pp. 50, 233.

14 GÓMEZ PINTOR 1990: p. 98.

ellos: pulsán las cuerdas, afinan las claves del clavijero, e incluso interpretan la fídula en ocho con arco (Giannerini 2002).

La temática a la que acompañan no es ni mucho menos banal y nos da una vez más claves para su interpretación iconológica. El coro musical se sitúa en la arquivolta más externa mientras que en el tímpano se desarrolla una imagen de contenido pascual. Se trata del Descendimiento de Cristo, con José de Arimatea, Nicodemo, la Virgen María, San Juan y María Jacobi (lámina 20) (Giannerini 2000: p. 52). La imagen alude sin duda a la liturgia del Viernes Santo al igual que en el Portal del Perdón de San Isidoro de León (lámina 21), su contemporáneo, realizado entre 1120–1122, en el que cada escena alude a una celebración del *Triduum Sacrum* (Viernes, Sábado y Domingo de Resurrección) (Castiñeiras 2003a).

Tanto en León como en Oloron el cuidado puesto en los detalles expresivos de las figuras parece traslucir cierta influencia del drama litúrgico pascual. El patetismo de la Virgen acercando sus mejillas o su mano a la mano inerte de su hijo, la mirada de Nicodemo al rostro de Cristo mientras abraza su cuerpo, la contundente indicación del ángel en León o el llanto del Sol y la Luna en Oloron, forman todos ellos parte de un lenguaje gestual muy teatral. María, que parece recitar el *thrénos* o *planctus* del Viernes Santo¹³, interpreta un gesto patético propio del arte bizantino. Por otra parte, el protagonismo dado a *Maria Jacobi* tanto en Oloron como León —donde probablemente es el personaje que dialoga con el Ángel— evocan directamente el canto de la *Visitatio Sepulcri*, tal y como se recoge en la versión compostelana:

Cum transisset sabbatum, Maria Magdalena
et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata,
Ut venientes ungerent Iesum, alleluia, alleluia.
(...) –Ubi est Xristus meus dominus
et filius excelsi? Eamus videre sepulchrum.
–Quem quaeritis in sepulchro, o xristicole?
–Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicole.
–Non est hic, surrexit sicut praedixerat (...) ¹⁴

La celebración de la liturgia pascual finaliza en León en la escena de la izquierda con la representación de una imagen ambivalente. Si bien es cierto que su iconografía responde al tema de la Ascensión de Cristo, en el que dos ángeles aúpan al Señor, tal y como aparece en la *Porte Miègeville*¹⁵, la inscripción que lo acompaña —«ASCENDO AD PATREM MEVM ET PATREM VESTRVM»— le infiere un indudable contenido pascual. Dicho versículo, que el Evangelio de Juan pone en boca de Cristo en su aparición a María Magdalena en el huerto para que se lo comuniqué a sus discípulos¹⁶, estaba incluido en la representación de la *Visitatio Sepulcri* de Barking Abbey (Castiñeiras 2003a: p. 43). Por ello, el tímpano leonés se hace eco a través de sus tres escenas de los ritos pascales desde el Viernes al Domingo de Pascua: de la *Depositio* a la *Visitatio*.

En el caso de León recientemente he propuesto la posible celebración en dicho ingreso de los ritos penitenciales. Asimismo la comparecencia en el tímpano del imaginario hierosolimitano y la evocación consciente de los Santos Lugares estarían dentro de la idea de que se trata de una Puerta del Perdón. Una función similar parece haber tenido la puerta occidental de Oloron. No hay que olvidar que el comitente de dicha catedral era Gastón de Bearn, caballero que había participado en la liberación de Jerusalén en 1099. Seguramente compartió, como muchos de sus compañeros, los ideales de la nueva espiritualidad nacida con la experiencia de la Cruzada, muy centrada en el culto al cuerpo de Cristo y a las reliquias. Los cruzados compusieron, de hecho, muchos cánticos al cuerpo sufriente de Cristo, un tema que ya se anticipaba en los folios de Auxerre y que se hará patente años más tarde en el propio Pórtico de la Gloria.

Al final del Camino al peregrino le aguardaba quizá uno de los conjuntos escultóricos más sorprendentes del siglo XII: el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago (lámina 22). En él volvemos a encontrarnos con una arquivolta musical cuya función era la de servir de acompañamiento a la escena que se desarrolla en el tímpano. Como ya he desarrollado en trabajos anteriores, éstos son los temas que a mi entender permiten entender mejor la relación

15 M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 387.

16 «Dicit ei Iesus: Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum: vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum. Venit Maria Magdalene anuntians discipulis: Quia vidi Dominum, et haec dixit mihi» (Juan 20, 17-18).

17 Dietrich BUXTEHUDE, *Membra Jesu Nostrī*, ed. D. KILIAN, Berlín, 1960, espec. 3. Sobre dicha composición musical llamó mi atención Francisco Luengo, con quien tuve el placer de colaborar escribiendo el comentario del programa de mano de un concierto en el Auditorio de Galicia, celebrado el 4 de abril de 2000, en el que *Membra Jesu Nostrī* fue interpretada por el Coro de Cámara del Orfeón Terra A Nosa y el grupo Capela Compostelana dentro de los actos conmemorativos de Santiago como Capital Europea de la Cultura.

entre el protagonismo concedido a la música y las escenas escatológicas del conjunto:

1. EL INUSITADO ACENTO EN EL CUERPO DE CRISTO MOSTRANDO SUS LLAGAS (lámina 23) que preside el tímpano central y capta así la atención del espectador (Castiñeiras 1999). Puede relacionarse con el célebre himno de la época, *Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis* (PL, 184, ed. J-P. Migne, París, 1854, cols. 1319-1324), con el que San Bernardo se prosternaba ante un Cristo sufriente dedicando una emotiva oración a cada una de sus llagas: «Ad pedes» (A los pies), «Ad genua» (A las rodillas), «Ad manus» (A las manos), «Ad latus» (Al costado), «Ad pectus» (Al pecho), «Ad cor» (Al corazón) y «Ad faciem» (Al rostro). Dicho texto, musicado por el compositor barroco alemán Dietrich Buxtehude bajo el inequívoco título *Membra Jesu nostrī*¹⁷, resulta por lo tanto muy sugerente para entender la grandiosa exhibición de las llagas de Cristo en el Pórtico en compañía de un solemne cortejo celeste compuesto por ocho monumentales y enmudecidos ángeles que muestran los objetos que infligieron las heridas al cuerpo del Señor durante la Pasión. Allí, al igual que en el texto, dichos instrumentos están en directa correspondencia con los *membra Christi*, los clavos de los desnudos y sangrantes pies; la pesada cruz (lámina 24), causa de las magulladas y temblorosas rodillas que se adivinan tras los paños mojados; la lanza, que lo hirió en el corazón y en el pecho descubierto; la columna y el flagelo, motivo de las llagas del costado; y la corona de espinas, la esponja y el vino amargo, tormento de la frente y labios de su rostro.

El programa parece responder así al emergente culto al Cuerpo de Cristo, del que la oración de Bernardo constituye un precioso ejemplo. De hecho, muchas de las metáforas visuales de esta plegaria están presentes en el programa iconográfico del Pórtico de la Gloria. Si las rodillas evocan, para Bernardo, el seno en el que son acogidos los elegidos, el Maestro Mateo presenta a los ángeles llevando en el regazo las almas de los justos (lámina 25). De la misma manera, en el himno estas últimas, ya coronadas, rue-

gan al pecho piadoso de Cristo para así poder participar en la Gloria, una imagen que en el Pórtico se hace patente en las figurillas implorantes de los elegidos situadas en los márgenes superiores del tímpano así como en aquellas que se vuelven en oración desde los arranques del arco central:

Pectus mihi confer mundum

Ardens, pium, gemebundum (...)

Precor, miserere mei:

Tu totius arca boni,

Fac electis me apponi

(Dame un pecho puro, ardiente, piadoso, gimiente (...)/ Te

ruego que te apiades de mí/ Tú, el arca de todo lo bueno,/

Haz que yo esté entre los elegidos).

18 Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 106, f. 24
(años 1230–1240).

2. LAS RESONANCIAS COSMOLÓGICAS DE LA MÚSICA. El Cuerpo de Cristo se convierte así en una imagen devocional, cuyo contenido quedaba incluso marcado por la composición del conjunto. Según Francisco Luengo, los miembros de Cristo están subrayados por los puntos de intersección de la composición geométrica del conjunto del Pórtico, la cual se basa en la sección áurea (lámina 26) (Castiñeiras 2003b). De ella resultan además una serie de círculos concéntricos que engloban el ordenado mundo de Dios —el tímpano con la Gloria y las columnas con los apóstoles y profetas— y excluyen el caótico mundo infernal de las basas. Una fórmula similar sería utilizada en la miniatura, a mediados del siglo XIII, por William de Brailes: el círculo cosmográfico del Cielo con Cristo y sus ángeles fieles se sitúa sobre la Boca del Infierno, a la que son arrojados los ángeles rebeldes¹⁸.

De hecho, el proyecto de finalización de la Catedral por parte de Mateo aplicó unas medidas a la planta de la catedral que dio al conjunto una unidad más armónica al sujetarla a un sistema rectangular. Éste, que ya se constataba en la basílica de Santa María de Ripoll (Girona), se basaba en la proporción musical 2/3 o sesquiáltera, descrita por Vitruvio y considerada perfecta en la armonía musical de Boecio. La longitud del transepto (65 m) de

Santiago tiene así una proporción de 2/3 con respecto a la longitud del templo (97 m). El éxito de dicha relación rectangular en la arquitectura medieval se constata igualmente en la célebre planta de una iglesia cisterciense del cuaderno de Villard de Honnecourt, corroborando así la excelencia de los conocimientos matemáticos de Mateo y el estudio minucioso que hizo del proyecto previo a su intervención.

Ese orden geométrico de la obra mateana está presente igualmente en la representación de la música en la arquivolta de los Ancianos. Se ha hablado mucho de la perfección de los instrumentos musicales, bien calculados en sus proporciones y con sorprendentes detalles de ejecución. Puede decirse que esa aplicación de la geometría no sólo está en los detalles sino en toda la disposición y resolución general del conjunto. Francisco Luengo (1988) señalaba la agrupación de los instrumentos por grupos: a cada lado hay seis fidulas, dos salterios, un arpa y un laúd en posiciones casi enfrentadas. El centro lo compone el *organistrum* en un sentido de unidad, «casi orquestal». Para dicho autor, este sentido simétrico comporta una lectura simbólica pero también musical.

La simbólica estaría en sus formas y en sus cuerdas: el *organistrum* es el fruto de la intersección de tres círculos y sus tres cuerdas evocan a la Trinidad (lámina 27). Junto a él las fidulas en ocho, cuya caja es la intersección de dos círculos. Tras ello el salterio y el arpa, triangulares, con claro significado trinitario. Esa alusión trinitaria, que ya existía en el Beato de Saint-Sever y en la hoja de Auxerre, es especialmente significativa en el Pórtico, pues hasta el siglo XVII se conocía por el nombre de Pórtico de la Trinidad, posiblemente su nombre medieval en alusión a la iconografía de la *Trinitas Paternitas* que decora la parte alta del Parteluz (lámina 28).

Del mismo modo, siguiendo casi el concierto de la música de las esferas de Platón, musicalmente los instrumentos se disponen según su tesitura. El *organistrum*, el más grave, al centro. A cada lado alternan los instrumentos pulsados, de tesitura media-grave (arpas, salterios y cítaras) con otros de tipo agudo (laúdes), flanqueados a su vez de otros de arco de tesitura aguda (fidulas).

Esa atención al orden, a la geometría y a la disposición simétrica se aprecia igualmente en los profetas y apóstoles de las estatuas-columna del arco central. En ellos como en los instrumentos, se aprecia ese interés por una ordenada *variatio*, a tono con la polifonía y con la nueva estética del Gótico. Con mucha probabilidad y siguiendo la mentalidad medieval el escultor quiso plasmar en piedra los cuatro caracteres humanos: el sanguíneo Daniel, el flemático Jeremías, el melancólico Isaías y el colérico Moisés (lámina 29) (Castiñeiras 2004). Estas complexiones, tal y como se describen en la tratadística medieval, coinciden con el retrato que la Biblia ofrece de cada uno de ellos, pero también con las indicaciones de aspecto y carácter que les adjudicaba el *Ordo Prophetarum*, un drama litúrgico que según S. Moralejo (1993) está detrás de la serie estatuaria del Pórtico compostelano. Por composición simétrica, los apóstoles del lado derecho del ingreso central, también en su variada caracterización, repiten ese esquema de los temperamentos: Juan, triste e melancólico; Santiago, amable y sanguíneo; Pablo, colérico, señala la tierra; y Pedro, flemático, contenido y autoritario.

Evidentemente los ecos del Pórtico de la Gloria en Galicia no han podido repetir la erudición y complejidad del conjunto compostelano. No obstante, existen dos ejemplos que recogen dos de las ideas aquí expuestas. En el caso del tímpano de la fachada occidental de Santo Estevo de Ribas de Miño (ca. 1220) (lámina 30), Sonia Fernández (2001) ha demostrado que la arquivolta musical se ha reducido a una imagen de David y sus cuatro músicos junto el Sol y la Luna, en toda una alusión a la música celeste boeciana. Por otra parte, en el conjunto tardío de San Martiño de Noia (lámina 31), a mediados del siglo XV, Cristo se incluye en la arquivolta de los Ancianos músicos, de manera que éstos parecen entonar su cántico nuevo al Cuerpo Sufriente del Jesús (Castiñeiras 1999), como ya se había sugerido en el caso de Compostela.

3. LA LITURGIA PASCUAL. Ciertamente la topografía del edificio compostelano concuerda con la celebración de la liturgia esta-

cional carolingia del *Triduum sacrum*, tal y como aparecen recogidas en el *Liber Ordinarius* del monasterio femenino de Essen o en el Ordinario de Barking Abbey (Essex) (s. XIV). Las dedicaciones escogidas por Gelmírez para los altares de la Santa Cruz, San Miguel y la Magdalena en la cabecera podrían responder a la intención de celebrar, siguiendo el rito romano, entre Viernes Santo y Pascua las ceremonias de la *Adoratio Crucis*, *Depositio*, *Elevatio* y *Visitatio Sepulchri*. El Viernes Santo tendría lugar la Adoración de la Cruz en la Capilla de la Santa Cruz, situada en el brazo norte del transepto, junto al altar mayor, como es tradición en Inglaterra o en el propio Saint-Sernin de Tolouse, con un ciclo pictórico pascual en el brazo del crucero norte. Una vez realizada la *Adoratio*, la procesión podía partir de la Capilla de la Santa Cruz y subir al altar de San Miguel, sobre las tribunas del deambulatorio, donde procedían, tras subir la escaleras, a la *Depositio*, tal y como se describe en Essen.

A juzgar por la descripción ideal de la Guía del *Codex Calixtinus*, el proyecto de la catedral concebido por Gelmírez preveía la construcción de un *Westwerk* a los pies de la iglesia, como las otras iglesias de peregrinación, sin embargo a su muerte en 1140 el edificio no superaba el séptimo tramo de la nave. Por ello, a falta de la construcción de un macizo occidental, en 1105 se adoptó la solución de un altar alto a San Miguel en la tribuna del deambulatorio, donde tendrían lugar hasta la realización de la fachada occidental los ritos de la *Depositio*, *Elevatio* y la *Visitatio Sepulchri*. Las torres del transepto cumplirían así durante mucho tiempo una función litúrgica al facilitar el tránsito de las procesiones, de abajo a arriba y viceversa, pues éstas terminarían abajo delante del altar de la Santa Cruz y en la *confessio* de la Magdalena, donde se realizaría el rito de la ruptura de las *Portae Inferni* o Descenso al Limbo (Barking Abbey). La realización del macizo occidental por el Maestro Mateo entre 1168 y 1211 fue posiblemente la ocasión para celebrar el ritual carolingio-otomano en todo su esplendor, pues en él la *Depositio*, *Elevatio* y *Visitatio* tenían siempre lugar en la tribuna del *Westwerk* (Castiñeiras 1999, 2000, 2003ab). De hecho, sólo acudiendo a ese trasfondo

litúrgico pascual pueden explicarse algunas de la peculiaridades de la composición del tímpano central del Pórtico de la Gloria.

En efecto, la manera procesional en la que la mayoría de los ángeles portan los *arma Christi* con paños sugiere un trasfondo litúrgico con exhibición de reliquias. En la *Depositio* del ritual de Essen los canónigos con las reliquias siguen a un diácono que porta la cruz: «Dyaconus cum cruce precedet, deinde scolares, deinde canonici cum reliquiis». En ocasiones son dos los diáconos — ángeles en el Pórtico (lámina 24)— que portan la cruz pascual, tal y como informa el ritual de Barking Abbey y el *Mitrale* de Sicaudo de Cremona. Éstos normalmente visten albas y portan la cruz cubierta con un velo. Algunos textos, como el Ordinal de la Catedral de Exeter (1337), llegan incluso a hablar en la *Elevatio* del obispo y del deán vestidos con sobrepelliz, una prenda que consistía en un alba acortada y que se corresponde con la indumentaria de los ángeles portadores de la cruz y de la corona de espinas en el tímpano del Pórtico de la Gloria. La disposición de estos dos ángeles, su postura y rica indumentaria los convierten sin lugar a dudas en la cabeza de una procesión imaginaria, transposición celeste de una ceremonia terrestre (Castiñeiras 1999, 2003ab).

Por otra parte, la victoria de Jesús sobre la muerte se hace patente en los ángeles turiferarios colocados junto a la cabeza coronada del Señor (lámina 23), transposición celeste de la ceremonia de la *Elevatio*, tal y como aparece recogida en el Ritual de la Catedral de Bamberg y en los Ordinales de las Catedrales de Exeter (1337) y Hereford (s. XIV), en los que eclesiásticos con incensarios entonaban la antifona *Cum rex glorie*, cuyo canto celebraba el Descenso al Limbo, representado en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria. Mientras que el motivo de la corona del Cristo de las llagas derivaría de dicha antifona, la cual se inspira en el Salmo 23, 9 —«Alzad, ¡oh puertas!, vuestro dinteles; levantaos, ¡eternos portales!, para que entre el Rey de la Gloria»—, los *arma Christi* constituyen a su vez los signos del triunfo con los que Cristo volverá en su Segunda Venida, según Mateo 24, 30: «et tunc parebit signum Filii hominis in caelo; et tunc plangent omnes

tribus terra: et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate». Pero su cuerpo lacerado es también una invitación a la *compassio* cantada en la poesía de los Cruzados de la época y en el mencionado himno de Bernardo:

Dum me mori est necesse
 Noli mihi tunc deesse
 In tremenda mortis hora
 Veni, Jesu, absque mora
 Tuere me et libera
 (Ya que debo morir,/ no me decepciones en esa hora,/ en esa hora tremenda de la muerte,/ ven, Jesús, no tardes,/ para protegerme y liberarme).

4. COMPASIÓN, VISIÓN Y CONCIERTO. En el Pórtico de la Gloria la figura de Cristo mostrando las llagas se convierte, tal y como se ha visto, en una verdadera *imago pietatis* o imagen de devoción, pues constituye el centro de toda una parafernalia litúrgica de trasfondo pascual y es además objeto de devoción de las figuras de la parte alta del conjunto escultórico, las cuales la enmarcan en un espacio tridimensional compartido similar al existente abajo entre las estatuas-columna. Dicho espacio supera el planteado algunas décadas antes en el tímpano de Moissac, en el que la figura central era punto de fuga de las miradas de los Ancianos del Apocalipsis, en una especie de espacio tridimensional aplastado. En el caso de Compostela, el espectador se siente inmerso en un espacio escultórico —el nártex del Pórtico de la Gloria—, del que es a su vez partícipe, puesto que su mirada se identifica con la de las de las almas que, volviendo sus cabezas, oran desde los extremos del arco central (lámina 25), mientras que los ángeles (lámina 32), Querubines y Serafines piadosamente le rezan desde el reverso de la fachada.

El conjunto compostelano antecede así a planteamientos propios de las representaciones del Juicio Final del arte gótico en el siglo XIII, en los que ante el Cristo enseñando las llagas acompañado de ángeles con los Instrumentos de la Pasión se sitúan María y Juan orando e incluso tocando el cuerpo sufriente del Señor. Con

su énfasis en las heridas, Mateo anuncia así el emergente culto a las llagas de Cristo de los siglos bajomedievales, ejemplificado a través de esas figuras implorantes, mediadoras del espectador, tan habituales en la pintura gótica. Tal y como ha señalado H. Bredekamp, el Pórtico de la Gloria no resulta menos emotivo, puesto que su monumental Varón de los Dolores, situado al final del Camino, da un último consuelo al que llega a Santiago¹⁹.

De todas formas, nada mejor que dejar hablar a los contemporáneos de este espectacular conjunto para saber qué sintieron los peregrinos con su contemplación. La intención de Mateo era sin duda provocar en el espectador la experiencia de la Visión como Visión. Un texto inglés compuesto en 1206, la *Visión de Thurkill*, nos relata la historia de un campesino inglés, que peregrinó con su alma a Santiago (Bugge 1948; Starkie 1958; Schmidt 1978). Thurkill era un labrador que vivía en una aldea próxima a Londres y que un día fue visitado por San Julián el Hospitalario, que le mandó que se preparase para un viaje. Aquella misma noche el santo llamó a casa de Thurkill y se lo trajo a Santiago. Durante dos días y dos noches el cuerpo del labrador permaneció insensible en su cama, y fue su espíritu el que viajó con San Julián hasta Compostela, ida y vuelta. Cuando llegaron a la basílica fueron recibidos por Santiago, que lo reconoció como «peregrinum suum» (*Visio Thurkilli*, p. 11) y llamó su atención para que allí contemplase cómo se pesaban las almas, el sufrimiento de éstas en el Purgatorio, los tormentos llameantes, el anfiteatro del terror y las candidas figuras blancas de los bienaventurados que esperaban ser introducidas por San Miguel en la puerta occidental del templo. En ese momento culminante el Arcángel lo despierta para que vuelva a su cuerpo y pueda contar como *exemplum* su experiencia en su parroquia durante la Fiesta de Todos los Santos y de Difuntos.

No cabe duda alguna de que la hermosa puerta occidental descrita por Thurkill no es sino el Pórtico de la Gloria, cuyos dinteles se habían colocado tan sólo dieciocho años antes de la composición de la Visión. De hecho, toda una serie de términos y de detalles iconográficos inducen a pensar que se trata de la prime-

19 H. BREDEKAMP, «Die romanische Skulpture als Experimentierfeld», *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, eds. H. Hänel, H. Karge, Berlin, 1992, pp. 101-102, espec. 109-108.

— del cast. — el
S. 1206

20 Cabe recordar que la figura de San Miguel aparece en el Pórtico en varias ocasiones: en el centro de la arquivolta izquierda, separando a los elegidos de los condenados, así como en su papel de psicompomos, es decir, llevando las almas hacia la Gloria desde las enjutas del arco central.

21 *Visio Thurkilli*, pp. 32–33. Del mismo modo, un poema noruego, *Draumekvaedet*, realizado en el siglo XIV, se inspira igualmente en la visión del pórtico compostelano. Olav Asteson viaja en sueños hacia «Brokksvalin», el «Pórtico del Cielo», una iglesia del peregrinación donde se celebra el Juicio Final. Allí, como en nuestro monumento, cuatro ángeles suenan sus trompetas bajo las bóvedas y el Señor espera a las almas a la entrada del edificio (BUGGE 1948).

ra *ekphrasis* del conjunto, por lo que su valor resulta fundamental para entender la percepción de la obra por sus contemporáneos. De hecho, Thurkill nos habla de un *mons gaudii* (¿Monte de Gozo?) y de la llegada al magnífico ingreso occidental de la basílica, siempre abierto como recuerda el *Códice Calixtino* (I, 18), donde San Miguel, como en los relieves del Pórtico (lámina 25)²⁰, introduce las almas de los bienaventurados en la iglesia:

perveneruntque usque ad atrium, quod erat in occidentali parte predicti templi, quod situm erat in monte. Eratque porta quedam speciosa atque amplissima *semper patens* in occidentale fronte ipsius templi, *per quam introducebantur sancto Michele anime ex toto candidate*. In atrio vero predicto congregabantur anime expiate, que sub magno expectationis desiderio felicem illius ecclesie introitum prestolabantur (*Visio Thurkilli*, pp. 29–30).

Tras la espera, las almas coronadas ascendían y sus rostros y coronas brillaban como el oro («velut aurea luce rutilabant») (*Visio Thurkilli*, p. 32). Sin duda la descripción vuelve a recordar el aspecto «dorado» que presentaba el conjunto compostelano, en el que el pan de oro fue utilizado en muchas partes del tímpano central, como se constató en los trabajos de limpieza y consolidación de 1993. Allí podemos todavía hoy contemplar esas almas coronadas y sonrientes que brillan con los rayos del sol de poniente cada tarde (lámina 33). En el relato de Thurkill, por supuesto, no podía faltar el momento culminante en el que éstas escuchan los cánticos celestes, que semejan la melodía concordada de todos los instrumentos musicales, un reflejo de la armonía celeste pero también de la suavidad y dulzura de su interior:

singulis diebus per nonnullas horas cantica de celis audiunt, velut si omnia musicorum instrumentorum genera concordi melodia simul concreparent. Que celestis armonia in templum illud e celis demissa ita omnes quadam suavitas dulcedine interius demulcet ac refovet, ac si omnium ferculorum deliciis reficerentur²¹.

Podemos decir así que Thurkill había cumplido su peregrinación y experimentado, como pocos, a través de la visión de la puerta occidental compostelana, un proceso de «afinación» de su alma similar al que Th. Connoly (2001) tan sabiamente ha descrito en sus estudios sobre la iconografía musical del Pórtico de la Gloria.

III. BIBLIOGRAFÍA:

ALÉN GARABATO, M.^a P. (1997): *Historia da Música Galega*, Vigo.

ÁLVAREZ, R. (1994): «La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, XV, 2-3, pp. 579-623.

ÁLVAREZ, R. (1999): «El Arpa-Cítara (Rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa Occidental», *Revista de Musicología*, XXII, 1, pp. 11-48.

ÁLVAREZ, R. (2003): «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, Puerta de Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, XXVI, 1, pp. 77-126.

ANGHEBEN, M. (2003): *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et Programmes*, Turnhout, Belgium.

ANGLÈS, H. (1975-1976), «La danza sacra y su música en el templo durante el Medievo», *Scripta Musicologica. Higiní Anglès*, V, cura et studio Iosephi López Calo, Roma, pp. 351-373.

APPEL, W. (1948): «Early History of the Organ», *Speculum. A Journal of Mediaeval Studies*, XXIII, 2, pp. 191-216.

ARAGONÉS, E. (1993): «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, LIV, 199, pp. 247-280.

BARRAL I ALTET (1978): «Repercusión de la ilustración de los 'Beatos' en la iconografía del arte monumental románico», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana*, I, Madrid, pp. 35-54.

BARRAL I ALTET (1984): «Cuestiones de historia del arte», en *El «Beato de Saint-Sever»; Ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris (Suppl)*, Madrid, pp. 233-236.

- BUGGE, A. (1948): «Dommedagssvalen ved verdens Ende», *Museum. Kunsthistoriske Studier*, I, Kobenhavn.
- CAHN, W. (1996): *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century. I. Text & Illustration. II. Catalogue*, Londres.
- CALVET, A. (1999): *De la pierre au son. Archéologie musicale du tympan de Moissac*, ed. Graulhet.
- CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S. (2000): *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1999): *El Pórtico de la Gloria*, Madrid.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2000): «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, dir. M. Núñez, Santiago.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2003a) : «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans le grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidore de León et Saint Étienne de Ribas de Sil», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV, pp. 13–36.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2003b): «La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria», en *El tímpano románico*, eds. Rocío Sánchez, J. L. Senra, Santiago de Compostela, pp.231–258.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2003c): «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés», *Profano y pagano en el arte gallego*, ed. M. A. Castiñeiras y F. Díez Platas, Santiago, pp. 293–334.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2003d): «Il portale di Ripoll: un passaggio al passato», en *Medioevo: la memoria degli antichi*, V Convegno Internazionale di Studi, Parma, 2003, a cura di A. C. Quintavalle (en prensa).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2004): «O profeta Daniel na arte europea», en *Galicia, o sorriso de Daniel*, dir. R. Villares, Santiago de Compostela, pp. 31–35.
- CASTRO CARIDAD, E. (1997): *Teatro medieval. I. El drama litúrgico*, Barcelona.

CHRISTE, Y. (1969) : *Les Grands Portails Romains. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Ginebra.

CHRISTE, Y. (1996): *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris.

CONANT, K. J. (1930): «The Iconography and the sequences of the ambulatory capitals of Cluny», *Speculum*, V, 3, pp. 278–287.

CONNOLLY, Th. H. (2001): «The Tuning of Heaven: the Aesthetic of the Pórtico de la Gloria», en LÓPEZ CALO, J. y VILLANUEVA, C. (eds.) (2001): *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20–23 de septiembre de 1999, A Coruña, pp. 95–110.

COUSSEMARKER, E. de (1841): *Hucbald moine de St. Amand et ses traités de musique*, Paris, (reed. 1974).

DIEMER, P. (1988): «What does Prudentia Advise? On the Subject of the Cluny Choir Capitals», *Gesta*, XXVII, 1–2, pp.149–173.

DUFRENNE, S. (1978): *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris.

El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural, Madrid, 1999 (textos de E. BORRAJO, M. R. CALVO-MANZANO, A. LINAGE, M. RUIZ MALDONADO y C. VILLANUEVA).

FERNÁNDEZ-LADREDA, C. (2004): *Iconografía musical de la Catedral de Pamplona*, Música en la Catedral de Pamplona, nº 4, Pamplona.

FERNÁNDEZ PÉREZ, S. (2001): «Para una nueva lectura de la Portada Occidental de San Estevo de Ribas de Miño. A propósito de una posible representación de David y sus Músicos», *Compostellana*, XLVI, 3–4, pp. 603–629.

FLETCHER COLLINS, Jr. (1972): *The Production on Medieval Church Music-Drama*, University of Virginia.

FRUGONI, Ch. (1978): «La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di Studi-Viterbo, 17–19 giugno 1977, Roma, pp. 113–134.

GABORIT-CHOPIN, D. (1969): *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XIII^e siècle*, Paris.

- GALVÁN FREILE, F., SÚAREZ GONZÁLEZ, A. (1999): «Música, juego y espectáculo en la Biblia Románica de San Isidoro de León», *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval*, Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 18–21 septiembre 1995, Madrid, pp. 219–233.
- GIANNERINI, P-L. (2002), *La Cathédrale Sainte-Marie d'Oloron*, Zaragoza.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. (1997): *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a C. (2001), *La música medieval en España*, Kassel.
- GÓMEZ PINTOR, A. (1990): «El estudio del drama litúrgico de Santiago de Compostela: análisis, fuentes y documentación», *Miscelánea en honor al Prof. J. López Calo*, I, Santiago de Compostela, pp. 91–100.
- GRODECKI, L. (1986): «Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac», en *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, París, pp. 151–159.
- GUARDIA PONS, M. (2000): «*Ioculatores et saltator*. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí», *Locus Amoenus*, pp. 11–32.
- HEITZ, C. (1984): «L'Iconographie de l'Apocalypse au Moyen Âge: introduction», en *Texte et Image*, Actes du Colloque International de Chantilly, 13–15 octobre 1982, París, pp. 9–18.
- HOPPIN, R. H. (1978): *La música medieval*, Madrid.
- HUERTA, P. L. (2005): «Música y danza en la escultura románica de Castilla y León», *Goldberg*, 35, pp. 56–61.
- JENSEN, S. (1988): «Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado», en VILLANUEVA, C. (ed.) (1988): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Universidade de Santiago, pp. 119–172.
- JOERGENSEN, B. (1972): «La composition du tympan de Moissac expliquée par une projection panoramique», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XV, 4, pp. 303–308.
- JULLIAN, M. (1987): «L'image de la musique dans la sculpture romane en France», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXX, pp. 33–44.

- KLEIN, P. K. (1991): «Apocalisse», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma.
- LÓPEZ CALO, J. (1982): *La música medieval en Galicia*, A Coruña.
- LÓPEZ CALO, J. (1992–1994): *La música de la Catedral de Santiago*, A Coruña.
- LÓPEZ CALO, J. (1994): *Os músicos do Pórtico de Santa María de Noia*.
- LÓPEZ CALO, J. (ed.) (1994): *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2 vols, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña.
- LÓPEZ CALO, J. y Villanueva, C. (eds.) (2001): *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20–23 de septiembre de 1999, A Coruña.
- LORÉS I OTZET, I. (1981–1983): «L'escena de la venda de perfums en la Visita de les Maries al sepulcre i el drama litúrgic pasqual», *Lambard. Estudis d'art medieval*, II, pp. 129–138.
- LUENGO, F. (1988): «Los instrumentos del Pórtico», en Villanueva, C. (ed.) (1988): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Universidade de Santiago, pp. 75–116.
- MÂLE, É. (1922): *L'Art religieux du XII^e siècle en France: études sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris.
- MÂLE, É. (1982): *El arte religioso*, México.
- MASSIP, F. (1992): *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona.
- MEDINA, A. (2001): «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo», en LÓPEZ CALO, J. y VILLANUEVA, C. (eds.) (2001): *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20–23 de septiembre de 1999, A Coruña, pp. 73–93.
- MEZOUGH, N. (1984): «Las pinturas que ilustran el texto del Apocalipsis y su Comentario en el Beato de Saint-Sever», en *El «Beato de Saint-Sever»; Ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris (Suppl)*, Madrid, pp. 304–314.
- MORALEJO, S. (1988): «O Refectorio do Pazo Arcebispal», *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*, Catálogo da Exposición Conmemorativa do VIII Centenario da Colocación dos Dinteis do Pórtico

- da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela, Santiago, do 16 de setembro ó 17 de novembro de 1988, A Coruña, p. 51.
- MORALEJO, S. (1988): «El 1 de Abril de 1988. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago, pp. 19–36.
- MORALEJO, S. (1988): «*Da Mariae tympanum*: de Pedro Abelardo, al claustro de Silos», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, pp. 453–456.
- MORALEJO, S. (1993): «El Pórtico de la Gloria», *FMR*, 199, pp. 28–46.
- NEUSS, W. (1931): *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Munster.
- NÚÑEZ, M. (1996): *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- OCÓN ALONSO, D. (1996): «Aspectos musicales en el arte románico y protogótico», *Cuadernos de Sección. Música*, 8, pp. 117–129.
- Ordo Prophetarum. Drama Litúrgico do século XII*, Homenaxe ao profesor Serafín Moralejo, Programa de Mano del Concierto celebrado el 22 de diciembre de 2004 en la Catedral de Santiago con textos de F. LUENGO, M. CASTIÑEIRAS y M. PINTOS, Santiago de Compostela, 2004.
- ORTEGA ALONSO, A. (2004): «La fiesta de Jano en la Portada románica de la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano–Olóriz (Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*. XXXVI, 79, pp. 85–115.
- RAININI, M.: «La visione de Ez 1 nelle figure di Gioacchino da Fiore», *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Giachimiti*, 16–17, pp. 25–54.
- RAULT, Ch. (1985): *L'organistrum ou l'instrument des premières polyphonies écrites occidentales*, Paris.
- Reconstrucción dos Instrumentos do Pórtico do Paraíso da Catedral de Ourense*, Obradoiro de Instrumentos, Deputación de Ourense (textos de Miguel Ángel GONZÁLEZ, Celia FERNÁNDEZ CASTAÑO, Manuel BRAÑAS MÉNDEZ y Javier GARBAYO).
- RICO, F. (1994): *Signos e indicios de la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976 (reed. *Figuras con paisaje*, Madrid, pp. 107–176).

- ROMERO POSE, E. (1988): «El Pórtico del cántico nuevo», en Villanueva, C. (ed.) (1988): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Universidade de Santiago, pp. 57–72.
- RUIZ MALDONADO, M.: «El arpa en la imaginería románica: polisemia de un icono musical en el Camino de Santiago», en *El Arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*, Madrid, pp. 163–226.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (2001): «Algunos aspectos de la cultura visual en Galicia de Fernando II a Alfonso IX», en *Románico en Galicia y Portugal*, s. l., pp. 156–175.
- SCHAPIRO, M. (1985): *Estudios sobre el Románico*, Madrid.
- SCHMIDT, P. G. (1978): «The Vision of Thurkill», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, pp. 50–64.
- SCHMIDT, J-C. (1988): *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari.
- SCILLIA, Ch. E., «Meaning and Cluny Capitals: Music as Metaphor», *Gesta*, XVII, 1–2, 1988, 133–147.
- SERVIÈRES, M. l'abbé (1900): *Sainte-Foy. Vierge et Martyre*, I-II, Rodez.
- STARKIE, W. (1958): *El Camino de Santiago. Las peregrinaciones al sepulcro del Apóstol*, Madrid.
- STODDARD, W. S. y Kelley, F. (1981): «The Eight Capitals of the Cluny Hemicycle», *Gesta*, XX, 1, pp. 51–59.
- TRIVIÑO MONRABAL, M.^a V. (1996): *Música, danza y poesía en la Biblia*, Valencia.
- TSELOS, D. (1960): *The Sources of the Utrecht Psalter Miniatures*, Minneapolis-Minnesota.
- VILLANUEVA, C. (ed.) (1988): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Universidade de Santiago.
- VILLANUEVA, C. (ed) (1999): «Arpas y arpas-saliterio en el entorno del Maestro Mateo (1188–1220): reflexiones en el contexto ideológico compostelano», en *El Arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*, Madrid, pp. 227–239.
- VILLANUEVA, C. (2000): «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis. El Maestro Mateo y Joaquín de Fiore», *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino*, Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Xunta de Galicia, Viveiro, pp. 333–350.

- Visio Thurkilli*, ed. P. G. SCHMIDT, Leipzig, 1978.
- WALD, E. T. de (1934): *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton University Press.
- WERCKMEISTER, O. K. (1973): «Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever», *Studi Medievali*, XIV, 2, pp. 565–626.
- WELLESZ, E. (1930): *Música bizantina*, Barcelona.
- YARZA, J. (1998): *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Moleiro Editor, Barcelona.
- YZQUIERDO PERRÍN, R. (1983): *La arquitectura románica en Lugo. Parroquias al Oeste del Miño*, A Coruña, 1983.
- YZQUIERDO PERRÍN, R. (1995): *Arte Medieval I*, en *Galicia. Arte*, X, A Coruña, 1995.

ADENDA:

En la actualidad se están desarrollando en el ámbito universitario hispano dos investigaciones punteras sobre el tema de las relaciones entre iconografía y música en el arte románico:

- Francesc Vicens Vidal, *Iconografia musical en el Camí de Santiago: cinc models escultòrics representatius del segle XII (els ancians de l'Apocalipsi)*, Barcelona, Universitat Autònoma Departament de Història de l'Art, 2003 (Tesis de Licenciatura inédita). Dicho trabajo se está ampliando ahora en forma de Tesis Doctoral bajo la dirección de M^a C. Gómez Muntané y Manuel Castiñeiras.
- Noemi Abajo Vega, *El Drama Sacro como trasfondo en la iconografía medieval hispana (siglos XI-XIII)*, Proyecto de Tesis Doctoral dirigido por Carlos Villanueva y Manuel Castiñeiras, Departamento de Historia da Arte, Universidade de Santiago (2005).



LÁMINA 1. San Pedro de Moissac.



LÁMINA 2. Beato de Saint-Sever.



LÁMINA 3. Folio suelto del Tesoro de la Catedral de Auxerre.



LÁMINA 4. Castel Sant'Elia (Nepi).



LÁMINA 5. Beato de Fernando I, f. 205.

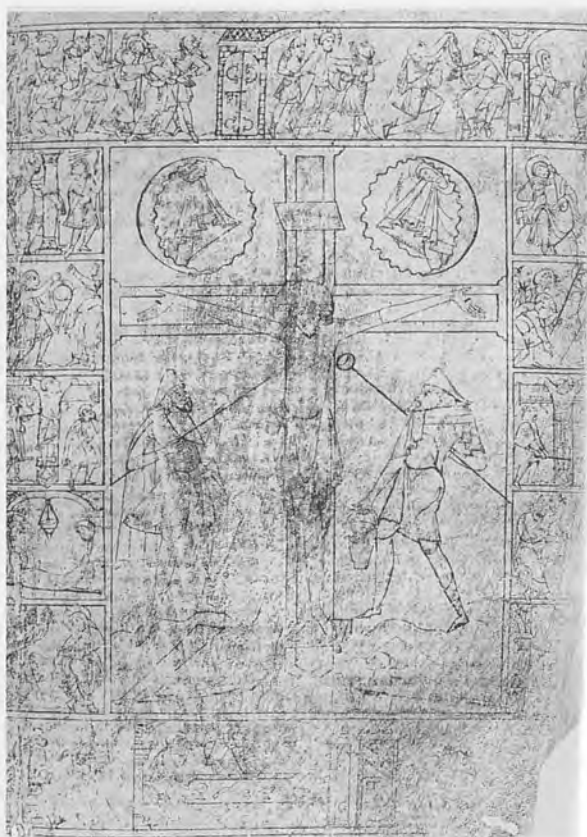


LÁMINA 6. Folio suelto del Tesoro de la Catedral de Auxerre.



LÁMINA 7. Tropario-tonario de Auch, primer tono.



LÁMINA 8. Tropario-tonario de Auch, sexto tono y Aleluya.



LÁMINA 9. Gradual de Moissac, primer tono, London, British Library, Harley 4951, f. 295v.

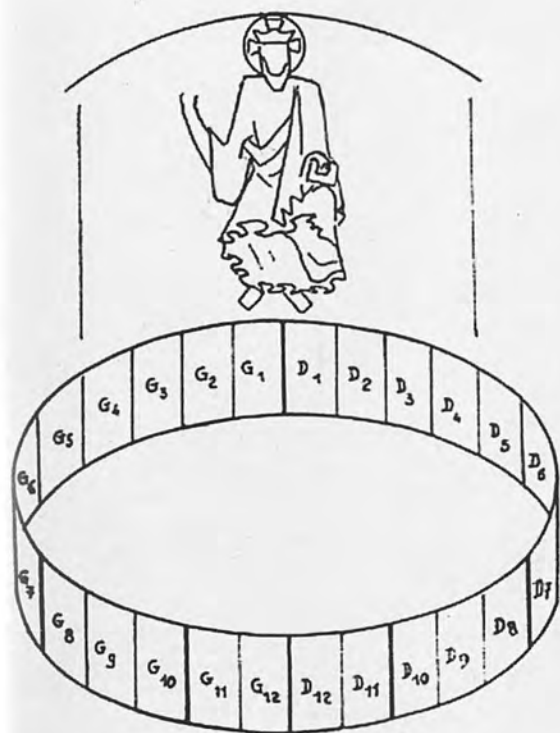


LÁMINA 10. Proyección tridimensional de B. Joergensen a partir de las figuras del tímpano de Moissac.



LÁMINA 11. Salterio de St. Remy de Reims.



LÁMINA 12. Santa Fe de Conques.



LÁMINA 16. San Pedro de Moissac.



LÁMINA 17. Oloron Sainte-Marie, fachada occidental.



LÁMINA 18. Oloron Sainte-Marie, fachada occidental, arquivolta.



LÁMINA 19. Oloron Sainte-Marie, fachada occidental, arquivolta.

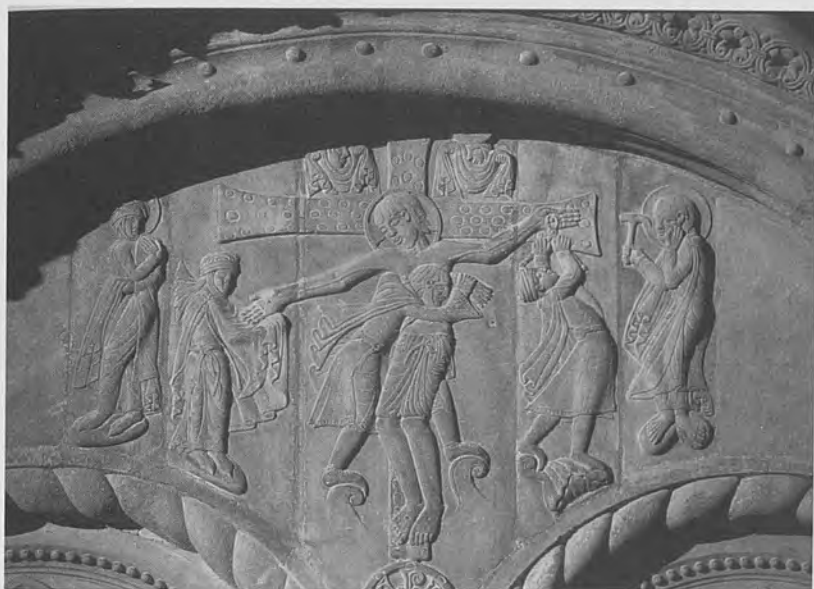


LÁMINA 20. Oloron Sainte-Marie, fachada occidental, tímpano.



LÁMINA 21. San Isidoro de León, Puerta del Perdón.



LÁMINA 22. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arquivolta y tímpano central.



LÁMINA 23. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, tímpano central.



LÁMINA 24. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, tímpano central.



LÁMINA 25. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arco central.

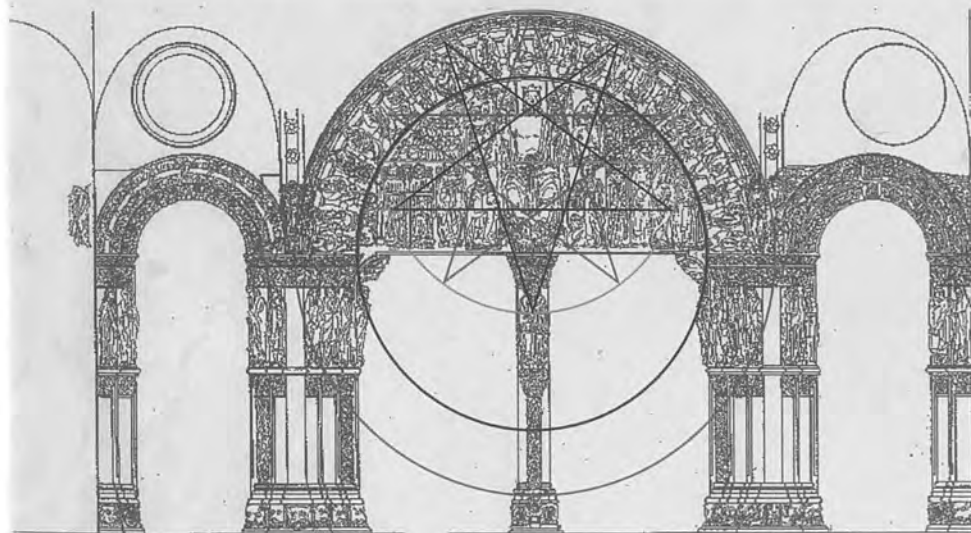


LÁMINA 26. Aplicación de la sección áurea al Pórtico de la Gloria. Dibujo: Francisco Luengo.



LÁMINA 27. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arquivolta central.



LÁMINA 28. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, ingreso central, parteluz.



LÁMINA 29. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, ingreso central, lado izquierdo.



LÁMINA 30. San Estevo de Ribas de Miño (Lugo), portada occidental.



LÁMINA 31. Santo Martiño de Noia (A Coruña), portada occidental.



LÁMINA 32. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, contrafachada: ángel orante.



LÁMINA 33. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arquivolta central.

JEAN GERSON, MUSICAL MYSTIC AND MODEL PILGRIM

Thomas Connolly
Pennsylvania University

At the end of his long journey, the pilgrim to Santiago de Compostela enters the cathedral through the Pórtico de la Gloria, a sculptured portal that remains one of the glories of medieval art. It shows Christ in Majesty, seated above the figure of St. James, and in its outer semicircle the twenty-four Elders of the Apocalypse holding their instruments as they prepare for the music of the *canticum novum*, the new music that in the medieval view is the very ground, the underpinning of fallen nature restored, of a cosmos perfected. When I first saw it, in 1992, I was immediately struck by one detail: some of the Elders are not playing their instruments, but tuning them. This detail is not in the scriptural source, the Apocalypse, but was added by the artist. The reference to tuning, an important topic in music theory, resonated with other researches of mine at the time, and led me to focus on forms of medieval artistic expression that drew their ideas from music theory. While medieval practical theory dealt with the intellectual tools necessary to perform music, speculative theory—a weightier concern in the middle ages than it is today—dealt with larger issues, both spiritual and philosophical. The word theory itself, we usually forget but need to remember, is derived from the Greek word for contemplation, for a spiritually infused understanding of divine things as a necessary way to truth.

The Elders tuning their instruments recalled many half-forgotten thoughts from my iconographic journeyings. The idea of sympha-

thetic vibration was one. This is the phenomenon observed when, for instance, a string that is not struck sounds because the pitch to which it is tuned is sounded nearby and sets it vibrating – in «sympathy» with the sounded pitch. I once heard the noted scholar of Franciscan studies, Ewart Cousins, remark that his field, and medieval studies in general, sorely needed a thorough investigation of the subject of compassion. Now *compassio*, compassion, is the Latin equivalent of the Greek sympathy, suggesting to me that the idea of sympathetic vibration as an image for the musical–spiritual linking of minds, hearts, and spirits might be a clue to the understanding of many musical references in medieval thought and art.

Scenes of the Visitation (Luke 2:39ff.) were suggestive. Elizabeth greets her cousin, Mary: «At the sound of your voice the infant in my womb leaped for joy». There is a communication, and it stirs to joy – a significant feature that we shall return to. But I have not found the scene set in any musical context. The Annunciation is another promising scene. Here there are visual contexts, for the announcing angel, Gabriel, is sometimes shown with harp; and music-making angels often inhabit the periphery and background. In addition the scene is sometimes found on organ cases, suggesting perhaps that the central and mysterious action of the scene, the conception of God-become-man by the intervention of the Holy Spirit – often represented by the descending dove emitting rays of golden light on Mary – is a sympathetic vibration between the God who asks and the virgin who assents.

Compassion understood as the influence of heart upon heart has many biblical roots. The idea was popular with medieval preachers and spiritual writers, and in the nineteenth century was chosen as a motto by a scholar and thinker who was steeped in the ancient understanding of the scriptures and of the fathers of the church. When John Henry Newman was made a cardinal, he chose as his motto the words *cor ad cor loquitur*, heart speaks to heart. Here there is the added possibility of word-play in *cor*, or «heart». Its plural is *corda*, which is perfectly equivalent in sound to the word for string, usually spelled *c-h-o-r-d-a*, though it is often found without the «h».

The word play between *corda* (hearts) and *chorda* (string) is fully exploited by the late medieval French theologian Jean Gerson, above all in both the title and the content of his musical–mystical treatise *De canticordo*. (This I translate loosely as «On the Song of the Heart»). The curious title suggests a question. What is the origin of our locution, «the heartstrings?» Why do we speak of the heart as having strings? In Gerson we have a treasure–trove of musical symbolisms of this sort. And this makes it all the more frustrating that Palémon Glorieux, in his otherwise fine edition of Gerson’s works, paid practically no attention to the illuminations in the manuscript versions of those writings. (Gerson died some twenty years before the age of printing.) There is much material here for rewarding delving by scholars yet to come.

In this paper, I want to discuss three examples that illustrate subjects from music theory. They are: the capitals from the columns remaining from the ambulatory of Cluny III, a church built specifically for pilgrims on their way to Santiago de Compostela; the goal of that pilgrimage in the Pórtico de la Gloria; and the thought of Jean Gerson, the saintly fifteenth–century savant and reluctant politician whose approach to the spiritual life was based almost entirely on ideas from music theory and pilgrimage.

The third church at the great Burgundian abbey of Cluny, usually referred to simply as Cluny III, was consecrated by Pope Urban II in 1095. It was the largest church in the world before the construction of the new St. Peter’s in Rome, and was designed to cater to the traffic on one of the major pilgrimage routes to Santiago. As such, it shared important features with several other large churches commonly styled «mass–audience» pilgrimage churches: four aisles, an ambulatory with five radiating chapels around the main apse, two secondary apses on either arm of each of the two transepts, and a two–tower facade. (See Werckmeister 1988, 103).

The ambulatories are our concern. As the name implies, an ambulatory made it possible to walk easily behind the altar, and was built largely to make it easier to organize processions. Processions, and

the devotions attached to them, were an integral part of pilgrimage, and the ambulatories in these «mass–audience» churches undoubtedly served such a purpose.

Art historians have paid much attention to the sculptured capitals of the eight columns that survive from Cluny III. (They are preserved at the site in the Musée du Farinier). And because two of the capitals have carvings depicting the eight tones, or modes, of Gregorian chant, they have caught the eyes of musicologists as well. Musicologists, however, have focused on these two columns alone, thereby missing the possible larger significance of the complete ambulatory complex. In 1988 Charles Scillia proposed that all eight columns, the whole complex of carvings, presented the idea of music as all–encompassing, cosmic, according to the ancient plan handed down to the middle ages through Boethius. One group of capitals, with representations of the seasons, the four rivers of Paradise, and the elements, he took as representing *musica mundana*, the music «that resided in the composition of the heavens and the earth». Another group, with representations of the quadrivium, the cardinal virtues, and the humors, represented *musica humana*, the music that «was reflected in human nature». And the two pillars with the eight modes stood for *musica instrumentalis*, or sounding music.

The same cosmic understanding of music called forth by the Cluny pillars is evident in the great sculpture that confronted the pilgrims at the end of their journey to Santiago. For when they passed through Maestro Mateo's Pórtico, they saw above them those elders preparing their instruments, «tuning up», for the «new song», the *canticum novum*. Mateo's artistic vision was of course apocalyptic, but not in the sense that word usually conveys. His sculpture's vision matches that of the Book of Revelation: a vision of sure hope amid suffering and trial. Like the reader of a long tale who glances at the last chapter to assure himself of the happy ending, the pilgrim at the Pórtico was assured in symbol that the end of all his journeying would be a passage into ceaseless joy.

We are not surprised, given our present common misunderstanding of Revelation, the Apocalypse, that the books of the Bible it quotes

most often are Ezechiel and Daniel, two prime examples of apocalyptic literature. We are surprised, however, that the next most frequently cited book is Exodus. Surprising it may be, yet it is also utterly fitting, for Exodus is the most famous of all books of pilgrimage; and the unfinished pilgrimage that is at the heart of the Apocalypse sees in Exodus a sure pledge that its wandering will come to the proper haven.

These two examples of art inspired by music theory — the ambulatory capitals of Cluny III, and the *Pórtico de la Gloria* at Santiago de Compostela — suggest intriguing possibilities. Are they solitary specimens? Or do they represent a larger number of similar creations? And what cast of artistic mind underpinned these and any similar fabrications? Other examples I have not studied, though some at least I have found. But to the last question, concerning the intellectual underpinnings of such a genre (if genre it is), I have devoted considerable attention in studying certain works of the great French theologian, philosopher, educator, and politician, Jean Gerson.

Gerson is an enigmatic figure. Multitalented and prolific, he was caught up in political issues he would surely rather have avoided but could not because he was a man of great integrity. He was born Jean Charlier in 1363, and died in 1431. Early in his career, for reasons we will discuss shortly, he changed his name to Gerson, the name of his native village in Burgundy. His academic rise at the University of Paris was rapid, and he became rector in 1395. Immediately and unavoidably he became embroiled in the schism then engulfing the Church. Often thought of today as a radical who espoused a wholly conciliarist position (that is, that general councils could depose popes), recent work shows him rather as a careful and somewhat conservative theologian with subtle and deeply thoughtful ideas about ecclesiology that have much to offer Christians of our own time. While the writings stemming from his political activities were voluminous and influential, his heart undoubtedly lay in the areas of spirituality and the art of Christian living. He was especially concerned with the problems of conscience caused in so many by the rival claims and condemnations of conflicting popes. And it is in this area, of how to live as a faithful follower of Christ in such tempe-

tuous times, that we find the musical–mystical thought that binds him to our subject and justifies the title of this paper.

Two peculiarities of his manner of self–presentation advise us at first encounter that the idea of pilgrimage was foundational to him: his decision to adopt the name of his native village, Gerson, in place of his family name of Charlier; and his use of the image of a pilgrim, modeled after popular images of St. James, as a kind of escutcheon in his works. He took the name Gerson because it resembles (accidentally, for there is no etymological dependence) a family of Hebrew words—the *GER* words—that reflect wandering and pilgrimage. For him, in fact, *GERSON* signified «pilgrim». Konrad Schaefer, writing about *GER* in Psalm 119, describes the word's significance as follows:

The author [of Psalm 119], often badgered by enemies and scoffers, is a sojourner or wanderer, *ger* (v. 19), an exile in a distant country (v. 54). The Hebrew *ger* has no right to private property. Here it refers to a person who adopts God as a possession. The migrant poet seeks not prosperity but to know God's will. He or she clings to the dust and needs to be revived so as to cling to the law (vv. 25, 31), asserts the value of personal suffering to appropriate the law (v. 71), and compares the self to a leather flask that gets brittle once it has been drained (v. 83).



FIGURA 1. Jean Gerson as Pilgrim.
From the title page of his works, published by
Nikolaus Kessler (Basel, 1489)

The pilgrim–poet comparing himself to a flask will resonate with those who know the iconography of pilgrimage, for the flask is one of the frequent attributes of the traditional image of the pilgrim to Santiago. The Vulgate's latinizing of the verse in question is more apt than the Hebrew: *cum essem quasi uter in pruinam praecepta tua non sum oblitus*. «For I am like a flask in the frost, but I do not forget your precepts». Gerson seems to have taken this image of the pilgrim to heart, for it decorated many of his works, both printed and manuscript. Though the example given in Figure 1 does not have the flask, one nonetheless thinks at once of the many images of Saint James and of pilgrims journeying to his shrine.

In his numerous writings on the spiritual life of the Christian, Gerson gravitates naturally to the language of music theory and of pilgrimage. These tendencies are exemplified in one of his most popular vernacular works, the *Canticordum du Pèlerin*, which I translate as *The Pilgrim's Song of the Heart*. This little book takes the form of a dialog between Solitary Heart (*cuer seulet*), who is contemplative and prayerful, immersed in the spiritual, and Worldly Heart (*cuer mondain*), for whom the world of the senses is primary. Gerson describes the work as «for the less learned», and it is indeed a simpler statement of the complex teaching of the much larger *Tractatus de Canticis*, the second volume of which is titled *De Canticordo — On the Song of the Heart*.

The shorter work, *The Pilgrim's Song of the Heart*, is the story of a conversion, a complete change of life understood as a journey, a pilgrimage. It is concerned with change of life, and for this change, this journey, Gerson adopts the metaphor of mutation. Mutation had a very specific technical meaning for the musician of Gerson's time, and he developed the notion in extraordinary detail as a metaphor for conversion in a very wide sense: for all those changes of heart and action which Christian commitment called for. Where the larger treatise had understood spiritual change or conversion in an all-embracing, cosmic sense — and we think here of the capitals of Cluny III — the smaller work narrowed the focus to the individual soul. He encapsulated the metaphor in a device he used in both works, a kind of mnemonic device, a teaching device, which he labeled the mystical gamma, or the *gamma canticordi* — the gamma of the music of the heart. Non-specialists will need some explanation.

Though the idea of the octave was perfectly familiar to the middle ages, it was not the basis for their understanding of melodic movement. This was based rather on the hexachord (called the gamma by Gerson), a grouping of six consecutive notes having the intervallic structure of C to A on the white keys of our piano — whole-step, whole-step, half-step, whole-step, whole-step. In this position, C–D–E–F–G–A, the hexachord was known as the «natural» hexachord, since it occurred without reference to the one note in the

medieval scale that was universally regarded as ambiguous in that it could be flatted, the note B. If B was kept unflatted, the pattern of the natural hexachord was found also from G to E, and was called the «hard» hexachord, since B–natural was B–*durum*, i.e. «hard» B. A third instance of the same pattern would occur from F to D if the B were flatted, and this was styled the «soft» hexachord, B–flat being B–*molle*, or soft B.

The idea of fixed pitch played no real part in this complex scheme: pitch was relative, and identified by what we now call solmization syllables, or *solfège*. The available range of pitches was typically held to ascend from low G to E in the third octave above, the whole gamma, or gamut, as this array was called, thus consisting of seven overlapping hexachords. As letter–names began to be used, notes began to be distinguished by double names — a letter–name and the name that distinguished its hexachordal function. No matter what the letter–name, a note might have any of several functions within a given melody. Thus the note G *sol re ut* might be, without any change of pitch, *sol* within the natural hexachord (or gamma, as Gerson called it), *re* within the soft gamma, and *ut* within the hard gamma. And the process by which the hexachordal function changed was known as mutation, the central concept in Gerson's musical–mystical schema. As a metaphor, this device resembles harmonic modulation in later music theory: a note is changed not in itself but in its relation to notes around it and in the function it now fills in the whole complex of notes. The point is that something, without changing in itself, can be changed by how it relates to what surrounds it.

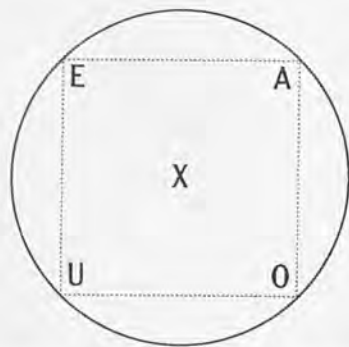


FIGURA 2. The Mystical Gamma of Jean Gerson. A = Joyful Love (*Amor gaudiens*). E = Hope (*Spes*). I = Compassion (*Compassio*). X = I crossed. O = Fear (*Timor*). U = Mournful Hate (*Odium dolens*).

In the modern printed edition Gerson's «gamma of the music of the heart» is represented as a square, with significant letters at the corner and the center. Yet from the way Gerson discusses it, it would be better to think of it as a diamond–shape, with the A (for Love) at the top. We may say that the device represents the macrocosm and the microcosm, the infinite cosmos and the human center. The five points — the four corners and the center — are marked by the five vowels: A at the top, U at the bottom, E on the left, O on the right,

and at the center I, which appears twice in the form of a cross. On the larger level these letters represent the points of the compass, and thus signify the whole of creation. Spiritually they represent «the length and breadth, the height and depth» of creation, as described by St. Paul in Ephesians 3:18.

The letters are of course the five vowels, and represent the complete hexachord, which contains them all: U in *ut*, E in *re*, I in *mi*, A twice, in *fa* and *la*, and O in *sol*. In Gerson's scheme, each of these vowels represents one of the fundamental passions of the soul. Here he is following Aristotle, who in an influential thought had suggested that the eleven passions of the soul could be reduced to four, that is to two pairs of contrary passions: love (A) and hate (U), hope (E) and fear (O). Gerson adds a fifth (I), which he sees as the «passion» which effects the mutation of the others from one passion to its contrary: mournful hatred to joyful love, fear to hope. This central mutating passion is compassion, the Latin equivalent of the Greek sympathy, with all the connotations of sympathetic vibrations, sympathetic strings. We notice that while the figure can be looked at as a square, or a diamond, or a circle (Gerson explicitly mentions the encompassing character of the circle) it is also obviously a cross, indeed the cross of Christ.

Infinite, divine compassion, according to Christian theology, is the cause and reason of the redemptive death of Christ, the God-made-man. It is at the center of the cosmos, the very heart of the infinite creation. And it is the core of all change, of all mutation. In Christian thinking it must be viewed as the epicenter of all meaningful change.

Gerson gives many other related interpretations of his gamma, his hexachord. It signifies the mutations of Fortuna as her great wheel turns. It can represent the four elements of which the cosmos is composed, and the four humors that constitute the human character. In the context of pilgrimage, he sees it as the sign of conversion, and as an explanation of the way of achieving true conversion: the pilgrim opens himself to the divine compassion, the com-

passion of Christ, and himself becomes, by his compassion for others, a transmitter of the cosmic spiritual music that emanates from the divinity. It is the music of «the new song», the *canticum novum* of the psalmist.

We should note again that the treatise in which this is all most succinctly expressed is the *Canticordum du Pelerin*, «The Pilgrim's Song of the Heart». Here the more cosmic application of the mystical gamma as expounded in the long and elaborate *Tractatus de Canticis* is focused on the spiritual change — mutation, if you will — that is effected in the soul of the pilgrim. Hatred is turned to love, fear is mutated into hope, sadness becomes joy. The music of the old song of the fallen world is transformed by compassion — the infinite divine pity of God made man and dying for a sinful world — into the new music of the dawning world of eternity.

Surveying our three examples, we can see that they enjoy a great deal of concordant thought and sentiment. The ambulatory of Cluny III surrounded the processing pilgrims with the awareness that life's foundations are the harmonies and concordances in the mind of God: life's journeying, our pilgrimage, is to be a constant tuning of ourselves to these cosmic fundamentals. The Elders tuning up for the *canticum novum* foretell a harmony yet to be fully realized that will surround the pilgrim's spiritual senses to all eternity.

Gerson provides a kind of spiritual–philosophical matrix for these considerations of the heavenly harmony. And I think it would be unwise to treat his figure, his mystical gamma, as an airy metaphor. I prefer instead to think of it as akin to Wittgenstein's notion of «aspect seeing». There is a different and keener awareness at work: it resonates to a world view about heart–to–heart communication that still flourishes in some religious cultures and is quite observable, even if alien to our commonly accepted western view. A couple of examples will illustrate this.

A beautiful recent film, *The Story of the Weeping Camel*, describes an instance of heart–to–heart communication in the life of a Mon-

golian tribe. When a camel refuses to accept her newborn white calf, a musician–healer is brought in to heal the broken bond. He begins his ritual by strapping his stringed instrument (a two–stringed bowed chordophone) to the mother camel’s hump, where her breathing evokes a suffused harmony from the belly of the instrument, an undoubted example of sympathetic vibration. The musician’s subsequent playing achieves the reconciliation of mother and calf. A second example is found in many African–American churches where gospel music is practiced. The congregation will listen carefully to the preacher for several minutes in order, as they say, «to learn the tune of the preacher» so that their gospel–music response will be «in tune» with his sermon. In both of these examples in today’s world there is an unquestioned acceptance of an ineffable mystical–musical tuning that fits easily into Gerson’s spiritual vision.

Rather than dismiss Gerson (or Maestro Mateo, or the sculptors of Cluny III) as a purveyor of exaggerated symbolism, out of touch with the understanding of things we now possess, I see him as gifted with a different and more penetrating vision of the world. He was that kind of man. William Butler Yeats famously described a wider vision, and his words bring Gerson to mind in a very different context:

God guard me from those thoughts men think
In the mind alone;
He that sings a lasting song
Thinks in a marrow–bone.

Gerson thought very deeply «in a marrow–bone». A couple of examples from his life will serve to make the point.

For example: when Joan of Arc was captured and put on trial, the documents of her case were sent to the leading theologians of France for an opinion about her. Gerson was the only one who decided in her favor. If history has proven him right in this instance, it may yet vindicate him in another — his attempts to find a right course of action in the conflicts surrounding the papacy, the claims on Christian obedience of two, and even three, rival popes, and the

resulting severe distress to the consciences of so many. His generally conciliarist position rendered him suspect in the eyes of subsequent popes, and no doubt halted the movement in certain quarters to have him canonized. He is nonetheless sometimes referred to as «Saint Gerson» in the writings of his contemporaries.

Though in most respects he accepted the severe moral teaching of his times, in other respects he broke out of it in notable fashion. Thus he wrote seriously, but carefully, about the notion of *epikeia*, or «just kindness». *Epikēia* is a principle long respected in the Eastern churches, and is today much discussed by moral theologians in the west. But western hierarchs regard it with considerable suspicion, so that it is in consequence not generally known by the laity. The principle may be stated thus: that a law does not apply when the general purpose of the law would be defeated by its application in a particular case.

A deep concern of Gerson's, *epikeia* does not sit well with the rigidly legalistic spirit in Roman Catholic moral theology of the last several centuries, and was one of the ideas reintroduced by the greatest of twentieth-century moral theologians, Bernard Häring. Remarkably, Häring was the principal author of the Second Vatican Council's document on «The Church in the Modern World». The title of that document is *Gaudium et Spes* — Joy and Hope. Echoing exactly the concerns of Gerson's mystical gamma, and suggesting a view of the Christian life much in tune with his vision (and to my mind with the heart of Christianity's founder), these two words might serve as the perfect caption, if such were needed, for the tuning-up of Mateo's celestial orchestra above the Pórtico de la Gloria and as the perfect welcome to all pilgrims here at the end of their journey.

I. BIBLIOGRAPHY:

CONNOLLY, Thomas, «The Song of the Heart: Raphael's Commissioners and Jean Gerson», in his *Mourning into Joy: Music, Raphael and Saint Cecilia* (New Haven: Yale University Press, 1994), pp. 111–150.

GERSON, Jean, *Oeuvres complètes*. Edited by P. Glorieux. 10 vols. (Paris, Tournai: Desclée, 1961–73).

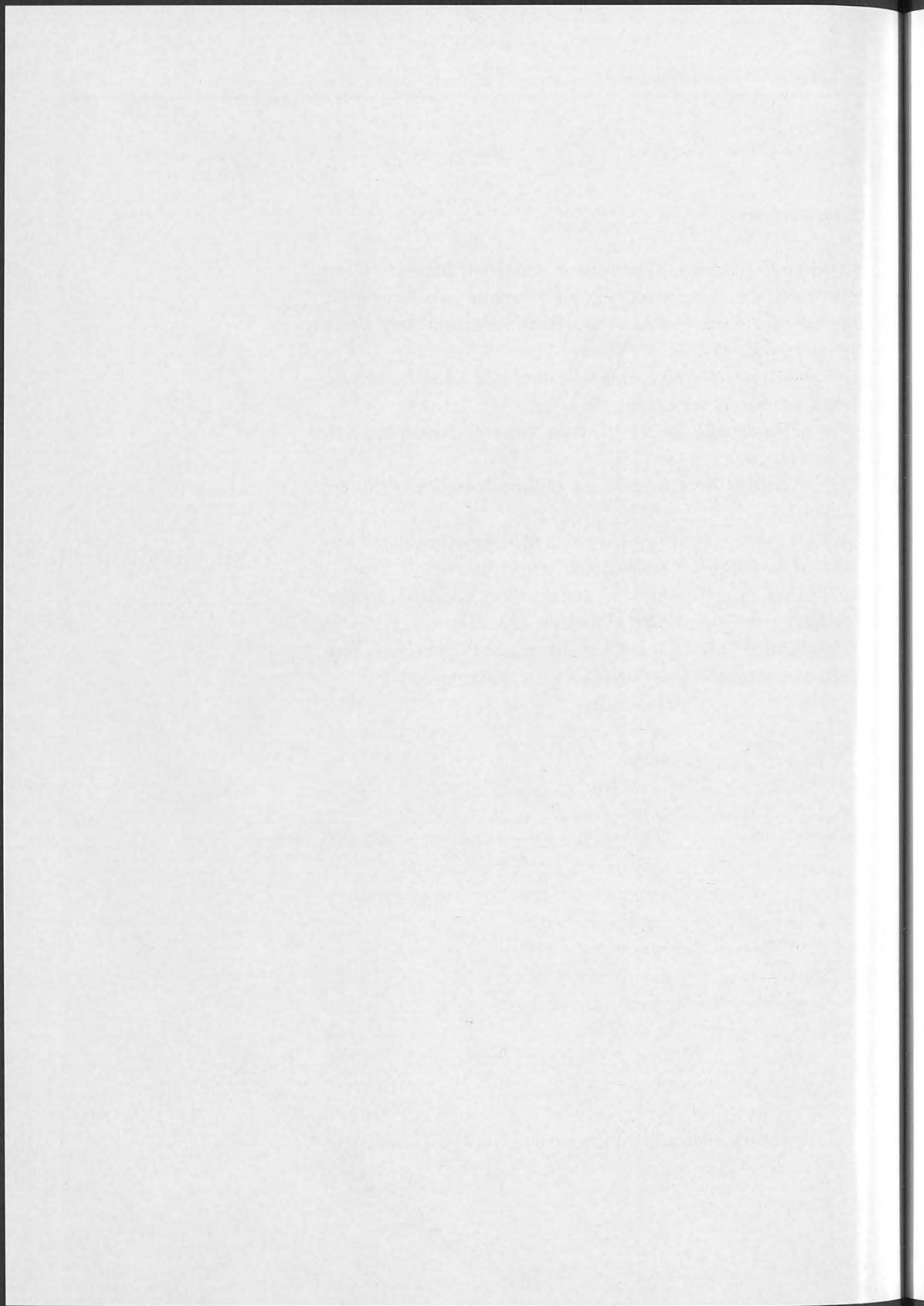
—, «Canticordum du Pèlerin», in *Oeuvres complètes*, VII, pp. 112–139.

—, «Tractatus de Canticis», in *Oeuvres complètes*, IX, pp. 524–602.

MEYER, Kathi, «The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals», in *Art Bulletin*, XXXIV (1958), pp. 75–95.

SCILLIA, Charles E., «Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor», in *Gesta*, XXVII (1988), pp. 133–148.

WERCKMEISTER, O. K., «Cluny III and the Pilgrimage to Santiago de Compostela», in *Gesta*, XXVII, (1988), pp. 103–112.



LA ARQUIVOLTA DORADA: LOS INSTRUMENTOS MEDIEVALES ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO

Luis Costa

Universidad de Vigo

I. ACLARACIÓN PREVIA NECESARIA

No soy organólogo, ni tampoco experto en la música medieval. Mis investigaciones han girado en buena medida en torno al estudio de los relatos, incluidos los relatos historiográficos, en la medida en que todo relato, incluido el historiográfico obviamente, es el eje alrededor del que se teje el sentido de la realidad. Ludwig Wittgenstein había expresado esta capacidad del lenguaje para construir la realidad enfrentándolo paradójicamente a sus limitaciones: «los límites de tu lenguaje, son los límites de tu mundo», escribió. El Pórtico de la Gloria ha estado ahí desde que en 1188, según reza la conocida inscripción, el Maestro Mateo dirigiera el asentamiento de sus dinteles. Poco ha cambiado en él, desde un punto de vista material, excepto el hecho de que hoy no es, como fue durante siglos, frontispicio exterior de la fachada occidental de la catedral compostelana, ni conserva apenas ya la rica policromía que lo completaba entonces. Su misma contemplación, recogido hoy en la penumbra, tras la fachada barroca del Obradoiro, debe diferir bastante de la iluminación potente que recibía en su día, atenuada, quiero suponer, al ocaso, con la luz dorada del poniente: una imagen que obviamente nunca ha existido para mi fuera de mi imaginación, pero suficientemente fértil como para inspirar el título de este texto.

Fue precisamente esta inmanencia física de la obra, su presencia constante para los que la contemplaron en estos más de ocho siglos, y el contraste entre esta permanencia física y las diferentes lecturas que de ella se han hecho —o el contraste, aún más expresivo, entre las lecturas y los silencios— la que me sugirió, de acuerdo con la línea de otros trabajos míos anteriores, la idea de examinar las referencias al Pórtico en los autores que tejieron en torno a la música un relato identitario al servicio de la galleguidad. No pretendo plantear una historia global de la recepción de la obra desde sus mismos orígenes; entre otras cosas porque no creo que sea posible este tipo de historia global, sino las historias particulares de esa recepción en torno a ejes concretos. Así, es asunto repetidamente tratado la recepción por lo que se refiere a los aspectos doctrinales del programa desarrollado por Mateo; o al impacto del taller mateano desde un punto de vista formal en otros pórticos y obras posteriores. Por mi parte, me centraré en cómo ese proceso de recepción afectó a las inflexiones del discurso musicográfico de los autores ligados al galleguismo desde mediados del siglo XIX, y en qué medida y bajo qué presupuestos la obra de Mateo pasa a formar parte de estos discursos.

Es evidente que el Pórtico de la Gloria como fuente iconográfica, y concretamente las representaciones de instrumentos que contiene han tenido un notable impacto en toda la historiografía musical medieval, y particularmente en el ámbito de los estudios organológicos, bien más allá de las fronteras de Galicia. Y no es extraño dada su misma excepcionalidad como documento. Pero tengo la impresión de que esta relevancia en tanto que fuente de estudio para la musicología académica internacional, tal vez —y digo sólo tal vez— ha eclipsado en buena medida el significado que esta representación ha tenido para la musicología y los discursos historiográficos de puertas adentro; en Galicia, quiero decir. Desde luego la observación *ad intra* no siempre resulta cómoda, ni fácil, y sabido es que ese procedimiento de observación—descripción en antropología —y su retórica implícita—, que es la *self-ethnography*, requiere de ciertas cautelas. Intentaré pues mantener las distancias y colocarme como un *outsider* observante del contexto ideológico

y discursivo en que se produce la recepción del Pórtico en los textos del galleguismo histórico, con algunas observaciones finales sobre las lecturas que vienen recibiendo más recientemente.

II. LA MÚSICA MEDIEVAL EN LA CARACTERIZACIÓN DEL DISCURSO DEL GALLEGUISMO

Los numerosos trabajos elaborados en el terreno de la historiografía del galleguismo, así como el análisis de la etnografía desplegada por los autores gallegos, muy ligados por otra parte a estos mismos círculos galleguistas, permiten obtener un marco suficiente para las reflexiones que siguen¹. Por múltiples razones, la estrategia de construcción nacional desplegada por la *intelligentsia* galleguista se desarrolló en clave culturalista antes que institucionalista. Este proceso de construcción de una cultura individualizada se articuló en torno a dos sólidos ejes: la Historia y la cultura Tradicional, entendida como la propia de las clases rurales del país. Tanto para el Regionalismo como posteriormente para el Nacionalismo de las *Irmandades*, la afirmación de una cultura propia se convirtió en un objetivo prioritario sobre el que descansase la legitimidad de cualquier aspiración política:

Os países son expresións xeográficas e os Estados equilibrios de institucións. Unha patria é moito máis aínda, é outra cousa: sincronismo do espírito e do corazón; uniformidade para o esforzo e disposición somellante para o sacrificio; comunidade nas arelas de grandeza, nas vergoñas da humillación e no desexo de gloria. Cando falta esto non hai patria; a patria xurde nos ensoños comúns e nas comúns esperanzas... A patria é a solidaridade sentimental da raza, e máis nada./ O da nacionalidade é un concepto moderno. A cultura é o mellor e máis forte cimento da nacionalidade. Sin a cultura os homes non chegan, endebén, a poseeren o verdadeiro sentimento da patria².

1 Véanse, a modo de fuentes resumen, los trabajos de: BERAMENDI, Justo G. & NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, *O nacionalismo galego*, Vigo, A Nosa Terra, 1995. BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, *Galicia-Historia*, (vols. V, VI, VII y VIII), A Coruña, Hércules, 1991. GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel, «Elementos de identidade nos historiadores e etnógrafos galegos da primeira metade do século XX», *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía «Identidade e Territorio» —10-12 de novembro de 1988—*, Santiago, Consello da Cultura Galega, 1990, pp. 215-220. MÁIZ, Ramón, *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*, Sada-A Coruña, Ed. do Castro, 1984.

2 VILAR PONTE, Antón, «Da patria, do nacionalismo e da cultura», *A Nosa Terra*, nº 75 (cit. en FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983, vol. 2, pp. 40-41).

Es evidente que la presencia de señalados elementos objetivos, que individualizan a Galicia como entidad cultural en el marco del

3 BRAÑAS, Alfredo, *El Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889, p.112.

4 BRAÑAS, Alfredo, *El Regionalismo...*, p. 327.

Estado español, favoreció sin duda la construcción de un discurso identitario basado en la tradición cultural autóctona, como es el caso de la lengua. Pero junto a ella, la reconstrucción de un pasado, histórico o inmemorial, constituye un campo de trabajo fundamental para el galleguismo; en ese sentido, uno de los patriarcas del galleguismo, Alfredo Brañas, había propuesto la fundación de una Academia de la Historia: «Para la conservación de las costumbres tradicionales y de los usos populares, y guardar con el mayor cuidado el sagrado tesoro de la historia social, política y moral de la región»³, de modo que «los historiadores gallegos son como los heraldos que anuncian la independencia de la patria: los poetas y literatos forman el grueso del ejército dispuesto a pelear en favor de esa independencia»⁴.

Pero la historiografía que tomó como objeto Galicia no fue uniforme en su discurso, pudiendo hablarse de una historiografía en clave liberal y de talante progresista desde mediados del s. XIX, entre la que destaca por su trascendencia la obra de Manuel Murguía, y una segunda corriente, desarrollada a partir de los trabajos de Antonio López Ferreiro, en el último cuarto del s. XIX de tono más claramente conservador y tradicionalista. Es cierto que ambas tendencias compartían, aunque con diferente énfasis, algunos tópicos asentados, como el del celtismo acuñado desde los primeros relatos historiográficos, un tópico que dotado de la fuerza del mito se impondrá como un axioma fuera de toda discusión, no sólo en la literatura erudita sino, y mucho más ampliamente, en la percepción generalizada que los gallegos habrían de tener de su propio país. Pero hay notables diferencias en otros aspectos. Así por ejemplo en la valoración que se haga del peso del período medieval y del cristianismo en la configuración del carácter esencial de la cultura gallega, de su *volksgeist*. Mientras que para Murguía, el período medieval no recibe una atención especial, para Brañas y los historiadores del tradicionalismo, en consonancia con su particular credo ideológico, la Edad Media se erige en una auténtica Edad de Oro, y ya no como un mero lugar retórico, como lo pueda ser el pasado céltico en Murguía, sino como modelo de una realidad social y política que se desea restaurar.

En el terreno historiográfico, la interpretación de la historia de Galicia en clave medievalizante contó con una clara ventaja, avalada tanto por la existencia física de documentos que fundamentaban las hipótesis interpretativas como por el despliegue de una metodología rigurosamente positiva. Y será en virtud de este mayor rigor que el discurso del tradicionalismo va a alcanzar, por lo que a su divulgación y asentamiento se refiere, que se dé una clara hegemonía en el discurso general del galleguismo durante el primer tercio del s. XX, revitalizada además en ese período por la actividad cultural del neotradicionalismo tan bien representado por los autores del grupo Nós y Seminario de Estudios Gallegos. A los nombres de Murguía y Brañas se suman así ya en pleno s. XX los de Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco, Florentino López Cuevillas o el mismo Alfonso R. Castelao de la década de 1920. De la incidencia de esta orientación en clave tradicionalista en el discurso general del galleguismo y, más concretamente, en el historiográfico, se desprenden importantes consecuencias para una definición de lo que haya de ser la expresión musical genuina de Galicia como comunidad dotada de una cultura diferencial, así como de los valores que hayan de portar esa estética y praxis musical concretas.



Historia y folclore son pues, por mimesis con el contexto más general del discurso del galleguismo, los dos ejes en torno a los que se construirá un relato particular para la caracterización de la música gallega, reproduciendo los mismos tópicos y sesgos que se habían consolidado en aquel discurso más general del galleguismo, como se muestra señaladamente en el caso del celtismo. Pero el relato sobre lo musical no fue meramente pasivo respecto de este contexto, sino que él mismo contribuyó a conformar estos discursos. Fue precisamente el acercamiento al folclore musical desde las claves del celtismo el que habría de proporcionar a Murguía un argumento más para la fundamentación racial de su *Historia de Galicia*; y sería también a partir de sus referencias a los cancioneros cultos medievales como construiría un pasado idealizado de los siglos medios del que quiere ver un reflejo en el folclore vivo de su tiempo; porque tales documentos son los «restos vivos de una sociedad en pleno desenvolvimiento, [que] reflejan la vida y aptitudes de su

5 MURGUÍA, Manuel M., *Los trovadores gallegos*, A Coruña, Ferrer, 1905. Reedición facsimil en: Santiago, Xunta de Galicia, 1998, pp. 7-9.

6 OTERO PEDRAYO, Ramón, *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 (1ª ed. de 1932).

7 COSTA, Luis, «El *motu proprio* en Galicia: una alternativa estética musical para el galleguismo conservador», en *Revista de Musicología*, XXVII, 1 (2004), pp. 435-454.

tiempo, y nos la presentan en toda su pureza y vigor necesario para que se pueda medir debidamente el estado de cultura a que había llegado», estado éste de esplendor que responde a la concurrencia de dos circunstancias: «... uno orgánico, la raza, otro de ocasión, la constitución del Estado gallego, [que] prepararon, informaron e hicieron posibles, el grande, el intenso desenvolvimiento intelectual y de grandeza que gozó nuestro país durante el siglo XII, que fue nuestro gran siglo»⁵.

El relato en clave medievalista de la música gallega sería desarrollado de modo muy especial por los autores en la estela del citado López Ferreiro, pudiendo considerarse el *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega* (1932) de Ramón Otero Pedrayo como un hito relevante de estas formulaciones⁶. En aquel texto que él denominó, modestamente, «unha presa de follas» (un manojo de hojas) Otero traza toda una interpretación de la galleguidad al hilo del relato histórico reorientando el viejo discurso murguiano, y desplazando el centro de gravitación del galleguismo, desde el pasado céltico al esplendor de los siglos XI y XII, con el episcopado de Gelmírez como momento álgido del centro político y cultural que fue Compostela, y con el arte románico como corolario del estilo en que mejor se sustancia el ser íntimo de Galicia. En el terreno específico de lo musical, serían Santiago Tafall Abad y Eladio Oviedo Arce los dos autores en torno a los que pivota buena parte de este giro medievalista en la interpretación de la historia de la música gallega. Formados en el entorno metodológico e ideológico de López Ferreiro, Tafall y Oviedo van a tomar como ejes de su discurso los documentos medievales de nuestra música: el *corpus* de las cantigas, los documentos del *Códice Calixtino*, y cuando aparezca, el *Pergamino Vindel* que contiene el repertorio codaciano. Nos hemos ocupado ya en anteriores ocasiones del papel central de estos dos autores en la formulación de un relato para la música gallega desde las claves del tradicionalismo, así como de las implicaciones estéticas e ideológicas que tal relato implicó, por lo que remitimos allí necesariamente⁷, reservando únicamente para este momento las referencias específicas que harán al Pórtico de la Gloria y a los instrumentos allí representados. Baste recordar aquí sumariamente que

por su solidez metodológica y vigor de líneas interpretativas, los trabajos de estos dos autores constituyen el primer «gran relato» para una historia de la música gallega parangonable a los «grandes relatos» que el galleguismo, en aras de la construcción simbólica de la identidad, venía elaborando en otros ámbitos de la cultura como la historiografía y la literatura. Partiendo de los paradigmas comparatistas y evolucionistas en vigor, Tafall y Oviedo tejen un hilo conductor que lleva desde la herencia de los celtas, percibida con la vaguedad y la fuerza del mito genesiaco, hasta la *auténtica* música gallega, todavía viva en la tradición oral, pasando por un período medieval, concebido como crisol donde las reminiscencias paganas de raíz céltica y la energía del cristianismo en su plenitud histórica se funden, proporcionando así la esencia del *ser* gallego. El discurso de Tafall y Oviedo recoge ampliamente algunos de los lugares comunes del relato regionalista decimonónico, como sucede en el caso del celtismo, pero de su mano sufre este relato una honda inflexión que coloca al cristianismo y a su época de plenitud —los siglos centrales del Medioevo— como el nuevo punto nodal que explica la esencia de la galleguidad.

8 Sobre Murguía y sus aportaciones musicográficas véase más extensamente: COSTA, Luis, «Música e galleguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical», en GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (ed.) *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía «Etnicidade e Nacionalismo»*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, pp. 249–283.

III. EL PÓRTICO DE LA GLORIA EN LOS TEXTOS DEL GALLEGUISMO HISTÓRICO

Si Murguía y los historiadores de la primera generación habían situado en un mítico pasado céltico y pagano la perdida edad dorada de la cultura gallega, López Ferreiro, y con él todos los que le siguieron, trasladaron esta edad dorada a los siglos medios, y a la época de esplendor de la iglesia gallega y compostelana en particular. En consecuencia, nuestro Pórtico, que apenas aparece en los discursos musicográficos anteriores al cambio de siglo (XIX–XX) pasa a ser un *locus* tópico dentro de los autores que ahora comentaremos, en mayor o menor medida.

Comenzando por las referencias halladas en los textos de Manuel Murguía⁸, éste había hecho algunas menciones a la obra de Mateo; no en la *Historia de Galicia* (1865–66) cuyo relato termina en torno al año 1000 de nuestra era, pero sí en el artículo de 1878, en el

9 MURGUÍA, Manuel M., «Crítica Literaria», *La Ilustración de Galicia y Asturias*, nº 5 (1878), pp. 53-58.

10 MURGUÍA, Manuel M., «Crítica Literaria»..., p. 56.

11 MURGUÍA, Manuel M., *Galicia*, en col.: *España y sus monumentos*, Barcelona, Cortezo, 1888, p. 360.

que reprobaba a Varela Silvari la ligereza con que pretendía despachar el pasado musical de Galicia⁹. Con este motivo Murguía hace repaso entre otras cuestiones de las informaciones contenidas en la *Historia Compostelana*, incluyendo también, aunque sea por mención bastante imprecisa, el testimonio pétreo que es el Pórtico compostelano:

En el Pórtico de la Gloria tenemos toda una faja de ángeles músicos y no cabe duda de que los que los esculpieron, habían visto más de una vez, tañer los instrumentos que pusieron en sus manos¹⁰.

Años después en *Galicia* (1888), encontramos una primera mención larga al Pórtico, significándolo como el símbolo de lo que fue una época de esplendor para Compostela, y por extensión para toda Galicia, y contextualizándolo como hito dentro de esa Edad Dorada parangonable a aquellos perdidos tiempos célticos, que fue el s. XII en el país:

Muerto Alfonso, su hijo Fernando II de León inaugura la gran era de las prosperidades de Santiago. El monumental Pórtico de la Gloria, con el cual se pone glorioso sello a la nueva basilica, se llevó a cabo en su reinado, siendo obispo aquel Pedro, llamado el nigromante, poeta y teólogo, y uno de los hombres más sabios de su tiempo, gloria de la escuela compostelana no menos que de su iglesia. Pocas veces dejan de ir juntas en la prosperidad la bellas artes y la poesía. Así a pesar de la importancia que tiene y se concede a la obra del maestro Mateo, ya por lo que es, ya por el adelanto que presupone, es mayor todavía la que resulta del movimiento literario que se inicia entre nosotros en los últimos años del episcopado de Gelmírez¹¹.

Páginas más adelante, retoma la descripción del Pórtico refiriéndose a los instrumentos allí representados como una prueba del desarrollo musical del país, a la vanguardia de la creación europea:

Allí se ve coronado el arco central, y como sirviendo de arquivolta, veinticuatro músicos, que lo mismo pueden significar los veinticuatro ancianos del apocalipsis que dar una idea material de los acordes celestiales que a toda hora resuenan en la mansión de los bienaventurados. En este último caso ¿sería tan difícil que el Maestro Mateo, dando a las escenas y a la vida de su tiempo, la importancia real que para el caso tenían, hubiese tratado de reproducir una Corte de Amor allí donde se presentaba al rey de los cielos rodeado de los suyos? ¿no habrá dado a los celestes músicos el mismo empleo que los humanos ejercían en las cortes y salones de los poderosos de la tierra. Si, como creemos, a esta idea obedece su presencia en un pórtico terminado en 1180, puede muy bien tomarse todo ello como seguro indicio de una gran eflorescencia de la poesía trovadoresca entre nosotros y en el último tercio del siglo XII¹².

Más adelante, dedica Murguía varias páginas a la descripción del Pórtico, que toma en lo sustancial del trabajo de López Ferreiro de 1889¹³; pero lo que me interesa destacar especialmente, es que a lo largo de estas páginas de prosa densa¹⁴, Murguía deja claro que se trata de una obra central dentro del *corpus* patrimonial de Galicia; incluso, y aunque superado en buena medida ya por estos años su vehemente celtismo de juventud, no se resiste a relacionar la fisonomía del Cristo Pantocrátor central del Pórtico con la raza germánica superior: «si se necesitara una prueba de que las dinastías europeas del tiempo pertenecían a la raza vencedora (germánica), nos la daría este tímpano»¹⁵. Para hacer justicia a estas apreciaciones un tanto exóticas de Murguía colocándolo en su contexto, no nos resistimos a citar otro ejemplo de este tipo de paralelos relativamente habituales en los musicógrafos del momento: en un artículo de 1903, dedicado al hoy famoso (y entonces absolutamente desconocido) capitel del gaitero músico de Melide, Alvarez Carballido, había escrito¹⁶:

Las cabezas de estas figuras (las tres que aparecen en uno de los lados del capitel objeto del estudio, entre ellas, la del

12 MURGUÍA, Manuel M., *Galicia...*, pp. 368-369.

13 Es de notar que aunque la fecha de edición de esta obra de Murguía figura como de 1888, lo cierto es que trae a cita varias veces el trabajo de LÓPEZ FERREIRO «El Pórtico de la Gloria», cuya primera edición nos consta que es de 1889, aunque nosotros manejaremos más adelante la de 1893, que es la que se conserva en la Biblioteca Lago de la universidad compostelana. En cualquier caso y aunque se publicó primero el de López Ferreiro (como muestra la cita que de él hace Murguía) debe de tratarse de textos de redacción muy próxima.

14 MURGUÍA, Manuel M., *Galicia...*, pp. 514-520.

15 MURGUÍA, Manuel M., *Galicia...*, p. 517, nota 1.

16 ÁLVAREZ CARBALLIDO, Eduardo, «Escultura en Galicia. Los Gaiteros», *Galicia Histórica*, T. II, nº 12 (1903), pp. 804-807.



17 ÁLVAREZ CARBALLIDO, Eduardo, «Escultura en Galicia...», p. 806.

18 VARELA SILVARI, José María, «Importancia artística de la capilla compostelana», *Heraldo Gallego*, nº 160 (1876), pp. 49-51. ———, «La capilla de música de Santiago», *Ilustración Gallega y Asturiana*, T. III (1881), pp. 182-183.

19 VARELA SILVARI, José María, «Galicia Musical», *Heraldo Gallego*, nº 86 (1875), pp. 255-257.

20 LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1893 (2ª edición). Hay reedición, si bien no facsimilar, por: Follas Novas-Monte Casino, Santiago de Compostela, 1998.

gaitero), aunque no carecen de cierta expresión, son desproporcionadas, y en dos de ellas, la longitud del rostro viene a ser la tercera parte de la altura total del cuerpo. Por lo demás, su modo de estar colocadas parece obedecer a un plan fijo del artista, pues sabido es la costumbre de representar gráficamente ciertas ideas. Así pues, este grupo, ¿será una personificación de la Tríada Céltica origen de nuestros cantos regionales?¹⁷.

En aquellos autores dentro de una línea que ya Filgueira Valverde había motejado como excesivamente «apologética», como es el caso de Varela Silviri, o Vesteiro Torres, quienes se ocuparon, especialmente el primero, con harta frecuencia de la historia de la música gallega, no aparece referencia alguna al Pórtico, al menos no en los textos que de ellos hemos localizado. Si se ocupó Varela Silviri de la música en la capilla de Santiago¹⁸, así como de los «instrumentos» musicales gallegos y su historia, aunque no precisamente con mucho escrúpulo; ni siquiera toma en cuenta el *organistrum* compostelano cuando trata de la zanfona, retrotrayéndola no obstante a los griegos clásicos¹⁹. Uno no puede por menos que preguntarse por esta ausencia, que creo que responde al carácter eminentemente técnico del asunto, que desde luego escapaba con mucho a las capacidades de Varela Silviri, aun echando éste mano de su fértil imaginación. Por otra parte, hay que tener en cuenta las fechas de estos textos, escritos en un momento en el cual, en paralelo con el discurso general de la historiografía de la música gallega, el tópico medievalista no había hecho aún su aparición en toda plenitud.

Como tantos otros tópicos medievalistas que se integran dentro del discurso general del galleguismo, y particularmente por lo que se refiere a lo musical, considero que la inclusión del Pórtico dentro de este relato hay que anotársela, una vez más, a la labor de López Ferreiro, a quien, como ya apuntamos, no duda en seguir el mismo Murguía. En *El Pórtico de la Gloria* (1889 y 1893)²⁰ el canónigo compostelano aporta una descripción exhaustiva de la escultura y arquitectura de esta obra, trufada de eruditos comentarios sobre el significado teológico del programa. La edición que hemos consul-

tado (1893) incluye grabados, algunos referidos a los músicos, y entre ellos una gran lámina desplegable, ciertamente cuidada en sus detalles (pese a los errores que luego detectaría Santiago Tafall), realizada por E. Mayer sobre un dibujo de A. Bar²¹. López Ferreiro hace inventario de las representaciones sin entrar en demasía en aspectos musicales u organológicos; únicamente llama la atención que dice Ferreiro no haber violas, pero ello es porque considera este autor que ninguno de los instrumentos es de arco, de modo que a las violas les llama cítaras:

En el contorno superior y curvilíneo (el tímpano traza una semicircunferencia perfecta) se hallan los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis en la disposición que se ve por el detalle del grabado. De estos Ancianos el I, comenzando por la izquierda, tiene cítara que está afinando; el II está levantando el puente de la cítara que tiene entre sus manos; el III tiene también la cítara y además una ampolla o redoma²²; el IV solo redoma; el V toca un salterio de nueve cuerdas; el VI toca la cítara; el VII afina la cítara; el VIII tiene arpa de doce cuerdas y además una redoma; el IX pulsa la cítara; el X tiene posado el salterio sobre las rodillas; el XI tiene cítara algo mayor y mejor trabajada que las demás; el XII y el XIII tienen ambos sobre las rodillas una magnífica sinfonía (el duodécimo da al manubrio y el decimotercero pulsa las teclas)²³; el XIV tiene cítara como la del undécimo; el XV y el XVI tienen cítara y redoma; el XVII salterio sobre las rodillas y redoma en una mano; el XVIII salterio en posición vertical y redoma; el XIX pulsa el arpa; el XX pulsa la cítara; el XXI solo tiene redoma; el XXII afina la cítara; el XXIII pulsa el mástil de la cítara; y el XXIV tiene cítara y redoma.

Todos los veinticuatro Ancianos tiene las sienas orladas de una como corona ducal, de oro, y visten túnicas blancas bordadas de oro: algunos, además, traen manto corto sujeto sobre el hombro derecho. Hállanse sentados en una especie de sofá que recorre todo el perímetro del semicírculo, y está formado de cuatro bocelones, en análoga disposición a la

21 Puede verse esta lámina al final de: LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria...*

22 En cita al pie aclara: «En el Cap. V, v. 8 del Apocalipsis se dice que los veinticuatro Ancianos tenían cítaras y además vasos llenos de perfumes, que eran las oraciones de los Santos ...» y sigue la cita literal latina.

23 «En esta misma forma se halla la sinfonía del famoso capitel de San Jorge de Boscherville en Francia. Pero la sinfonía de nuestro Pórtico es mucho más suntuosa. La tapa de arriba está adornada con hermosísimos calados».



24 LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria...*, pp. 51-54.

25 TAFALL ABAD, Santiago, «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia», *Galicia Histórica*, vol. I, nº 3, 4 y 7 (1901-1903), pp. 180-183, 265-276 y 496-507, respectivamente.

que tienen los sofás campestres de nuestros jardines; de tal suerte que los dos bocelones inferiores sirven de asiento, y los otros dos de respaldo. Los Ancianos platican, dos a dos, apaciblemente, y están a la vez preludiando o manejando con distracción el instrumento, como quien no se da cuenta de lo que se hacen (...)

La caja de la mayor parte de las cítaras forma un óvalo perfecto y el mástil es bastante corto. La tapa de arriba tiene dos oídos o agujeros como los de nuestros violines. Aunque en la cabeza del mástil aparecen cinco clavijas, sin embargo todas las cítaras no tiene sino tres cuerdas, que se pulsan sin necesidad de plectro o pua. El puente es muy bajo y el cordal está hecho con gran esmero, y tiene hermosos calados. La caja de las cítaras de los Ancianos XI, XIV, XV y XVI es más lujosa y tiene entalladuras como las de nuestras guitarras o violines.

Es de notar que no se vea aquí ninguna viola; por más que el David, que está en la Portada de las Platerías, a la izquierda, según se entra, la tiene y bien marcada. Bien es verdad que, como la viola se tocaba con arco, mal se habían de arreglar algunos de los Ancianos para tener arco, viola y redoma²⁴.

El trabajo de López Ferreiro es hasta donde yo conozco el primer que hace una descripción tan detallada del Pórtico por lo que se refiere a su instrumentario, y supone la inclusión definitiva de la obra dentro del relato de emblemas de la galleguidad que se estaba construyendo desde las claves del medievalismo. El canónigo compostelano preparaba con ello el camino a los musicógrafos posteriores: quienes partiendo de esta primera inclusión ampliamente documentada tenderían puentes entre ese mundo medieval y las «supervivencias» folclóricas, añadiendo al análisis de las formas de la música popular y de sus instrumentos la fuerza de los testimonios históricos.

En «La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia»²⁵, Santiago Tafall, compostelano también y al que ya hemos citado anteriormente, al referirse a la zanfona escribe:

La zanfona, derivada o congénere del organistrum, instrumento de la Edad Media²⁶ sospechamos, sin que podamos afirmarlo, que debía afinar una de sus cuerdas a la quinta o la cuarta de las otras, produciendo la poco agradable sucesión continua de estos intervalos, que se llamaba organum, y fue el principio del contrapunto y de la armonía²⁷.

En colaboración con Oviedo Arce, Tafall habría de participar en lo que hemos analizado en otros lugares como la construcción más sólida del relato medievalista para la música gallega; concretamente en 1917 volvería sobre el Pórtico convertido ya en referencia inevitable de cualquier discurso sobre la música gallega:

Finalmente, nuestras iglesias románicas, con sus historiados capiteles y canecillos, representativos de escenas e instrumentos musicales, y, sobre todo, el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, brillante texto pétreo de la música gallega de la segunda mitad del s. XII —el refectorium del Palacio arzobispal de Santiago, tiene también notables representaciones orquísticas—, así como las miniaturas, textos gráficos de igual asunto que decoran los más insignes códices de nuestras catedrales, encarnan plásticamente aquella tradición artística, en el preciso momento que se manifiesta pomposo ya el arte integral —poético y melódico— de los primeros trovadores galaico-portugueses del período histórico²⁸.

Nuevamente habría de referirse Tafall al Pórtico, aunque brevemente, en el discurso que tenía preparado para su recepción en la Real Academia Gallega y que no llegaría a leer (se publicó postumamente en 1931). Allí clarifica los nombres de los instrumentos, aspecto éste bastante deficiente en la descripción de Ferreiro:

Entre los instrumentos que tocan los 24 ancianos que rodean el trono de Jesucristo no se cuenta uno solo de viento o embocadura, todos son de cuerda: cítaras, salterios, arpas, vihuelas, y en el centro del arco se destacan dos individuos tocando una rota u organistrum, de teclado y manubrio²⁹.

26 «hállase representado este instrumento en el famoso Pórtico de la Gloria de nuestra Basílica; tócalo entre dos: uno que hace girar la rueda y otro que está al teclado».

27 TAFALL ABAD, Santiago, «La tonalidad y el ritmo...», p. 273. Juicio negativo es este sobre la sucesión de quintas o cuartas paralelas que no deja de sorprender, habida cuenta de las alabanzas al primitivismo de la música gregoriana y sus coetáneas que aparecen en otros lugares de este mismo autor. Está claro que en sus concesiones al medievalismo ni Tafall ni otros músicos estaban dispuestos a alejarse excesivamente del ideal de la armonía triádica más propia del Renacimiento. Así PEDRELL, en su *Diccionario de la Música* (1904), al ocuparse de la voz «organistrum», dice del *organistrum* que «solo producía las horribles sucesiones de la diafonía, llamada organum (de aquí su nombre)».

28 TAFALL ABAD, Santiago, «El genuino Martín Codax. Juglar gallego del siglo XIII», *Boletín de la Real Academia Gallega*, n.º 118 (1917), pp. 265-271 (p. 242).

29 TAFALL ABAD, Santiago, «La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas», *BRAG*, n.º 229-234 (1931), pp. 4-12, 25-30, 49-54, 73-82, 105-112 y 129-137, respectivamente (p. 29).

30 *Vid.* sobre este autor: s.f., «Arana y Pérez, Ramón de», *Gran Enciclopedia Gallega* (vol. 2), p. 143. También: VARELA DE VEGA, Juan Bautista, *Juan Montes. Un músico gallego*, A Coruña, Dipt. de A Coruña, 1990, p. 478.

31 ARANA, Ramón de (sd. *Pizzicato*), «Solo de gaita», *BRAG*, nº 43, 44, 45 y 53 (1911-1912), pp. 161-168, 204-207, 224-231 y 111-126, respectivamente (pp. 164-165).

Entre los autores contemporáneos de Tafall cabe citar a Ramón de Arana³⁰, quien se habría de ocupar con bastante escrupulosidad de cuestiones organológicas, entre las que no podía faltar ya la referencia al Pórtico de la Gloria. En 1911 publica una serie de artículos referidos a la gaita gallega, pero como quiera que el estado de la investigación de la música histórica de Galicia se hallaba en un estado ciertamente precario, Arana no se excusa de realizar un encuadre donde además de recoger noticias sobre las representaciones de gaiteros, estudio organológico del instrumento, etimología del mismo nombre, etc., dedica un espacio al Pórtico y a los instrumentos allí representados. Al hablar de la zanfona, Arana se remonta al *organistrum*, siguiendo a Tafall (1901) y completa la descripción de aquél y la anterior de López Ferreiro —incluida la corrección del cuidado grabado de Mayer a que antes nos hemos referido—:

El bárbaro y pesado organistrum se ostenta en la archivolta, coronando el arco central de la obra maestra... del famoso arquitecto de Fernando II, rey de León, y el tímpano del Pórtico del Paraíso de la catedral orensana... y obsérvese de pasada que en el gráfico de Mayer hay varios errores de copia, que debo aclarar en estas líneas, con el apoyo de valiosos datos que me comunica mi excelente amigo, el docto canónigo Sr. Tafall, de Santiago. Me advierte, accediendo a mis requerimientos, que el organistrum del tímpano compostelano, tiene el cordal y el puente como los de nuestra zanfona. El mástil o mango es recto, con tres cuerdas y doce teclas. La posición de estas últimas es inversa a las de la vielle, es decir, que las teclas gravitan al parecer sobre las cuerdas, y, por lo tanto, al dejar de pulsarlas, no caen en virtud de su peso, como sucede en la sanfoña... Lástima grande que no se haya realizado todavía un detenido estudio de las representaciones materiales de instrumentos músicos en nuestras catedrales e iglesias, ni se posean siquiera gráficos adecuados para llevar a cabo un concienzudo examen del importante asunto, que tanta luz proyectaría sobre la ignota organografía gallega³¹.

Tras las descripciones y citas de Tafall y Arana, la referencia al Pórtico pasa a ser obligada en los relatos de conjunto de la música gallega, como muestran los textos de J. B. Trend o la síntesis histórica que Filgueira elabora como prólogo al Cancionero de Samperdro. Así Trend, en su «Music in Spanish Galicia» de 1924³², al referirse al esplendor de Compostela en el s. XII y al episcopado de Gelmírez, dice que éste «hizo esculpir grupos de músicos en la paredes de su comedor. El Pórtico de la Gloria de la catedral, perteneciente a la segunda mitad del s. XII, está adornado con una fila de 24 ancianos, tocando instrumentos de su tiempo». Más larga y prolija es la cita de Filgueira, que al referirse al Pórtico, califica como «el más rico repertorio de instrumentos musicales que pueda imaginarse... donde los 24 ancianos de la arquivolta central, componen una orquesta en el instante de afinar: cedras, medio canon, rota, sinfonía... todo el conjunto evocado por el Calixtino está allí en manos de los celestiales ejecutantes»³³.

La impronta medievalista que empapa el pensamiento musical de los musicógrafos gallegos del primer tercio del siglo XX explica algunas importantes tendencias, como es un hondo tradicionalismo estético que encuentra su plasmación en proyectos como el de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, fundada en 1925, y para la que significativamente, Alfonso R. Castelao diseña un logotipo que todavía permanece hasta hoy: se trata de una reproducción del David Músico de la Puerta de Platerías de la catedral compostelana, rodeado por una cartela con el nombre de la Sociedad. No es extraño tampoco que a la altura de 1932 el citado ensayo de Otero Pedrayo abriese su capítulo central —el que se dedica al esplendor del s. XII— con unos versos de la muy emblemática poetisa gallega del *Rexurdimento*, Rosalía de Castro, referidos precisamente a las figuras del Pórtico: «¿Estarán vivos? ¿serán de pedra?/ aqués sembrantes tan verdadeiros/ aquelas túnicas maravillosas/ aqueles ollos de vida cheos?»³⁴. Finalmente, de nuevo entre lo imaginario y lo real, Camilo Díaz, conocido pintor, dibujante y escenógrafo ligado al galleguismo de los años 30, concibe una escenografía para teatro sobre asuntos gallegos basada en el Pórtico compostelano, pero lo que pinta ya no es real. Sin ser exactamente una reproduc-

32 TREND, J. B., «Music in Spanish Galicia», *Music & Letters*, V, nº 1 (1924). Sería publicado en versión castellana por J. V. Viqueira, en *Alfar* III, nº 49 (1925), pp. 418-423.

33 FILGUEIRA VALVERDE, José, «Introducción y notas bibliográficas», en SAMPEDRO FOLGAR, Casto, *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fund. Barrié de la Maza, 1942, pp. 7-92. Reed. facsimil, 1982, p. 14.

34 Rosalía DE CASTRO, «Na catedral», cit. en OTERO PEDRAYO, Ramón, *Ensaio histórico...*, p. 121.

35 El dibujo de esta escenografía puede verse en el Museo Carlos Maside (Sada-A Coruña); ha sido además reproducido en numerosas publicaciones. Vid. para una de ellas *Colección Artistas Galegos, Rexionalismo, vol. II*, Nova Galicia Edicións, Vigo, 1999, pp. 120-121.

ción del Pórtico, la derivación del referente mateano está no obstante clara, tal vez porque el dibujante no quería que el Pórtico fuese simplemente el de la catedral compostelana, sino más bien un auténtico Pórtico de Galicia en el sentido más amplio³⁵.

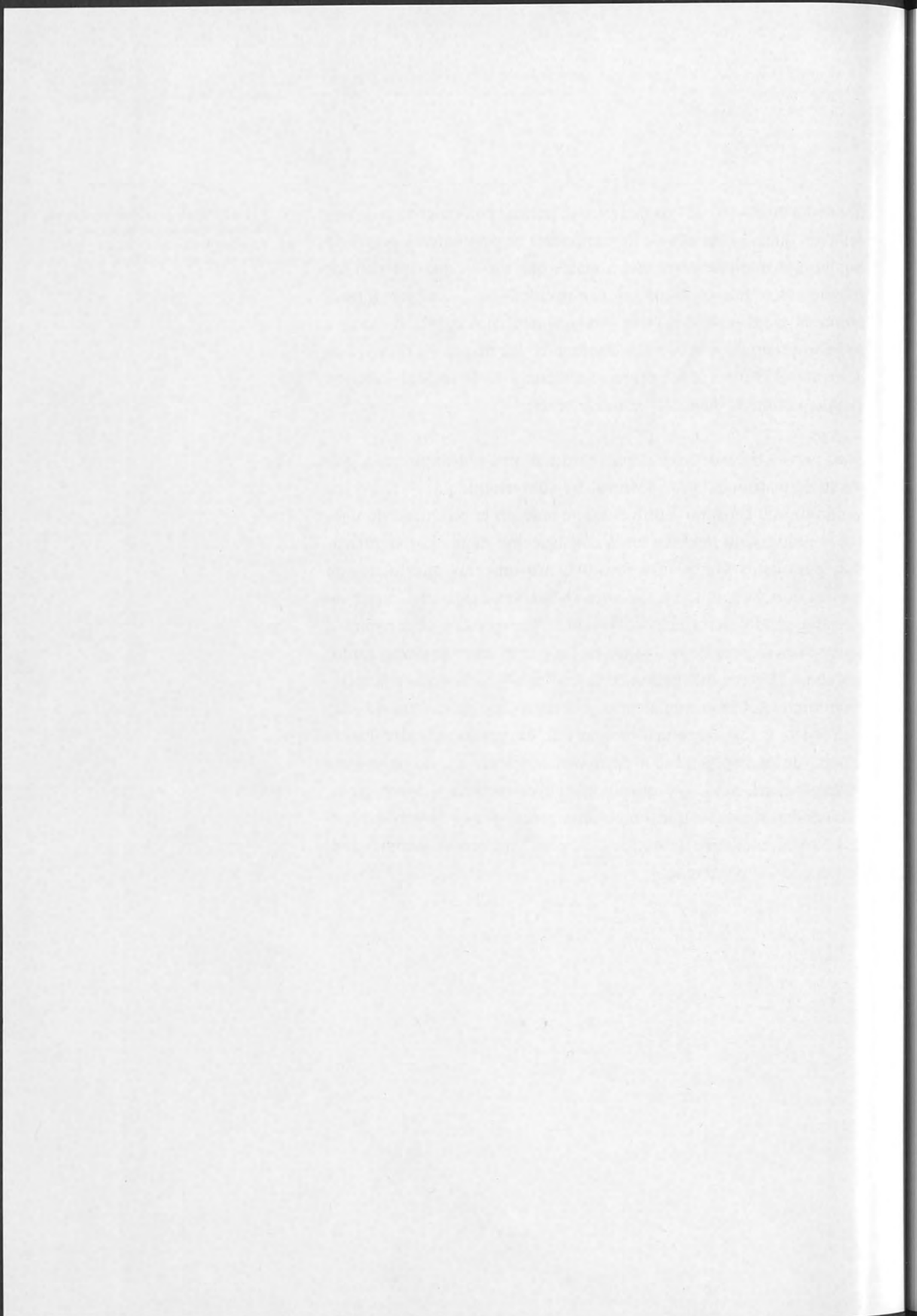
IV. A MODO DE EPÍLOGO: NUEVAS INTERPRETACIONES DE VIEJOS INSTRUMENTOS

Tras el proceso de construcción discursiva que hemos desgranado, el Pórtico de la Gloria, y particularmente el instrumentario allí representado, resulta plenamente integrado dentro del relato etnicitario que el galleguismo histórico vino tejiendo a lo largo del periodo descrito. Pero las lecturas en clave etnicitaria de este documento no se agotan necesariamente con el fin de aquel movimiento social y político. Por ello, no es de extrañar que en ausencia de un discurso identitario renovado, los primeros protagonistas del *folk* gallego de la década de 1970 tomen como punto de partida buena parte de aquellos tópicos discursivos acuñados por los autores que hemos venido citando, y entre ellos en un lugar muy destacado la tradición «céltica» y los sonidos medievales. Tras el proceso de recepción del Pórtico y de su instrumentario, es más fácil que músicos como Emilio Cao o Rodrigo Romani lograsen consagrar en su día el arpa céltica—irlandesa y bretona, pero también presente en el Pórtico de la Gloria compostelano— como un instrumento inevitable dentro del *folk* gallego, en tanto que elemento ya plenamente integrado con la tradición histórica del país a través del documento mateano. Quizá este largo proceso de recepción discursiva, en el que se entremezclan el folclore y la historia, ayude también a comprender la convivencia en el seno de los talleres de construcción de instrumentos populares hoy bastante extendidos por Galicia, de instrumentos tan poco populares como el *organistrum* o las mismas arpas, con gaitas o panderos de toda clase; o el manejo en el trabajo de estos talleres, de planos y técnicas expuestos en la literatura especializada sobre organología medieval y más concretamente en aquella que describe específicamente los instrumentos del Pórtico de la Gloria. La relación de instrumentario medieval con todo el entorno del *folk*, y más genéricamente de la «música celta», pudo desarrollarse sobre un terreno

abonado, en el caso de Galicia; pero se trata en cualquier caso de una relación que va más allá de lo meramente organológico y que tiene numerosas implicaciones ideacionales que tienen que ver con los movimientos folclóricos, el neotrovadorismo —en cantautores como es el caso de Amancio Prada, quien comenzaría su carrera musical precisamente con una zanfona en las manos en *Caravel de caraveles* (1976)— o el propio marketing de la música celta en cuanto a etiqueta dentro de la *world music*.

36 Es conocido el uso de emblemas de este relato de la música medieval (personajes, instrumentos...) para dar nombre comercial, por ejemplo, a conocidas marcas de vinos gallegos.

Son nuevos usos de viejas imágenes que nos muestran hasta que punto el instrumentario medieval ha sido asumido y —dicho sea sin ánimo de censura— utilizado, no sólo en la búsqueda de nuevos sonidos, sino también en la construcción de nuevos significados, para estos viejos instrumentos; instrumentos que lo mismo evocan con su sonido en un festival *folk* veraniego una suerte de Arcadia seudoliberal para jóvenes, que prestan su nombre a honorables marcas comerciales, en las que el lucro se oculta pudoroso bajo la venerable pátina de la tradición³⁶. Volviendo a la reflexión inicial sobre la inmanencia y la recepción de la obra de arte, el Pórtico y los instrumentos que allí se representan dan buena prueba de la imposibilidad de agotar sus lecturas, no solamente organológicas, sino —y quizás en mayor medida— ideológicas. Creo poder aventurar que, como obra genial que es, seguirá, mientras exista, excitando la curiosidad, pero también la imaginación, de los que lo contemplan.



EL PSALTERIUM DECEM CHORDARUM
Y OTROS DIBUJOS MUSICALES DE JOAQUÍN DE FIORE

Carlos Villanueva
Universidad de Santiago de Compostela

El abad Joaquín de Fiore (1135–1201), teólogo, exegeta, historiador y filósofo, nació en Celico, diócesis de Cosenza, Calabria. Habiendo trabajado en su juventud con su padre, notario en la corte de Roger II de Sicilia, aparece en 1170 formando parte del monasterio cisterciense de Sambucina, consecuencia, según sus propias notas, de una peregrinación mística a los Santos Lugares que determinó su posterior orientación espiritual¹. En 1177 es nombrado abad del monasterio de Corazzo (Sicilia), trasladándose en 1183 a la abadía de Casamari en busca de un retiro más propicio para redactar su gran trilogía: *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti*, *Expositio in Apocalypsim*, y *Psalterium Decem Chordarum*, escritos cuyos comentarios, dibujos y transformaciones le tendrían ocupado el resto de su vida. Rompe con la orden cisterciense en 1191, en desacuerdo con las reglas que se practicaban, retirándose a las montañas calabresas hasta la fundación de su propia comunidad, en 1196, en el convento de San Juan de Fiore, en Cosenza, su pueblo natal.

Contamos para el estudio de su vida con dos fuentes de información de primera mano: la biografía hagiográfica que nos dejó su discípulo Luca de Cosenza, *Virtutum Beati Joachimi synopsis*, y otra *Vita*, de autor anónimo. A lo largo de sus apuntes y escritos se pueden entresacar algunos detalles de su peripecia vital, especialmente de su testamento espiritual, *Epistola prologasis*, dirigido a los superiores de su orden de Fiore. Otros muchos datos pueden tomarse de

1 De acuerdo con la leyenda, Joaquín escuchó la llamada de Dios meditando en el Monte Tabor. En *Expositio in Apocalypsim*, fol. 39r, declara que en la víspera de la Pascua recibió, mientras oraba, el «conocimiento pleno» que dirigiría ya ordenadamente todos sus pasos en el futuro.

Abbas Joachim magnus propheta.



¶ Dec subiecta in hoc continentur libello.
Expositio magis pphete Joachim: in libris beati Li-
rilli de magnis tribulationib⁹ & statu sancte m⁹ eccle-
sie: ab his nostris t⁹ possib⁹ v⁹q⁹ in finem seculi: vna cu⁹
cōpilatione ex d⁹neris pphete, noui ac veteri, testam⁹
Et de olo⁹ p⁹ssi de C⁹lencia: p⁹phete & b⁹eremite.
¶ Item explanatio figurata & pulchra in p⁹chod⁹ p⁹si⁹
de residuo statu ecclesie: & de trib⁹ v⁹q⁹ v⁹st⁹is deb⁹is
semper adic⁹is t⁹rib⁹ sacre scrip⁹re ac p⁹phete.
¶ Item tractatus de anecd⁹ito mag⁹tri Jo⁹anis p⁹ri-
fic⁹is ordinis p⁹dicat⁹on⁹.
¶ Item tractatus de septem statib⁹ ecclesie v⁹neri do-
ctoris fratris Albertini de C⁹lasi ordinis min⁹um.

Cum gratia vt patet infra.

LÁMINA 1. El abad Joaquín, de San Juan de Fiore (Calabria) (1135–1201).

2 Vid. las principales fuentes bio-bibliográficas en H. GRUNDMANN, «Zur biographie Joachim von Fiore und Raiers von Ponza», *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 16 (1960) 539; Vid. también bibliografía selecta en D. C. WEST Y S. ZIMDARS-SWARTZ, *Joaquín de Fiore. Una visión espiritual de la historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 138.

3 BLOOMFIELD, M. & M. REEVES, «The penetration of Joachimism into Northern Europe», en *Joachim of Fiore in Christian thought*. Delno C. West (ed. Burt Franklin), New York, vol. I, 1967.

4 H. de LUBAC, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*. Ediciones Encuentro, 2 vols. Madrid, 1988; para los influjos joaquinitas en los siglos XIX y XX, W. GOULD & M. REEVES, *Joachim of Fiore and the Myth of the Eternal Evangel in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford at the Clarendon Press, 2001. Para el tratamiento de la historia joaquinita en relación con otros pensadores de su tiempo véase H. de Lubac, *Exégèse Médiévale*, 4 vols., París, 1961, especialmente el vol. 3.

las crónicas que le dedicaron: como la de Fra Salimbene, de Parma; la de Ralph Coggeshall, y a través de gran cantidad de historias, leyendas y comentarios sobre su vida, obra y milagros². De cualquier modo, el relato de su vida, como escritor apocalíptico con aura profética, está rodeado de anécdotas fantásticas y detalles que apuestan tanto por su santidad como por su heterodoxia. Luca de Cosenza, como no podía ser menos, nos lo presenta como hombre humilde y devoto, dedicado enteramente al estudio y la oración, un excepcional predicador y una mente preclara.

La fama de Joaquín estaba consolidada a finales del siglo XII, llegando a ser consultor de papas y reyes y un activo espiritual para las órdenes mendicantes que difundieron sus ideas por toda Europa³. Llegando el influjo de su pensamiento a los tiempos actuales, merced a su concepción optimista y cambiante de la historia sobre la base de un proceso de progresiva espiritualización de la vida en una *Tercera Etapa* de la Historia, etapa presidida por la acción del Espíritu Santo, orientaciones que han servido tanto a los estudios exegéticos más ortodoxos como a la fundamentación de las teorías más revolucionarias sobre el desarrollo de la historia de la humanidad⁴.

Pocos autores, de cualquier modo, han pasado indistintamente a la historia de las *Acta Sanctorum* y del *Catalogous hereticorum*. No obstante, desde que presentó al Papa sus argumentos sobre la *Concordia*, en 1182, su nombre figura en todas las discusiones escolares de la época. Sus escritos fueron especialmente divulgados y muy valorados entre las órdenes mendicantes, que aparecen bien posicionadas en el mapa de la historia del futuro, precisamente por el carácter eminentemente «espiritual» de esta *Tercera Etapa* de la historia; sin embargo, los tomistas le tuvieron en poca estima.

Fueron notables sus dibujos y esquemas de contenido teológico y su comprensión de la historia marcadamente trinitaria. Sus relaciones con el pasado y sus expectativas de futuro son el producto de profundas reflexiones que, según el propio abad de Fiore, son fruto de momentos de especial iluminación, pero siempre tras el estudio, la reflexión y la oración. Sus obras fundamentales, como queda-

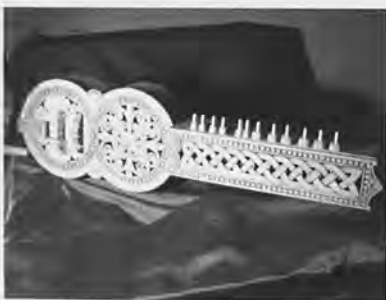


LÁMINA 2. *Organistrum* del Pórtico de la Gloria, según Christian Rault (1991).

dicho, son el *Liber Concordiae*, la *Expositio in Apocalipsym*, y el *Psalterium decem chordarum*, junto con el *Liber figurarum*, obra póstuma en la que se presentan ya desarrollados los más importantes de sus diagramas y dibujos musicales⁵.

I. LOS INSTRUMENTOS COMO IMAGEN DIDÁCTICA Y ESPIRITUAL

Como ya analizamos en otras ocasiones⁶, existe, en primer lugar, una fuerte connotación simbólica en los instrumentos esculpidos en piedra en la época del Abad Joaquín, que es la del Maestro Mateo⁷; por otro lado, teólogos y pensadores siguieron mirándose en el *speculum musicae*, no sólo como reflejo de las ideas filosóficas que fueron cristianizándose, sino, y sobre todo, aportando imágenes, diagramas y representaciones de temática musical como elementos didácticos de los misterios de la fe. De aquí que los instrumentos alcanzaran, en paralelo, gran relevancia: tanto como soportes teóricos, o bien como elementos vivos y materiales en la práctica musical de iglesias y conventos.

Yendo de lo panorámico al detalle, en primer lugar, hay en las representaciones musicales pétreas un empeño por recrear visualmente, a partir de los instrumentos, el Templo de Jerusalén en la representación arquetípica del David con sus Levitas cantando y tocando instrumentos ante los 15 escalones del Templo⁸, estampa de fuerte connotación penitencial que ya hemos analizado con relación a Compostela como la Nueva Jerusalén⁹. En el Segundo Libro del *Psalterium decem chordarum* (ca. 1184) también habla Joaquín de Fiore, con el mismo sentido penitencial y peregrino de los *Salmos graduales*, del ascenso del hombre a la contemplación a través de quince escalones, o sea tres escalones por cada una de las virtudes: paciencia, humildad, fe, esperanza y caridad; Joaquín señala que las virtudes nos conducen a la más alta perfección y nos hacen merecedores de los dones del Espíritu Santo¹⁰.

Trasladando el concepto de peregrinación espiritual al terreno de la interpretación de los textos sagrados, Joaquín nos habla de la libertad/ la esperanza en la lectura de los textos sagrados y del

5 Tomamos como base para nuestro estudio de los dibujos los minuciosos trabajos de M. REEVES & HIRSCH, B., *The «figurae» of Joachim of Fiore*. Oxford at the Clarendon Press, 1972; y M. REEVES, «The *Liber figurarum* of Joachim of Fiore», *Mediaeval and Renaissance Studies*. (Hunt & Klibansky, eds). The Warburg Institute, 1950, p. 57.

6 C. VILLANUEVA, «La Imago Musicae del Pórtico de la Gloria», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1993, vol. 1, p. 113; y más específicamente en «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis», en *Santiago de Compostela, ciudad y peregrino*. Actas del V Congreso de Estudios Jacobeos. Xunta de Galicia, Santiago, 2000, p. 333.

7 Un repaso de la bibliografía existente sobre el tema del significado de los instrumentos en la obra de Mateo desbordaría sobradamente nuestras intenciones; nos limitaremos, pues, a referir en la bibliografía general los trabajos sobre el Pórtico y su contexto de los historiadores del Arte Ramón Otero, Joaquín Yarza, Serafín Moralejo, Ramón Yzquierdo y Manuel Núñez; y más concretamente, por afinidad a nuestra propia orientación iconológica, los de los profesores M. CASTIÑEIRAS, «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*. M. Núñez (ed.) Consorcio Ayuntamiento de Santiago, 2000; y ____: «El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación», publicado en la presente monografía; y Th. CONNOLLY, «Entrando por la alegría del Señor», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. J. López-Calo (ed.), vol. 1, p. 51. ____: «The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Pórtico de la Gloria», en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, p. 95 y ____: «Jean Gerson, Musical Mystic and Model Pilgrim», editado en esta misma monografía.

8 McKINNON, J., «The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms», en *Imago Musicae*, 1 (1984) 29.

9 C. VILLANUEVA, «Música y peregrinación», *op. cit.*, p. 335.

10 *Psalterium Decem Chordarum*, f. 243v-244v.

11 J. de FIORE, *Liber introductorium*, f. 25, cit. por H. de LUBAC, *Exègèse Médiévale*, vol. 3, *op. cit.*, p. 438.

12 J. de FIORE, *Liber Concordiae*, cit. por REEVES, M. – HIRSCH, B., *The «figura» of Joachim of Fiore*, *op. cit.*, p. 2; hacen las autoras un profundo estudio sobre el tema del peregrinaje interior a partir de los comentarios bíblicos del Abad de Fiore.

13 Viene muy a propósito el comentario de S. Moralejo, cuando analiza el relieve de Cristo peregrino con los discípulos de Emaús del claustro de Silos; nos dice que su localización en un claustro monacal contrasta con la experiencia itinerante que evoca. Ilene Forsyth —prosigue Moralejo— lo ha incluido recientemente en una serie de temas iconográficos vinculados a la espiritualidad monástica, concretamente, al ideal de la *Vita Apostólica*. En la peripecia de los discípulos que se encuentran con Cristo en el camino sin reconocerlo, se ofrecería a la consideración de la comunidad un motivo y modelo de peregrinación espiritual más perfecto que la física, desaconsejada por entonces o prohibida incluso a los monjes. (I. FORSYTH, «The *Vita Apostólica* and Romanesque Sculture», cit. por S. MORALEJO, «El claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación», en *El románico en Silos*. Abadía de Silos, 1990, p. 203).

14 No es casual—nos dice A. Medina— que desde la época medieval hasta el siglo XVIII, el aprendizaje musical se representase como una escalara ascendente, angosta y quebrada, que se va haciendo más intransitable conforme progresamos en el aprendizaje del sistema de solfeo *hexacordal*, hasta alcanzar una meta: una peregrinación intelectual no exenta de esfuerzo y de sacrificio, que en ciertas representaciones aparece rematándolo un templete que reza: *la Nueva Jerusalén* (A. MEDINA, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Romerías y peregrinaciones. Cuadernos del CEMYR* 6 (1998) 63).

riesgo que cada cual tiene que asumir, en cuanto que es un navegar por el mar de los intrincados misterios. Aunque llegaremos fácilmente si contemplamos bien las estrellas¹¹:

... sed unusquisque nautarum eligit viam suam, secundum quod ducit eos spiritus ventorum, et si quandoque no errant in signis caeli omnes, si sic libet, perveniunt ad unum portum.

La imagen del peregrino, en referencia al proceso intelectual, es constante en los escritos del Abad calabrés, bien a partir de las consabidas citas del éxodo del pueblo de Israel, la travesía por el desierto, el paso del Jordán y la llegada a la Tierra Prometida, o con la relación mística de la ciudad del futuro en reinterpretación de la peregrinación que postula S. Pablo (*Heb.*, 13, 14): «que no tenemos aquí ciudad permanente sino que andamos buscando la del futuro...», usando el paralelismo de los *virii spirituali*: «qui nolint hic habere manentem hereditatem se futuram»¹².

Sin duda, la peregrinación espiritual del monje medieval es argumento central para entender el *modus operandi* de la realidad conventual en clausura, en donde abundan los motivos de la peregrinación como viaje interior hacia la perfección, único viaje que les estaba permitido¹³. Música y peregrinación están asociadas no sólo desde el punto de vista anagógico sino también dentro de las representaciones simbólicas de tratados didácticos de música, en un momento en el que la transmisión y aprendizaje del sistema guidoniano se presentaba como una auténtica peregrinación, en cuanto al esfuerzo y a la dedicación que requería su aplicación y uso¹⁴.

2. Acercándonos al detalle del instrumento y del músico que lo toca podemos observar que una buena parte de las imágenes musicales, tanto de los ancianos del Apocalipsis como de David, no se presentan tocando sino en actitud de afinar.

La afinación puede encerrar un doble significado: en la mejor de las orientaciones neoplatónicas posible, el cambio interior y espiritual



LÁMINA 3. Pórtico de Sto. Domingo de Soria (detalle).

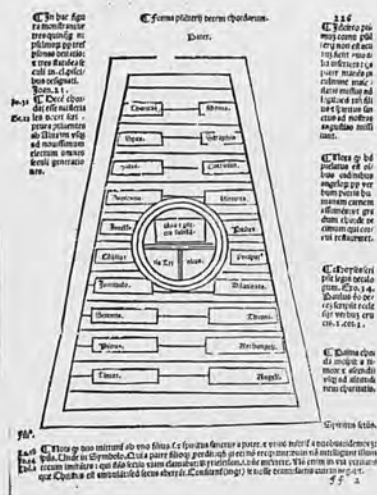


LÁMINA 4. Modelo n. 1 de salterio, en *Psalterium decem chordarum*, p. 2.

que se opera en el pecador arrepentido mediante la gracia¹⁵, o bien la manifestación de la concordia (en el sentido de *armonía*) entre la Antigua y la Nueva Ley, tema central en la exégesis de Joaquín:

- En la primera acepción, la afinación simboliza el cambio espiritual representado mediante la afinación (léase, la preparación del alma para recibir la Gracia), «como instrumentos que somos en las manos de Dios», que diría el Abad¹⁶. El Pórtico de la Gloria, y en general las representaciones de pórticos con instrumentos, prefigura ese umbral que el pecador debe traspasar en su encuentro dinámico con la divinidad. La armonía, las consonancias perfectas, la entonación del instrumento, es el modo más directo, sencillo y plástico de mostrar el principio pitagórico de la justa medida, del equilibrio cósmico, del equilibrio interior¹⁷.
- La idea de concordia entre los dos Testamentos, Antiguo y Nuevo, supone otro enfoque espiritual adecuado para desarrollar el concepto platónico de la afinación. La concordia Iglesia/ Sinagoga, Antigua/ Nueva ley, Profetas/ Apóstoles, sobre quienes tantas y tan ricas muestras ha ofrecido la ima-

15 Los mejores trabajos sobre la aplicación del sentido platónico de la afinación pertenecen a Th. CONNOLLY, especialmente en sus artículos «Entrando por la alegría del Señor», *op. cit.*, p. 51, y «The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Pórtico de la Gloria», *op. cit.*, p. 95; otra interesante aplicación de este concepto en M. CASTIÑEIRAS, «El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación», *op. cit.*

16 El abad Joaquín refiere su experiencia extática, en la que se le revela la relación mística del salterio y el misterio de la Trinidad, como ajena a su voluntad: una auténtica visión que le provoca un lenguaje de exaltación. Joaquín habla de sí mismo como de un instrumento musical afinado tocado por las manos de Dios. *Vid.* REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae» of Joachim of Fiore*, *op. cit.*, p. 30.

17 Th. Connolly indica cómo, tanto en las Escrituras como en los Santos Padres —Agustín y Casiodoro, especialmente—, se recurre muy frecuentemente a la imagen musical para expresar esos cambios interiores perfectamente reflejados por la imagen del músico afinando, referencia que luego heredarán los teólogos del XII, Pedro Lombardo o Joaquín de la Fiore, entre otros. *Vid.* CONNOLLY, «Entrando por la alegría», *op. cit.*, pp. 59 ss. *Vid.* otro desarrollo en C. VILLANUEVA, «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis», *op. cit.*, pp. 343 ss.

18 H. DE LUBAC, *La posteridad espiritual de Joaquín*, *op. cit.*, t. 1, p. 43.

19 No es solamente una concordancia general. La exégesis vista de este modo no es tan sólo la búsqueda de un ahondamiento espiritual que tenga su fuerza en el «hecho de Cristo», hecho único y definitivo: es más bien, y a pesar del simbolismo que la acompaña, la solución minuciosa de un largo enigma; es la lectura de una historia «moderna» a través de una historia «antigua»; en H. DE LUBAC, *op. cit.*, pp. 44-45.

20 Cit. por S. MORALEJO, «El Pórtico de la Gloria», en *FMR, Franco Maria Ricci*, 199 (1992) 28-46; he desarrollado este tema ampliamente en C. VILLANUEVA, «La imago Musicae del Pórtico de la Gloria», *op. cit.*, p. 120.

21 J. de FIORE, *Psalt.*, I, fól. 228v; tema desarrollado *in extenso* por HIRSCH-REICH, B., «The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X Chordarum of Joachim of Fiore and its Patristic Sources», *Studia Patristica*. IX (1966) 540.

22 Cit. por RANDOLF DANIEL, E., «Joachim of Fiore: Patterns of History in the Apocalypse», *The Apocalypse in the Middle Ages*. Emmerson & MacGinn (eds.) Cornell U.P., 1984, p. 72.

ginería románica, transmite mediante la afinación un mensaje de gran espiritualidad y riqueza conceptual.

Joaquín es enteramente original en la sistematización del paralelismo entre los dos Testamentos; su obra, según H. de Lubac, será enteramente, en su base y en gran parte de sus desarrollos, una «assignatio concordiae duorum testamentorum»¹⁸. El Abad concibe la correspondencia como afinación: tal correspondencia —dice Lubac— se designaba también como «consonancia» o «similitudo», «aequae proportionis»¹⁹. Una imagen musical de la Concordia, de gran eficacia y sutileza, puede ser la mística imagen de los 24 ancianos del Pórtico, con el *organistrum* como clave que las une. S. H. Caldwell y E. Enrico han llamado la atención sobre otro nombre latino de este instrumento: *symphonia* (*zanfonia*, *zanfoña*), que designa a la vez conceptos como «armonía» o «concordia»²⁰.

El trasfondo de la *consonantia* vetero/ neotestamentaria da pie al Abad de Fiore a otras imágenes musicales de gran sutileza: como la relación que establecen, por ejemplo, el salterio y la cítara: el salterio referido a la Trinidad y la cítara al «hombre nuevo»; el pensador aprovecha el significado de las 10 cuerdas del salterio (3 mandamientos divinos más 7 humanos) uniéndolo en un único mandato: *dilige Deum*, mientras que las cuerdas de la cítara se unen en el mandato *dilige proximum*:

Quare cithara psalterio iungitur, nisi quia maximo illi precepto, quod est: *Dilige Deum*, necessario coniungi oportet aliud mandatum, quod est: *Dilige proximi*²¹.

El concepto de *Concordia* posibilitó el establecer la correlación entre los sucesos históricos y los del Apocalipsis; ello le permitió al Abad, con una nueva imagen de peregrinaje, casar los símbolos del Apocalipsis:

La concordia en entre Antiguo y Nuevo es como una carretera que comunica el desierto con la ciudad; es la armonía entre las dos historias: cada personaje tiene su contrapartida²².

II. LAS FIGURAS MUSICALES DE JOAQUÍN: NUEVA VISIÓN MÍSTICA

El Abad de Fiore tenía, como él mismo se reconocía, una imaginación visual. El entendimiento espiritual era para él una actividad de la vista: «oculi interiores, splendor spiritualim oculorum», una frase habitual en sus escritos. Consideraba las figuras, pues, como un buen medio para fijar y clarificar los pensamientos, apoyo ideal para la enseñanza de los misterios de la fe, como vemos en diferentes citas:

Sed melius hoc ostendimus si figuras exempli causa sumamus (*Expositio* f.15); [o] Quod potius figuris ostendi quam lingua exprimi potest (*Liber Concordiae*, f. 26 r); [o bien] Opus autem nos hic ipsa que dicimus aliquibus significare figuris, ut discat lector per tria significantia unum capere significatum (*Liber Concordiae*, f. 21 v), entre otras muchas.

Como explica B. Obrist, es a través de las figuras visibles y de las obras del mundo creado cómo —según Joaquín— la divinidad invisible se manifiesta, «se muestra» o «se demuestra». Sin las figuras sensibles, los seres humanos no podrían acceder a las realidades espirituales. A las figuras se les atribuye un estatuto de depositarias de la misma divinidad —conceptos y terminología ya empleada por San Agustín en *De Trinitate*—²³. En otras palabras, el Abad no sólo ofrece una profunda apreciación de cómo el símbolo transmite la verdad, sino que demuestra que ha conseguido muchos de sus más profundos logros a través de revelaciones vistas en forma de figuras. Y no sólo esto, el Abad se siente impulsado a ilustrar sus apocalípticas visiones mediante la construcción de figuras poderosas y complejas. En todo caso, ya dice M. Revés que, al estudiarlo, texto e imágenes no pueden separarse, son partes complementarias.

La visualización de modelos implica en muchos casos un fuerte elemento geométrico de abstracción: así, en los círculos de la Trinidad, en el salterio de diez cuerdas, o en la figura basada en la rueda de Ezequiel. De cualquier modo, no hay figuras raras en Fiore, como sucede en los Beatos; por el contrario, arranca de puntos de partida

23 OBRIST, B., «la figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 31 (1988) 299.

24 M. REEVES, «The *Liber figurarum* of Joachim of Fiore», *Mediaeval and Renaissance Studies*. (Hunt & Klibansky, eds.) The Warburg Institute, 1950, p. 153.

25 M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* I: 236; cit. por A. MEDINA, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *op. cit.*, p. 65.

26 OBRIST, B., «La figure géométrique», *op. cit.*, p. 300.

27 M. CASTIÑEIRAS, «Pensar con imágenes: los clásicos ilustrados en las bibliotecas de Ripoll y Vic en el siglo XI. Pervivencia y vigencia de la cultura visual antigua», *Patrimonio artístico gallego y otros estudios. Homenaje a Serafín Moralejo*, t. 3, Xunta de Galicia, Santiago 2004, p. 47. Por otro lado, el concepto ciceroniano de la memoria, como virtud/ética más que como habilidad/retórica, estaba muy presente en los postulados docentes que predicaban aquello de que «una imagen vale más que mil palabras»; *Vid.* para el apasionante tema del estudio de la memoria en el medievo el ensayo de F. A. YATES, *El arte de la memoria*. Taurus, Madrid 1974.

usuales, algo propio del Cister. La novedad de Joaquín, y el éxito de sus figuras, radica en haber convertido esos símbolos cósmicos ordinarios y hasta convencionales en referencias de salvación aplicables a la vida espiritual²⁴.

Y es que, cualquier representación, cualquier icono elegido con una intención didáctica para la fachada de una iglesia del medievo o el claustro de un convento, adquiere el rango epistemológico al que el Abad Joaquín aspiraba al realizar dibujos de instrumentos musicales y esquemas geométricos para la enseñanza de las verdades de la fe (*pro more nostro*), con la intención de «mostrar la imagen de lo material para llegar a lo inmaterial», idea paralela perfectamente expuesta por Regino de Prum, con cierto espíritu boeciano, en su *Epistola de harmonica institutione*: «La música natural [nos dice] precede con mucho a la artificial, pero nadie puede reconocer la fuerza de la música natural a no ser mediante la artificial... [y luego añade] de la misma manera que mediante una cosa visible podemos demostrar lo invisible»²⁵, ideas que podríamos rescatar de otros textos neoplatónicos, de Dionisio el Areopagita, por ejemplo²⁶.

Uno de los ejercicios más comunes en las escuelas monásticas medievales era el aprendizaje y la memorización de los conceptos a través de las imágenes. Con este propósito las ilustraciones de los textos escolares ofrecían a los novicios la posibilidad de penetrar en los secretos de la creación divina, de alcanzar el mundo de los arquetipos, en una de las mejores muestras de la pervivencia y vivencia de la doctrina platónica²⁷.

Los productos joaquinistas de mayor difusión fueron, sin duda, sus *figurae*, que inmediatamente se pusieron en circulación, desde Palermo a Aquitania. En todo caso, y lo que más nos interesa, *hic et nunc*, son las grandes ideas joaquinistas encerradas en sus dibujos: entre otras, la cuenta trinitaria del 3, la morfología del Salterio con el rosetón central y el vértice superior serrado, las descripciones novedosas de Alfa y Omega, que están presentes ya en el *Liber Concordiae* y en la *Expositio in Apocalypsim* pero que los redondea y perfecciona, tras un nuevo momento de iluminación, en el *Psal*

*terium decem chordarum*²⁸, entre 1182 y 1184, pocos años antes de la culminación del Pórtico de la Gloria.

También las cruzadas fueron caldo de cultivo de sus escritos y dibujos, inmediatamente con el siglo (1200 en adelante). Hay antes de esa fecha crónicas de Roberto de Auxerre, de 1186, o bien otras italianas, de 1197, que se refieren a él por tres virtudes: su don de *inteligencia espiritual*, su particular método de exégesis bíblica por el sistema de las etapas, y sus profecías acerca de la aproximación de la crisis. Esto indica que sus ideas, y posiblemente sus primeras figuras, estaban esparcidas ya antes de esas fechas, y que desde luego las novedades del Abad italiano circularon rápidamente a través de las órdenes mendicantes²⁹.

La importancia de las *figuras* de Joaquín fue tal que en algunas obras de San Isidoro, concretamente en un manuscrito parisino de finales del XII, aparecen asociadas como apéndice las figuras joaquinitas; en los primeros años del XIII, procedente de un escritorio del Norte, encontramos un par de *tablas de la concordia* y el gráfico de los siete sellos, lo que demuestra la utilización inmediatamente después de su muerte. Las *tablas de la concordia* circulaban por la misma época en Inglaterra (en Ralf of Coggeshall, ca. 1213). Muchas referencias literarias trabajadas por M. Reeves muestran claramente que sus autores tenían delante gráficos y dibujos de Joaquín³⁰.

La utilización de formas geométricas como similitudes de la divinidad —tal como hace nuestro Abad— fue muy criticada en su momento, por el consiguiente peligro de quedarse con lo superficial y confundir lo humano y lo divino con tanta aproximación visual y el consiguiente desliz herético de poder reducirse la trascendencia divina al espacio de lo creado/humano. Sin embargo, su difusión fue notable; el Abad tenía claro su posicionamiento ortodoxo, ya que él reflejaba —nos lo dice— lo divino por similitud y no estableciendo relaciones causales³¹.

Con el más puro acento platónico, las armonías musicales y las figuras geométricas afectan directamente a la parte racional del

28 «Eram aliquando ego ipse anxius ad verba Dei et querebam per exercitium lectionis ad veritatis notitiam pervenire. Cumque ad eam per legendi studium properare flagrarem, assumens sibi pennas velut Aquile, longius quam erat recedebat a me. Cum autem positus in fervore novissimo, cepi Dei causa diligere psalmodiam multa mihi in scriptura divina, psallendi sub silentio reservari ceperunt, que antea legendo vestigarene quiveram... Sed cum mihi qui... cogitatione et aviditate illius superne civitatis habitator effectus fruebar secundum interiore hominem non modica visione pacis, accidere illud quod sibi multi... queruntur ut rursus ecclesie cura rei familiaris cogere implicari negociis monasterii... compulsus sum iterum cum cordis gemitu... exclamare: Heu mihi qui incolatus meus prolongatus est: habitavi cum habitantibus cedar: multum incola fuit anima mea... Accidit post annos aliquot, cum esset apud Cenobium Casemaris... diem adesse solennem in quo dona Sancti Spiritus super sanctos apostolos effusa est... statui apud me die illo dicere mihi aliquot salmos ad honorem Sancti Spiritus... sperans donari mihi aliquid in die ipso... Interea cum ingrederer oratorium et adorarem omnipotentem Deum coram sancto altari, accidit in me velut hesitatio quedam de fide Trinitatis, ac si difficile esset intellectu vel fide etiam omnes personas unum Deum, et unum Deum omnes personas. Quod cum accideret oravi valde, et contritus vehementer compulsus sum invocare Spiritum Sanctum... ut ipse mihi dignaretur ostendere sacrum mysterium Trinitatis... Hec dicens, cepi psallere ut ad propositum numerum pervenirem. Nec mora occurrit animo modo forma psalterii decachordi, et in ipsa tam lucidum et apertum sacre mysterium Trinitatis, ut protinus compellerer clamare Quis Deus magnus sicut Deus noster». J. de FIORE, *Psalt. f.227r-v*; cit. por M. REEVES, *Joachim of Fiore and the Profetic Future*. Harper Torchbooks, New York, 1977, p. 24.

29 Véase para el tema de la difusión de las teorías joaquinitas M. REEVES, *Joachim of Fiore and the Profetic Future*, op. cit., y BLOOMFIELD, M. & M. REEVES, «The penetration of Joachism into Northern Europe», op. cit.

30 REEVES, M., *Joachim of Fiore and the Profetic Future*, op. cit., p. 44.

31 Para todo lo relacionado con el significado neoplatónico inherente a las figuras de Joaquín de Fiore y su significado, véase OBRIST, B., «La figure géométrique», op. cit.

32 *Idem*, p. 312.

33 *Idem*, p. 301.

34 B. Obrist apunta que, hasta el presente, el papel que el grafismo adquiere en las figuras para Fiore no ha sido debidamente analizado desde el punto de vista del platonismo del XII ni en el papel cognitivo y demostrativo que las figuras geométricas alcanzaban. Sea como fuere, Fiore asigna a la figuración un estatus epistemológico superior a la propia palabra escrita. OBRIST, *idem*, p. 301.

35 OBRIST, *idem*, p. 321.

36 G. DUBY, *San Bernardo y el Arte Cisterciense*: Taurus, Madrid, 1981, pp. 68-71.

alma, no a los sentidos. Siguiendo a San Agustín, Joaquín consideraba que las figuras numéricas materiales no son más que signos mensajeros y portadores de lo espiritual, mientras que los sentidos son los canales pasivos de transmisión de las nociones inteligibles; en todo caso, nada sucede sin que Dios quiera manifestarse a las personas expresamente elegidas³². Mas la diferencia del Abad de Fiore con otros pensadores es que la historia, tras la Encarnación, es evolutiva, por tanto, el significado de los signos y las figuras no fue dado una sola vez en la creación, sino que va evolucionando: la Encarnación marca una vuelta de tuerca en la comprensión, y en la revelación, de los signos materiales³³.

El método joaquinista consistirá, pues, en descubrir el paralelismo establecido por la divinidad entre las palabras sagradas y sus contenidos espirituales. Así, del mismo modo que el hombre puede penetrar en la significación espiritual de las figuras, siempre que ellas aparezcan y se descubran por voluntad divina, el docente puede imitar las figuras reproduciéndolas y haciéndolas significar³⁴.

En la utilización de la figura geométrica Joaquín sigue la estética románica cisterciense, en este caso dirigida a los monjes mediante figuras lineales y abstractas, sin encarar jamás un sistema de signos verbales o gráficos destinado a transmitir el misterio a los espectadores habituales; de hecho, el cristocentrismo pronunciado, que es la base de los programas pictóricos y escultóricos del siglo XII establecido para un público laico, tiende a desaparecer en su obra³⁵.

La abadía cisterciense, como anota G. Duby, «renunciaba así a esa enseñanza directa del pueblo cristiano por la palabra, por la imagen por esos juegos paralitúrgicos que servían de unión entre el canto latino de la comunidad orante y las masas rústicas, como ese preteatro cuyos primeros ensayos habían abrigado tantas basílicas monásticas y en especial la de Fleury»³⁶. Pero si bien la orden cisterciense sueña con absorber en ella a la sociedad entera algún día —y pronto el abad cisterciense Joaquín de Fiore podrá predecir la proximidad de esta conquista total— no se preocupa más de cambiar las estructuras sociales que transformando los usos monásticos.

o las estructuras del edificio y su decoración, o bien el ornato del canto llano. La vuelta hacia el hombre interior invita a desdeñar, todavía más, cualquier modificación de las formas: sólo el fondo merece la atención³⁷. Si bien, como veremos al analizar las figuras en detalle, en el trasfondo de los rutilantes modelos cluniacenses, en el esqueleto de sus grandes programas iconográficos, laten también elementos de la espiritualidad joaquinista.

III. EL NÚMERO COMO ESENCIA DE LO DIVINO

Las figuras de Joaquín obedecen a presupuestos platónicos y neoplatónicos cristianos según los cuales el número, la proporción, existe desde toda la eternidad, en el pensamiento divino y en la proyección del mundo creado. En la estructura numérica, concebida en términos de figuras geométricas, se manifiesta la esencia divina. A los *números ejemplares* que residen en el pensamiento divino se le subordinan los *números inteligibles* que pueden unirse a la materia; así, las líneas, las superficies o las armonías musicales son derivadas del número. Según esto, podría deducirse que el trayecto del mundo de lo inteligible al mundo de lo sensible es como el paso del número a la figura geométrica o a la armonía de los sonidos. Este ejemplarismo numérico es aceptado por la teología cristiana, sobre todo después de San Agustín y Boecio³⁸.

Joaquín opera con este tipo de divisiones entre noción y forma inteligible y copia material cuando, por ejemplo, asigna una forma triangular al salterio; en el compuesto forma-materia, la forma inteligible triangular se manifiesta como figura visible estructurando y delimitando los cuerpos del salterio³⁹.

En consecuencia, hay ejemplos numéricos más espirituales que otros —una suerte de jerarquía, del mismo modo que hay *números ejemplares* y *números inteligibles*—, en la medida que guardan mejor la simetría, la sencillez, la proporción. La noción de armonía se lleva así al terreno de la espiritualidad de las relaciones numéricas. A medida que se vayan haciendo más armoniosas las proporciones hacen desaparecer lo material a que los números pertenecen y con

37 *Idem*, p. 71.

38 En el Neoplatonismo, tal como se vehicula en la *aritmética* de Boecio, el *número ejemplar* en el pensamiento divino es determinado como ontológica y lógicamente anterior a todas las esencias. Así las líneas, las superficies o las armonías musicales son derivadas del número; OBRIST, B., «La figure géométrique», *op. cit.*, p. 306.

39 Fiore aplica al definir el salterio el *topos* de la «bella forma», el «sonido dulce», la «suave modulación», todo él hace sonar y resonar el misterio espiritual. OBRIST, B., «La figure géométrique», *op. cit.*, p. 308.

40 HOPPER, *Medieval Number Symbolism*, New York, 1938; cit. por D. WEST & S. ZIMDARS, *Joaquín de Fiore. Una visión espiritual de la historia*, FCE, México, 1986, p. 29.

41 OBRIST, B., «La figure géométrique», *op. cit.*, p. 310.

42 Antes se utilizaban otras formas: la letra Delta, por ejemplo, aunque los Maniqueos usaron el triángulo para sus especulaciones, por lo que la forma triangular fue rechazada por San Agustín y otros escritores. También se usó mucho para el tema trinitario la fórmula Alfa y Omega (que en algún momento Joaquín refiere al propio salterio y al rosetón, ómicron en vez de omega en este caso), HIRSCH-REICH, «The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X Chordarum of Joachim of Fiore and its, Patristic Sources», *Studia Patristica*, IX (1966) 542.

los que la materia forma un cuerpo específico. De ahí que la contemplación monástica se entregue a la numerología como práctica para el acercamiento a la divinidad. Y muy en especial el Cister: en su concepción supone la llave de acceso a lo inteligible. El estudio del significado numérico permitió a la mente humana el acceso a la realidad definitiva, con base en la cual podía normarse la vida terrenal. Los números eran «el método por el cual el Intelecto Divino se hace inteligible *per enigmatem* a la comprensión humana»⁴⁰.

Ante el peligro de heterodoxia de sus imágenes Fiore lo tenía claro: recalando, una y otra vez, que él se limitaba a reflejar lo divino por similitud y no estableciendo relaciones causales: el objeto de la divinidad es una forma simple, mientras que en las matemáticas es la forma abstracta; las ciencias naturales tratan del compuesto de forma y materia... Siempre mediante un lenguaje de semejanzas⁴¹.

IV. LAS FIGURAS MÍSTICAS

EL *PSALTERIUM DECEM CHORDARUM*

Sin duda, los dos dibujos trinitarios del Abad Joaquín de más éxito para la posteridad fueron la serie de círculos y las diferentes versiones del salterio de diez cuerdas, si bien otros dibujos, como los de la *Ómicron*, *Alfa* y *Omega* o el *tetragrammaton*, se hallan siempre presentes en todas sus series gráficas, resultando de enorme interés para nuestra personal exégesis sobre aspectos joaquinistas en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.

La existencia de la figura triangular, como *imago* y como realidad docente, es cronológicamente muy anterior a la particular formulación del Abad de Fiore; el triángulo (Alfa, Delta, equilátero, etc.) aparece ya en la antigua cristiandad como icono de la Trinidad: los tres ángulos representando a cada persona, la equilateralidad y el total del triángulo, la unidad, como un solo concepto. Es la plasmación geométrica del número 3, la *perfectio* en toda la simbología medieval.

En todo caso, la triangularidad trinitaria aplicada al salterio de diez cuerdas con el rosetón calado en el centro, según Hirsch, es original de Fiore, no apareciendo antes en los Santos Padres⁴². Parece ser

que fue Gregorio Magno, en su formulación más elemental, el que empezó con la saga del salterio de diez cuerdas. Al menos no se conoce referencia anterior: el alma acostumbrada a ejercicios espirituales —dice Gregorio— debe ser llamada salterio de 10 cuerdas siendo formada en la fe en la Santísima Trinidad (triángulo) y en los 10 mandamientos (10 cuerdas).

En sus elucubraciones trinitarias, Joaquín no está pensando inmediatamente en la materialidad del instrumento, él ve en el salterio —como ve en la cítara— un objeto apto para la contemplación de Dios: *psalterium/ psallere*, nos dice, poco tienen que ver con los instrumentos terrenales⁴³. No obstante, en el claustro cisterciense, el instrumento estaba siempre a la vista, tanto como imagen anagógica en su vertiente mística o ética, como sirviendo de referencia para el canto gregoriano: el afán de retomar la primitiva pureza y ascetismo de la Regla de San Benito —nos dice A. Medina— llevó a los cistercienses a practicar sus conocidas —y no tan sistemáticas como se cree— amputaciones en las melodías gregorianas, unas veces por ceñirse al ámbito simbólico del salterio decacordo en que se habían encastillado y, otras, por evitar lo que veían como pleonasmos y macrologías. Un sentido práctico de tomar el ámbito de las diez notas como «auctoritas» y espacio sonoro delimitado en el que aplicar con rigor el *oktoekos*⁴⁴.

FIGURAS PRIMITIVAS DEL SALTERIO

Las primeras figuras del Salterio —triángulo y círculo interior inscrito— resuelven a Joaquín cualquier duda sobre la unidad/trinidad. El ángulo superior es el Padre, el inferior izquierdo el Hijo y el derecho el Espíritu Santo. De hecho, la presentación del ángulo superior romo —serrado, con dos ángulos— fue uno de los motivos de ataque de la *Comisión de Agnani* (año 1255) que consideró esto negativamente entre las *plurimae, curiosae e ineptae* cuestiones de la obra de Joaquín —ningún otro escritor, patristico o medieval, desarrolló el simbolismo con la punta superior serrada—⁴⁵. Así aparece en los modelos del Pórtico de Mateo.

La explicación que podemos darle a este original y novedoso vértice serrado —según apunta D. West— es que el Padre no tiene un vérti-

43 El salterio es la figura mística más relevante de Joaquín; el autor nos narra diferentes estados mentales de su concepción. Plantea el esfuerzo como un viaje que acaba en la ciudad celestial diciendo con el salmista: «Beati qui habitant in domo tua, Domine» (salmo 84, 4), esfuerzo que conlleva la paz interior: «accidit in me velut hesitatio quedam de fide Trinitatis, ac si difficile esset intellectu vel fide, etiam omnes personas unum Deum, et Unum Deum omnes personas. Quod cum accideret, oravi valde, et conterritus vehementer compulsus sum invocare Spiritum Sanctum... ut ipse mihi dignaretur ostendere sacrum mysterium Trinitatis... Hec dicens cepi psallere, et ad propositum numerum pervenirem. Nec mora occurrit animo modo forma psalterii decachordi et in ipsa tan lucidum et apertum sacre mysterium Trinitatis, ut protinus compellerer clamare: quis Deus magnus sicut Deus Noster» (Psalm. 227r-v), cit. por REEVES, M. - HIRSCH, B., *The «figurae»*, op. cit., p. 54.

44 Pero como los cantos no han de estar hechos para el uso de los mejor dotados, sino atendiendo a «la capacidad de las voces medias», se ajustarán al ámbito de décima, que tiene la triple razón de la autoridad del salterio decacordo de los salmos, la igualdad de la dignidad y la necesidad notacional (CSM, 24, 1974, p. 35); por eso no extraña que arremeta con inusitada violencia contra los modos mixtos que presentan algunas piezas (CSM, 24, 1974, p. 34)[CSM= *Epistola S. Bernardi de revisione cantus cisterciensis et tractatus scriptus ab auctore incerto cisterciense «Cantum quem cisterciensis ordinis ecclesiae cantare»*. Ed. de F. J. Guentner. CSM, 24, 1974] [Carta prólogo del San Bernardo al antifonario cisterciense —colacionado de otros varios en la segunda reforma musical de la orden—], cit. por A. MEDINA, «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo», *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, pp. 89-91.

45 REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae»*, op. cit., p. 56.



LÁMINA 5. Modelo n. 2 de salterio, en *Psalterium decem chordarum*, p. 4.

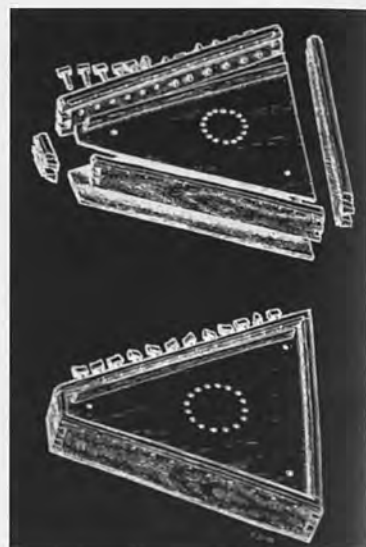


LÁMINA 6. Salterio del Pórtico de la Gloria, según Sverre Jensen, en *El Pórtico de la Gloria: Música, Arte y Pensamiento* (1988).

46 Vid. D. WEST & S. ZIMDARS, *Joaquín de Fiore*, op. cit., p. 95.

ce porque es principio (eternidad), pero no tiene principio (temporalidad). Y es principio por haber creado todo de la nada —por tanto dejamos un vacío en vez de la terminación en vértice—. Pero Joaquín piensa que esto pudiera provocar confusiones —al poder pensarse que el Hijo y el SS son principio del Padre; o éste y el SS, principio del Hijo respecto a su naturaleza divina—; en consecuencia, el Abad nombra principio la punta roma/ serrada del salterio —vértice imaginado, en realidad, aunque sin materia, vacío— y fines los extremos inferiores y agudos. Al extremo romo del salterio lo llamó principio, porque, aunque nacido de la nada, es en sí el principio del Hijo y del Espíritu. La falta de punta en ese extremo indica, pues, la eternidad que es propio atribuirle al Padre⁴⁶.

Ante el peligro de presentar las tres esquinas del salterio y el rosetón central como el cuarto elemento de una «cuaternidad», Joaquín se defiende así:

Igitur figura ipsa rotunda que manet media inter tria cornua non est accipienda quasi substantia, quia nec est. Est enim substantia totum vas, sed quasi quedam vox materialis predicans totius vasis (hoc est) substantie unitatem. Igitur etsi

tria cornua trinitatem predicant, et circulus unitatem, non ideo tamen sicut tria cornua tres personas, non orbiculus ille quartum aliquid designat⁴⁷.

LOS MODELOS DE SALTERIO DEL *LIBER FIGURARUM*

Siguiendo a M. Reeves y B. Hirsch Joaquín introduce algunos elementos nuevos en el salterio que no aparecían, o lo hacían de otra manera, en los primeros modelos del *Psalterium decem chordarum*. En el *Liber figurarum* (ca. 1200) presenta citas y referencias de sus otros trabajos retocados:

- Las tres personas están asignadas ahora a ángulos, no a los lados rectos.
- Usa colores marrón para el Padre, rojo (sangre) para el Hijo y azul para el SS (aire). El rosetón en el *ms de Oxford* es verde con rosas rojas en el interior del círculo.
- En el nuevo texto del *Liber figurarum* tiene estas etiquetas: *Dominus Deus Omnipotens/ IEUE/ Sancta Trinitas Unus Deus* —antes *Deus Omnipotens, una essentia*—. Este cambio es de particular significación en las figuras⁴⁸. En las primeras representaciones en la *Expositio* y en el *Psalterium* el triángulo significaba la Trinidad, y el círculo la Unidad de la Divinidad, ahora recalca que no sólo el rosetón expresa la unidad sino el conjunto del instrumento —ya lo había adelantado al final del *Psalterium decem chordarum*—.

El nombre de Dios, transcrito como *IEUE* y las tres personas de la trinidad separados en el centro del rosetón —*IE EU UE*— supone un nuevo modelo de salterio [vemos el del *Liber figurarum (Ms. Oxford)*]⁴⁹. En la parte superior aparece la justificación de *tetragrammaton*:

Hoc est ineffabile nomen Domini quod gerebat in fronte Aaron, scriptum quattuor litteris in hac forma Psalteri altius insignitis, propter quod tetragrammaton nominatur, in quo mirabiliter sancte et individue Trinitatis misterium figurantur.

Otras etiquetas que aparecen aquí sirven para reforzar estas ideas: *Sancta Trinitas Unus Deus*. Sobre el rosetón: *Psalterium Decem*

47 [La figura circular que se halla en el medio de los tres puntos no se ha de tomar como una sustancia, porque no lo es. Es el vaso que es la sustancia, no siendo ella misma más que la «palabra material», al tiempo que afirma la unidad de la sustancia del objeto entero. Así las tres esquinas predicán las tres personas, el círculo la unidad, el rosetón no es, pues, un cuarto elemento] *Psalt.*, fol. 323v.

48 Especialmente por lo que le supuso la polémica con Pedro Lombardo, que le costaría una condena conciliar; todo este complejo tema de la polémica anti-lombarda, instrumentada desde París, está estudiada desde las figuras del salterio por H. LEE, «The anti-lombard figures of Joachim of Fiore: a reinterpretation», *Prophecy and Millenarism. Essays in honour of Marjorie Reeves*. (Ann Williams, ed.), Longman, 1980, p. 127.

49 El *tetragrammaton* parece que lo tomó Joaquín de Fiore del sefardita Petrus Alphonsus, las letras son transcripción de las vocales de la palabra YAVÉ (Yod, He, Vavm He) y lo usa en división tripartita IE EU UE; bipartita en el mundo judío; YH VH. REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae»*, *op. cit.*, p. 44.

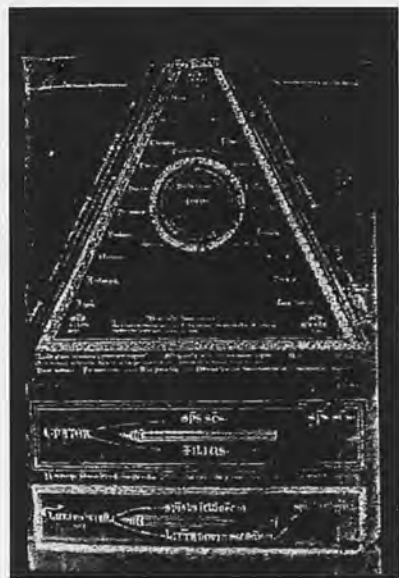


LÁMINA 7. Salterio del *Liber figurarum* (*Ms. Oxford*).

50 Aparece ya en uno de los modelos de salterio del *Ps.* p. 2 pero en orden invertido.

51 Este cambio indica una transformación del pensamiento del autor entre la concepción y la realización del *Liber figurarum*. Así, la curia celestial es concebida en orden descendente. Este descenso desde las altas esferas sugieren una conexión con el Pseudo-Dionisio (que es el angeólogo por excelencia en el siglo XIII adoptado por los tomistas): Cristo desciende desde el noveno *choro* para la Redención de la humanidad. Al poner al hombre hacia arriba Joaquín eleva también el propio concepto de la humanidad de Cristo (que aparece rebajado en Pseudo-Dionisio). La igualdad o diferencia entre ángeles/ hombre es un tema debatido por diferentes fuentes patristicas. Joaquín parece tomar la posición de los que creen que la Redención eleva al hombre por encima de los ángeles. Honorio de Regensburg, por ejemplo, ve la «universitas in modum cytharae... disposita, in qua diversa rerum genera in modum chordarum sint consonantia» (*Liber XII Questionum*, PL clxxii col. 1179) y lo asocia con los órdenes angélicos. En todo caso en el *Psalterium* de J. de Fiore hay un pasaje en donde el hombre es exaltado en el tercer cielo: «Qui sic orat et psallit... moverit vocem suam ad aures altissimi pervenire, si tamen opera son sunt contraria voci sue. Exceedit hominem, supergreditur angelum, requiescit in Deo. Ibi respicit mira mysteria, ibi quod oculus non vidit nec auris audivit, ibi archana verba que non licet homini loqui» (*Psalterium*, f. 243) REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae»*, op. cit., p. 203.

52 REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae»*, op. cit., p. 47.

Chordarum; y debajo: *Sancta Trinitas Unus Deus* recalcando la idea de unidad, mientras que *Una sancta ecclesia catolica*, tomado del *Credo*, evoca la unidad en el ámbito humano.

Un simbolismo renovado es introducido con relación a las diez cuerdas del instrumento: jerarquías angélicas hacia el lado izquierdo, y los dones del SS con las tres virtudes teologales en el lado derecho —*Timor Domini, Pietas, Scientia, Fortitudo, Consilium, Intellectus, Sapientia, Fides, Spes, y Caritas*—⁵⁰. Se introduce el *homo*, exaltado sobre la novena cuerda del lado izquierdo. Ahora, además, frente a los modelos anteriores, las cuerdas son numeradas en orden ascendente —antes descendente—. Así, el hombre es colocado por encima de las jerarquías celestiales; no es el hombre en el orden natural sino en el sobrenatural. Aunque el Abad habla en tercera persona, hay que ver aquí una experiencia extática del autor que pudo haber tenido lugar en la visión trinitaria de las diez cuerdas del Salterio por él narrada anteriormente⁵¹.

EGO SUM ALFA ET OMEGA

En su obra *Psalterium decem chordarum* Joaquín reforzará la representación trinitaria con las tres letras señeras del alfabeto griego Alfa, Omega y Ómicron. Las tres letras aparecen en la gran trilogía joaquinista, bien tratadas individualmente o mediante la contraposición de la triangularidad y la redondez —de la letra Omicrón que sustituye a la Omega—; en este caso elimina el sentido de finalidad —principio y fin— para reforzar el de la unidad de las tres personas —trinidad y unidad— mediante el círculo inscrito en el triángulo, tal como vimos que aparecía en el salterio⁵².

El proceso del pensamiento de Joaquín por el cual llega a asociar A/O (=omega) con los círculos IEUE es típico del autor: comienza con las figuras triangulares y el círculo (Trinidad/ unidad de las tres personas); ello le lleva a deducir que la Trinidad no es sólo un principio prefigurado en el Antiguo Testamento, sino que incluso está pre-revelado en el Nuevo, y no sólo a patriarcas y profetas sino al pueblo en general a través de las letras IEUE.

Está claro que Joaquín queda sorprendido ante las posibilidades del uso del *tetragrammaton* para expresar nuevas relaciones trinitarias. Encuentra la evidencia contra aquellos que lo acusan de torpedear la unidad de la Trinidad [recordemos el «cuarto elemento», que él rechazaba] y reconoce que aunque no recibió la figura (círculos/*tetragrammaton*) en una visión, sin embargo fue consciente de su alcance en un estado místico de la mente⁵³.

No insistiríamos en nuevas afirmaciones sobre el carácter de estas tres nuevas figuras si no observáramos ciertos paralelismos y analogías que hemos detectado entre estas figuras del Abad y el instrumento jerárquicamente más importante del Pórtico de la Gloria: el *organistrum*, pequeño microcosmos teológico que, sin duda, el taller de figuras del convento del Abad Joaquín y otros conventos europeos tuvieron muy presente en sus sesiones de teología aplicada y como instrumento para el aprendizaje del solfeo.

Resulta significativo, como ya hemos dicho al hablar de la Concordia entre la Antigua y la Nueva Ley, que el *organistrum* fuera emplazado en el eje central del Pórtico, sirviendo de armonía y cohesión entre las realidades situadas a su derecha y a su izquierda. En esta ocasión Mateo no sólo rompe la simetría binaria de sus parejas de músicos sino que reemplaza —como queda ya dicho— el tradicional papel reservado a Cristo/piedra angular. Diversos investigadores han hecho notar este encumbramiento del *organistrum* con diferentes interpretaciones⁵⁴. Volviendo a nuestro discurso de las *Figurae*, notamos en este emblemático instrumento que es el *organistrum* destacados paralelismos con aquellas figuras teológicas del Abad de Fiore:

- De un lado, la letra *Omega*, que refuerza la relación del Padre y del Hijo que mediante el triángulo se visualiza al Espíritu Santo, enviado por ambos («dos envían a uno», dice la cartela del dibujo). En Joaquín de Fiore, como apunta sagazmente M. Reeves, la letra Omega siempre representa el paso de la historia del Antiguo al Nuevo Testamento⁵⁵.

53 *Ibidem*.

54 La profesora S. Caldwell anota con agudas reflexiones la intención del escultor al unir la Antigua y la Nueva Ley, con un sentido claramente simbólico; Vid. CALDWELL, S., *And they sang a new song: 24 musical elders at the Santiago de Compostela*. Early Music Television. University of Oklahoma, 1988. También LÓPEZ-CALO, J., *La Música Medieval en Galicia, op. cit.*, recalca el aspecto jerárquico de esta elección, al igual que hacen F. LUENGO, «Los instrumentos del Pórtico», en *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*. C. Villanueva (ed.) Universidad de Santiago, 1988, p. 75, y CH. RAULT en su gran monografía sobre este instrumento, *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*. Aux Amateurs des livres, Paris, 1985.

55 Vid. REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae», op. cit.*, p. 132: la unión, en suma, de la Antigua y la Nueva Ley, el equilibrio del 12+12 en torno al Pantocrátor, tal y como apuntaban Caldwell y otros.

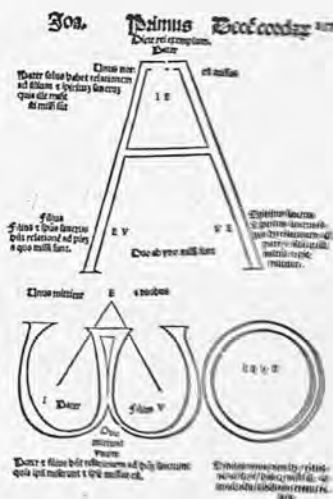


LÁMINA 8. Alfa, omega y ómicron, en *Psalterium decem chordarum*, p. 257.

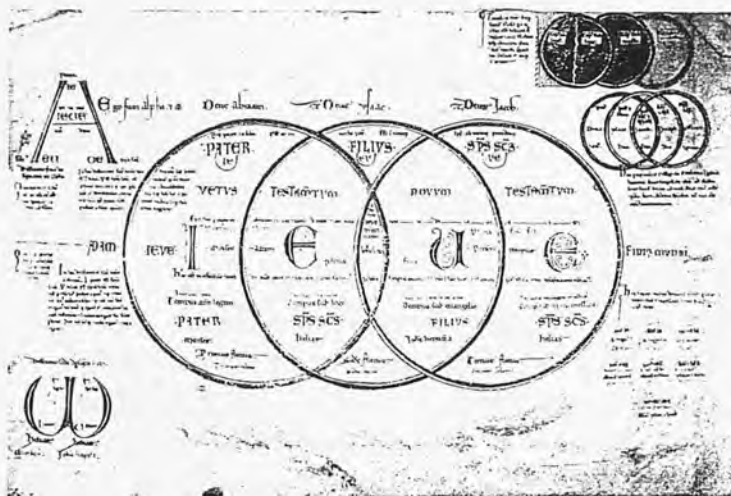


LÁMINA 9. Círculos con el tetrágramaton, del *Liber figurarum* (Ms. Oxford).

56 C. VILLANUEVA, «Música y peregrinación», *op. cit.*, p. 350.

57 RAULT, CH., «La reconstrucción de l'organistrum», en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, *op. cit.*, vol. 1, p. 391.

58 Otras referencias mateanas a *Alfa* y *Omega* podemos verlas, con este mismo sentido joaquinita, en las propias violas ovales del Pórtico, que presentan la letra Alfa — en el cordal trapezoidal, cercano a la figura del *Psalterium decem chordarum* de J. de Fiore — y la Omega en la entrada de las cuerdas al clavijero, que hasta ahora también se habían descrito como dos «arquillos». Otra referencia teológica, que completa lo anterior, lo vemos en las cinco cuerdas que van de Alfa a Omega: el número 3 trinitario y el 2 del Dios hecho hombre. El motivo, también trinitario y joaquinita, de las tres cuerdas del *organistrum*, tendidas de Alfa a Omega, y frotadas por la *rota mundi* lo he desarrollado en VILLANUEVA, C., «La Imago Musicae del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, *op. cit.*, vol. 1, p. 113.



LÁMINA 10. *Organistrum* del Pórtico de la Gloria (detalle), según Christian Rault (1991).

- Como apuntamos en otra ocasión⁵⁶, en la escultura del Maestro Mateo, justo en la intersección del teclado con la caja de resonancia aparece al natural estropeado por deformaciones debidas a las restauraciones del siglo pasado en las que se rellenó con argamasa la grieta abierta por el tiempo. El luthier Christian Rault, trabajando minuciosamente con un buril, reprodujo sobre el plano el primitivo diseño de lo que, según él, está por debajo del cemento y llegó a la conclusión de que «el clavijero remata con dos pequeños pórticos románicos... lo que modifica considerablemente el equilibrio y el aspecto del instrumento con relación a todas las observaciones anteriores»⁵⁷.

Se trata en realidad de la letra omega — como indicaba el Abad de Fiore —: el paso del Antiguo al Nuevo Testamento, que da sentido histórico a la *Concordia* de la Antigua y la Nueva ley, representadas por la mecánica de la rueda que gira — la herencia judaica — y la afinación, la armonía — o sea, el hombre nuevo —⁵⁸.

LOS TRES CÍRCULOS TRINITARIOS

Una nueva figura mística de gran popularidad, presente únicamente en el *Liber figurarum*, es la que forman los tres círculos tangen-

tes, la propia revelación de Dios en el Antiguo Testamento: el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, cada uno de ellos coordinados por un círculo. Se añaden las palabras *Adonay* y *tetragrammaton*, junto con citas del evangelio de San Juan: *est in Filio Pater*. También la cita *primum, secundum, tertium coelum*, tomada de *Corintios* 12, 2-4, que hace referencia al estado místico, próximo al de san Pablo, en el que el autor se siente envuelto⁵⁹.

En la parte superior de los círculos van las palabras *Vetus/ Novus testamentum*, conceptos que se extienden por los tres *status* y por las cuatro secciones. De nuevo el nombre de Yahvé deletreado en el *tetragrammaton* (IEUA) se expande a lo largo de la historia, desde Adán al Fin del Mundo⁶⁰. El Abad de Fiore no cita la fuente de procedencia de sus círculos místicos, no obstante es probable, como apunta M. Reeves, que estas ideas estén tomadas del entorno de Petrus Alphonsus que era astrónomo y conocía el diagrama de los círculos y el añadido del *tetragrammaton*⁶¹. No podemos dejar de relacionar esta descripción teológica con la planimetría del *organistrum* del Mateo.

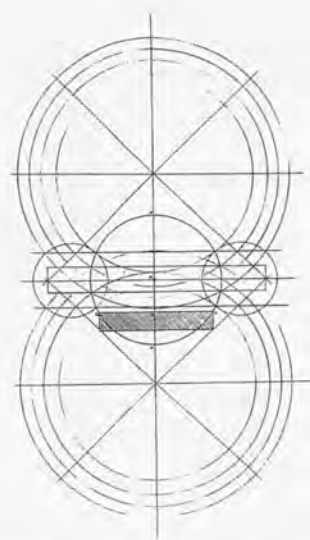
El constructor y estudioso del *organistrum* Ch. Rault hace una descripción de la «realización de los círculos trinitarios» de gran sagacidad cuando, subido mediante un andamio al Pórtico de la Gloria, comprueba admirado el carácter geométrico de notable perfección que nos transmite el Maestro Mateo, descubriéndonos el punto exacto en donde se tiene que poner el compás para dibujar los «círculos trinitarios»:

La forma de resolver los problemas de perspectivas y de proporciones [nos dice Rault], así como, probablemente, la forma de ser y de pensar de los coetáneos de Mateo, es tan diferente de la nuestra que parece vano intentar percibirla. Sin embargo, a veces subsisten huellas en nuestros espíritus de hombres modernos: los que están acostumbrados a construir zanfonas saben que para determinar, en la tabla armónica, las dimensiones del orificio por el cual la rueda va a sobresalir de la caja para estar en contacto con las

59 «Sé de un hombre en Cristo, el cual hace catorce años —si en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe— fue arrebatado hasta el tercer cielo. Y sé que este hombre —en el cuerpo o fuera del cuerpo no lo sé, Dios lo sabe— fue arrebatado al Paraíso y oyó palabras inefables que el hombre no puede pronunciar» (Pablo, *II Espístola a los Cor.* 12, 2-4).

60 Seguimos a Reeves, M. & Hirsch, B., *The «figurae», op. cit.*, p. 192.

61 *Ibidem*, p. 44.



LAMINA 11. *Organistrum* del Pórtico de la Gloria (plano), según Christian Rault (1991).

62 RAULT, CH., «La reconstruction de l'organistrum», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, op. cit., vol. 1, p. 387.

63 RAULT CH., «Instrumentos de arco musulmanes y cristianos, sus influencias reciprocas», en *Actas del Congreso Los Sonidos del Pórtico*, Xunta de Galicia (C. Villanueva, ed.), Santiago, 2005.

cuerdas, basta con medir la distancia que deja su eje A de la posición definitiva de la tabla B. Esta distancia se traslada al radio de un círculo del mismo diámetro que la rueda, y basta con trazar la perpendicular a este radio en el punto B para obtener en CD la dimensión que hay que dar al orificio. Este método parece proceder directamente de la forma de pensar de la Edad Media; en efecto, nos obliga, para comprender completamente la situación de un objeto en el espacio, a dibujarlo de frente y de perfil en el mismo plano. Este procedimiento se utilizaba en la Edad Media, especialmente en los dibujos de arquitectura. (...) Cuando nos encontramos frente a una tabla de *organistrum*, donde todo parece estar perfectamente en su sitio, donde es fácil comprobar y medir la situación precisa de los puntos C, B y D, buscamos, desesperadamente, dónde poner la punta del compás que, al determinar el punto A, definirá al mismo tiempo el radio de la rueda AF, la altura mínima del armazón BE y también la altura del puente BF. Entonces nos damos cuenta que el centro de proyección en plano de la rueda es el centro mismo de la estructura de la caja dibujada de frente⁶².

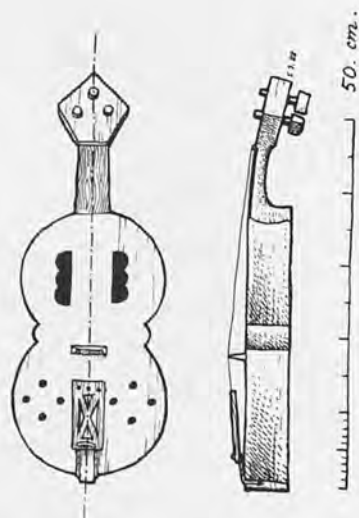


LÁMINA 12. Viola en forma de 8 (*giga*) del Pórtico de la Gloria, según Sverre Jensen, en *El Pórtico de la Gloria: Música, Arte y Pensamiento* (1998).

Completando lo anterior, resulta muy sugerente, y refuerza todo nuestro discurso, la propuesta, ofrecida en este mismo *simposio* por Ch. Rault de considerar la «viola en forma de 8» (*giga*) como una síntesis típicamente cisterciense del *organistrum*, con todos sus valores teológicos latentes —círculos, alfa y omega, proporciones, etc.— que ya hemos analizado: las tres cuerdas trinitarias, tendidas entre de Alfa a Omega, los círculos entrelazados, etc.; su carácter estrictamente litúrgico en todas las representaciones; su solemnidad y estatismo al tocarla —frente a la movilidad de la viola oval trovadoresca—; jerárquicamente siempre ensalzado —como ocurre en el Pórtico, a un lado y a otro del *organistrum*, auténtica *pedra angular*— y siempre en contextos de alabanza... «Paradójicamente [indica Rault] la *giga*, instrumento de arco muy culto y muy cristiano, ha conservado la técnica de digitación y la posición *da gamba*, herencia directa de los «impíos orientales»⁶³ [quizá porque el

respeto y la referencia a los teóricos árabes aún no se había perdido, ni se perdería por muchos años, en claustros y universidades del *trivium* y el *quadrivium*].

V. EPILOGO

Hemos querido realizar un breve recorrido —en realidad un paseo, nada comparable a un largo viaje de peregrinación— por unos cuantos principios y conceptos necesarios para llegar a comprender el porqué de las formas, de las tipologías y hasta del significado de los instrumentos del Pórtico de la Gloria a través de la lectura del teólogo calabrés Joaquín de Fiore.

Existe, en primer lugar, una fuerte connotación simbólica en los instrumentos esculpidos en piedra; por otro lado, teólogos y pensadores siguieron usando el *speculum musicae*, no solo como reflejo de las ideas filosóficas que fueron cristianizándose, sino también, y sobre todo, aprovechando sus imágenes, diagramas y representaciones como elementos didácticos transmisores de las realidades de la fe. De ahí que los instrumentos musicales alcanzaran, en paralelo, gran relevancia y desarrollo: tanto como soportes teóricos de las verdades de la fe, o bien como elementos vivos en la catequesis de iglesias y conventos —para llegar «de lo material a lo inmaterial», como diría el Abad de la Fiore—.

No tiene, pues, mucho sentido empeñarse en analizar las piezas musicales desde puntos de vista estrictamente formales, tan lejos de la mentalidad medieval. Por eso, apoyándome en lecturas y en reflexiones, propias y ajenas, hemos aplicado los principios de la hermenéutica a pasajes y a figuras, concebidas por un eminente teólogo contemporáneo al Maestro Mateo, como es el Abad Joaquín de Fiore, que acude con precisión, constancia y fe, al uso de esquemas geométricos del microcosmos boeciano, referidos, directa e indirectamente, a principios más genéricos de las verdades de la fe: la Trinidad, la gracia, el pecado, el hombre o la Salvación, expresión didáctica y transcendencia iconográfica, tan adecuadas al pragmatismo y al esquematismo cisterciense.

La asistencia a este Congreso interdisciplinar sobre temas organológicos de prestigiosos investigadores, que complementan esta línea de investigación con otras visiones de gran profundidad —luthería, arte, iconografía o teología—, es la mejor manera de convencernos de que en el estudio de los instrumentos del pasado hay que superar el viejo formalismo con nuevas fórmulas, que no son otras que la actualización de las líneas de pensamiento de los grandes teóricos del medioevo, entre los que el Abad Joaquín de Fiore ocupó, y sigue ocupando, un lugar preferencial para explicar las cosas inmateriales a través de las materiales, lo que nos permite comprender mejor concepciones de vida, creencias y hasta prácticas de luthería del pasado

VI. BIBLIOGRAFÍA

BLOOMFIELD, M. & M. REEVES, «The penetration of Joachism into Northern Europe», en *Joachim of Fiore in Christian thought*. Delno C. West (ed.). Burt Franklin, New York, vol I.

CALDWELL, S., *And they sang a new song: 24 musical elders at the Santiago de Compostela*. Early Music Television. University of Oklahoma, 1988.

CASTIÑEIRAS, M., «Pensar con imágenes: los clásicos ilustrados en las bibliotecas de Ripoll y Vic en el siglo XI. Pervivencia y vigencia de la cultura visual antigua», *Patrimonio artístico gallego y otros estudios, Homenaje a Serafín Moralejo, t. 3*. Xunta de Galicia, Santiago, 2004, p. 47.

—:«La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*. M. Núñez (ed.). Consorcio Ayuntamiento de Santiago, 2000.

—:«El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación», *Actas del Congreso Los Sonidos del Pórtico*. Xunta de Galicia (C. Villanueva, ed.), Santiago, 2005.

CONNOLLY, Th., «Entrando por la alegría del Señor», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, J. López-Calo (ed.), vol. 1, p. 51.

—:«The Tuning of Heaven: The Aesthetic of the Portico de la Gloria», *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. López-Calo y C. Villanueva (eds.). Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001, p. 95.

- DUBY, G., *San Bernardo y el arte Cisterciense*. Taurus, Madrid 1981.
- FIORE, J. de, *Psalterium Decem Chordarum*. Ed. Facsimil, Unveränderter Nachdruck. Frankfurt/Main, 1983.
- GOULD, W. & M. REEVES, *Joachim of Fiore and the Myth of the Eternal Evangel in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford at the Clarendon Press, 2001.
- GRUNDMANN, H., «Zur biographie Joachim von Fiore und Raiers von Ponza», *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 16 (1960) 539.
- HIRSCH, B. & REICH, B., «The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X Chordarum of Joachim of Fiore and its Patristic Sources», *Studia Patristica*. IX (1966) 540.
- HOPPER, *Medieval Number Symbolism*. New York, 1938.
- LEE, H., «The anti-lombard figures of Joachim of Fiore: a reinterpretation», *Prophecy and Millenarism. Essays in honour of Marjorie Reeves*. (Ann Williams, ed.), Longman, 1980, p. 127.
- LÓPEZ-CALO, J., *La Música Medieval en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1982.
- : *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1994.
- LUBAC, H. de, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*. Ediciones Encuentro, 2 vols. Madrid, 1988.
- : *Exégèse Médiévale*, 4 vols. París, 1961.
- LUENGO, F., «Los instrumentos del Pórtico», *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*. C. Villanueva (ed.). Universidad de Santiago, 1988, p. 75.
- McKINNON, J., «The Fifteen Temple Steps and the Gradual psalms», *Imago Musicae*, I (1984) 29.
- MEDINA, A., «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Romerías y peregrinaciones. Cuadernos del CEMYR* nº 6 (1998) 63.
- : «Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo», *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, J. López-Calo y C. Villanueva (eds.), Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2001.
- MORALEJO, S., «El claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación», *El románico en Silos*. Abadía de Silos, 1990, p. 203.

- : «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago», *Atti del Convegno Internazionale di Studi «Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea»*. Università degli Studi di Perugia, 1983.
- : «Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», *El Pórtico de la Gloria, Música, Arte y Pensamiento*. C. Villanueva (ed.). Universidad de Santiago, 1988, p. 19.
- : «El Pórtico de la Gloria» *FMR, Franco Maria Ricci*, 199 (1997): 28–46.
- NÚÑEZ, M., *El refectorio del Palacio de Gelmírez, El espejo moral de un espacio para yantar*. Consorcio de Santiago, 1996.
- : (ed.) *Santiago, la catedral y la memoria del Arte*. Consorcio de Santiago, 2000.
- OBRIST, B., «La figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore», *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 31 (1988) 299.
- R. OTERO & R. YZQUIERDO PERRÍN, *El coro del Maestro Mateo*. Fundación Barrié de la Maza. La Coruña, 1990.
- RANDOLF DANIEL, E., «Joachim of Fiore: Patterns of History and the Apocalypse», *The Apocalypse in the Middle Ages*. Emerson & MacGinn (eds). Cornell U.P., 1984, p. 72.
- RAULT, Ch., *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue*. Amateurs des livres. Paris, 1985.
- : «La reconstruction de l'organistrum», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*. J. López-Calo (ed.). Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1993, vol. 1, p. 391.
- : «Instrumentos de arco musulmanes y cristianos, sus influencias recíprocas» *Actas del Congreso Los Sonidos del Pórtico*. Xunta de Galicia, C. Villanueva (ed.). Santiago, 2005.
- REEVES, M., «The *Liber figurarum* of Joachim of Fiore», *Medieval and Renaissance Studies*. (Hunt & Klibansky, eds). The Warburg Institute, 1950, p. 57.
- : *Joachim of Fiore and the Profetic Future*. Harper Torchbook. New York, 1977.
- REEVES, M. & HIRSCH, B., *The «figurae» of Joachim of Fiore*. Oxford at the Clarendon Press, 1972.

ILLANUEVA, C., «La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, J. López-Calo (ed.). Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1993, vol. 1, p. 113.

-:«El Arpa Salterio en los Pórticos españoles de los siglos XII y XIII», en *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*. ARLU, Madrid, 1998, pp. 269-284.

-:«Arpas y arpas-salterio en el entorno del Maestro Mateo. Reflexiones en el contexto ideológico compostelano», *El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural* (ed. M. R. Calvo Manzano). ARLU, Madrid, 1999, pp. 227-239.

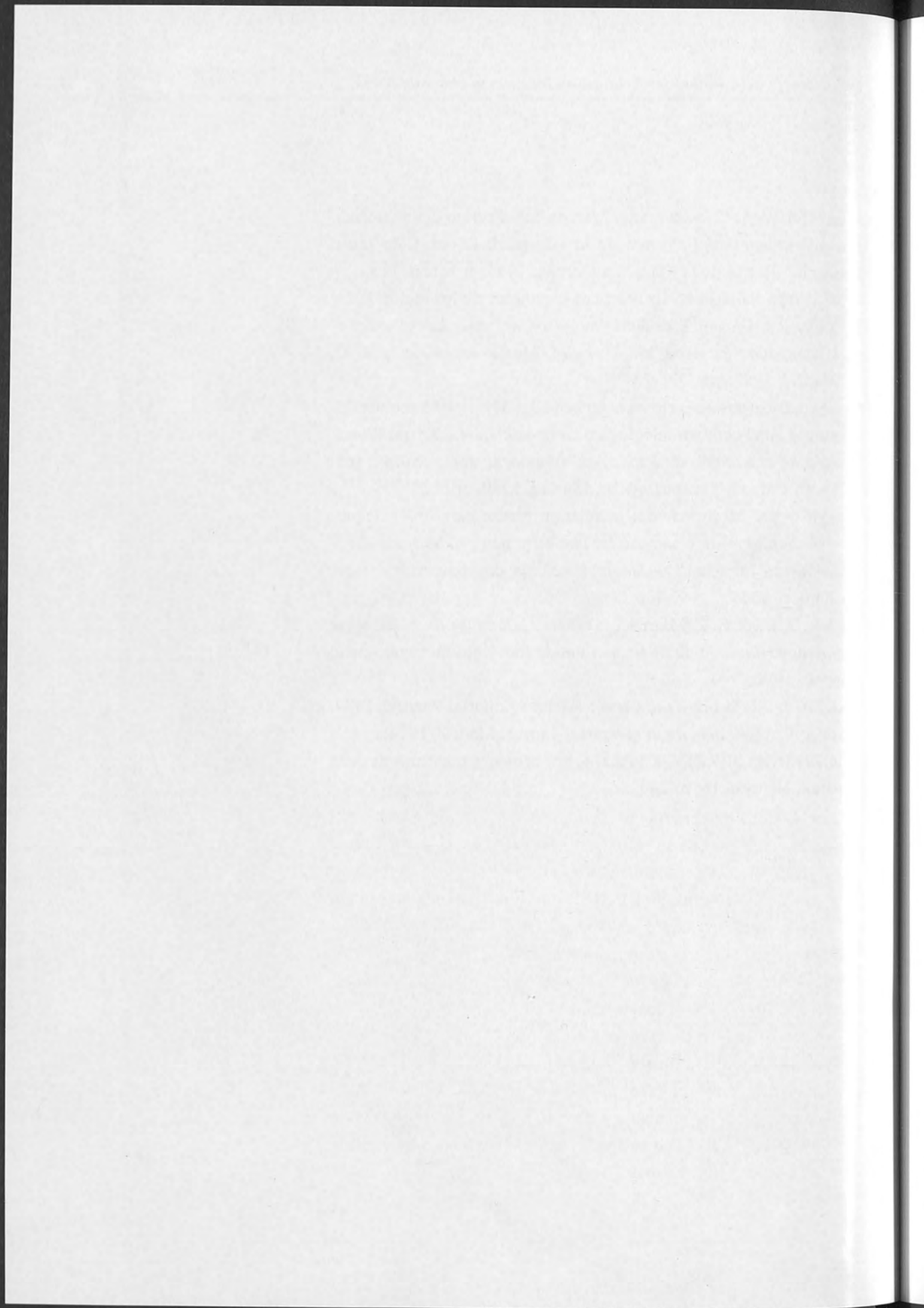
-:«Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis», *Santiago de Compostela, ciudad y peregrino. Actas del V Congreso de Estudios Jacobeos*. Xunta de Galicia, Santiago, 2000, p. 333.

VEST, D. C. & S. ZIMDARS-SWARTZ, *Joaquín de Fiore. Una visión espiritual de la historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

ARZA, J., *El Pórtico de la Gloria*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

ATES, F. A., *El arte de la memoria*. Taurus, Madrid, 1974.

ZQUIERDO PERRÍN, R., *El Maestro Mateo*. Cuadernos de Arte español. Historia 16, nº 23.



ICONOGRAFÍA DE LA «GUITARRA» MEDIEVAL, SU ORIGEN CENTROASIÁTICO Y SUS DERIVADOS EUROPEOS*

Osario Álvarez Martínez
Universidad de La Laguna

Desde que los estudios de Organología fueron profundizando a lo largo del siglo XX en los instrumentos medievales, los investigadores se interesaron cada vez más por este cordófono de cuerdas punteadas por plectro que tuvo su momento de máximo auge en la Europa de los siglos XIII y XIV, y del que apenas quedó rastro en la siguiente centuria. El gran interés suscitado por él se ha debido a su evidente parecido con el contorno entallado de la guitarra y a la gran cantidad de imágenes suyas que presentan las obras de arte de este período, por lo que se le han dedicado muchos trabajos, algunos con una notable aportación de fuentes iconográficas, planteando diversos aspectos de su historia y de su morfología, entre los que el origen y su posible denominación han sido los más discutidos. Concretamente, este último tema ha sido capital para algunos musicólogos que han propuesto un cambio de nombre no bien fundamentado¹, que no se corresponde con su auténtico origen, como veremos. Queremos, pues, en este artículo aportar nuevos documentos iconográficos sobre su indudable procedencia centroasiática, su cultivo en diferentes zonas del imperio islámico y sus vías de entrada en Europa. Asimismo, contemplaremos su cambiante morfología no sólo en sus diversas manifestaciones a lo largo del Camino de Santiago, sino también en otras áreas geográficas occidentales, para comprobar cómo se fija a partir del siglo XV en sus descendientes directos: el cistro italiano y la guitarra española. Finalmente, le dedicaremos un epígrafe a la cuestión tan debatida del

* En este trabajo utilizamos el nombre de guitarra entre comillas para referirnos a la «guitarra» medieval, objeto de este estudio, mientras que cuando aludimos a la guitarra actual, a partir del siglo XV, suprimimos dichas comillas.

¹ Laurence WRIGHT: «The Medieval Gitterne and Cithole: a case of Mistake Identity» en *Galpin Society Journal*, vol. XXX, 1977, pp. 8-42.

2 Utilizamos este término aquí en el sentido lato en que lo hacen las clasificaciones organológicas, es decir, para designar a cualquier cordófono de mango pulsado o punteado.

nombre, donde expondremos, siquiera someramente, nuestro criterio sobre esta cuestión.

Dada la amplitud de fuentes que manejamos para este trabajo, e hace inviable añadir en nuestro texto la necesaria crítica de fuentes que se ha efectuado de cada una de ellas, lo cual derivamos, salvo excepciones imprescindibles, a otros trabajos y a otros contextos.

I. EL INSTRUMENTO

Desde finales del siglo XII y a lo largo del XIII diversas fuentes iconográficas hispanas, escultóricas primordialmente, pero también pictóricas, nos muestran este instrumento en todos sus detalles (lámina 1). Se trata de un tipo específico de laúd² de largo mango, que estaba constituido por una caja de contorno entallado, con amplias escotaduras en los costados, hombros rectos caídos y el final redondeado o escafoide. Aunque en la mayor parte de sus manifestaciones plásticas no se aprecia su dorso, en las imágenes escultóricas se observa que éste era del tipo que llamamos plano, a que la caja estaba formada por dos tapas, unidas por aros o eclis. La tabla del fondo era ligeramente abombada y los aros disminuían de ancho desde los hombros hasta el final de la caja. El mástil era de longitud mediana, independiente en la mayoría de los casos, aunque algunos ejemplares tardíos muestran como éste estaba excavado en la misma pieza de madera que la caja, al haberse acortado un poco su longitud primitiva. Sobre el mango se encontraba el bordador, quedando su extremo inferior sobre la tabla de armonía. En él se disponían una serie de trastes, cuyo número oscilaba entre cinco y siete. El mango finalizaba en el clavijero, que presentaba diversas formas: simplemente doblado hacia atrás y ligeramente curvado, sin llegar a la forma de hoz, en los ejemplares más antiguos, o rematado en talla de cabeza humana o de animal en los más modernos. Las clavijas se insertaban casi siempre por el frente, es decir, perpendiculares al clavijero. La impresión aparente de estar insertas por los costados que ofrecen las imágenes pictóricas es errónea, pero es la forma que tenían los pintores de visualizar las clavijas, que de otro modo quedarían como pequeñas manchas sobre la cur-

tura del clavijero. La tabla de armonía presentaba varios puntos distribuidos simétricamente o marcando todo el contorno, y a veces en ellos se insinuaba un rosetón, pues este cordófono carecía delificio circular de los laúdes de cordal frontal. Estos rasgos de la tabla han llevado a pensar a algunos investigadores³ que ésta tuvo que haber sido de piel, lo que demostraremos que no fue así. Por debajo del rosetón se encontraba una varilla-puente de dos pies.

Las cuerdas, cuyo número oscilaba entre cuatro y cinco —sólo en algunos casos tiene tres dobles—, se sujetan al final de la caja por medio de botones en la mayor parte de los ejemplares; pero hay algunos que muestran un cordal trapezoidal, como el de las vihuelas de arco, quizás por error de los autores de las obras artísticas.

La ornamentación de las guitarras consistía en una línea de puntos continua, paralela al borde de la tabla. Solamente el instrumento del fol. 31 v. del *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas* (ms. T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial) presenta una serie de recuadros, también paralelos al borde, donde alternan bujidos de castillos y leones que se refieren a los reinos de Castilla y León (lámina 46).

El instrumento era de proporciones regulares y se sostenía y se tocaba al igual que la guitarra actual, es decir, pegado al pecho del ejecutante. Se podía tocar sentado, de pie o caminando, y sus cuerdas se herían con un largo y grueso plectro.

3. HIPÓTESIS SOBRE SU ORIGEN

Antes de entrar a demostrar por medio de imágenes la procedencia de este cordófono punteado, creemos oportuno exponer las diversas hipótesis que se han barajado sobre este tema. Y para ello tenemos que comenzar diciendo que durante décadas la mayoría de los autores que se han ocupado de él han mantenido la opinión de que su nombre era el de «guitarra latina», basándose en la denominación que el Arcipreste de Hita incluye en su *Libro del Buen Amor*, ya que se pensaba que este autor mencionaba en su famosa relación ins-

³ Juan José REY: «La citola» en Juan José REY y Antonio NAVARRO: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y «laúdes españoles»*, Madrid, Alianza Música, vol. 64, 1993, p. 40; y John GRIFFITHS: «Laúdes y guitarras en Las Cantigas de Santa María» en *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en al Edad Media española*, Asociación Arpista Ludovico, Madrid, 1998, p. 214.

4 Kathleen SCHLESINGER: *The Precursors of the violin family*, W. Reeves, London, 1910, p. 131.

trumental muchos de los instrumentos representados en las miniaturas de las Cantigas, donde se reproducen nada menos que cinco «guitarras» de este tipo. La realidad es que siempre hubo un consenso general sobre la aplicación del nombre de «guitarra» — *gitarra* en inglés — con el calificativo de «latina» o no, hasta que en 1977 Laurence Wright trató de demostrar que su nombre era el de la cítola, como veremos en el último epígrafe de nuestro estudio.

Partiendo, pues, de la base de que ya al instrumento se le había adjudicado un nombre, examinemos ahora las distintas hipótesis sobre su origen. Éstas pueden agruparse en dos tendencias: las que atribuyen al instrumento un origen europeo, debido a su nombre de «guitarra latina», y las que lo consideran de origen oriental. Entre los autores que sostienen la primera tendencia se observan también dos posturas con ciertos rasgos afines. En primer lugar, tenemos la hipótesis de que la «guitarra» derivaría de la cítola romana, a su vez de origen griego y mesopotámico, y habría sido introducida en España con el nombre de *fidicula* antes de la dominación musulmana. Esta hipótesis es enérgicamente defendida por Kathleen Schlesinger⁴ y se basa para ello en los diferentes dibujos de liras y laúdes largos que se encuentran en el famoso Salterio de Utrecht, manuscrito realizado en el año 825 en la abadía de San Pedro de Hautvillers por un artista de la escuela de Reims. Ilustrando varios salmos hay liras entalladas, rotas de igual forma y cordófonos de mango largo, cuyas cajas muestran en ocasiones una silueta con cintura, mientras que en otras adopta la forma de pala o bien un aspecto de media luna, pero siempre con hombros en forma de ala. Los mástiles de todos ellos rematan en clavijas planas circulares. La observación de estas imágenes le sugiere la evolución de la lira clásica, pasando por la rota (tipo lira) hasta el instrumento de mango, elemento éste añadido a la caja de la lira para acortar las cuerdas.

Así pues, según esta hipótesis, la genealogía de la «guitarra» se encontraría comprendida entre la *kithara* egipcia, la *ketharah* asiática y la *kithara* griega, sus antecesores, y los posteriores cordófonos de mango, de los que la «guitarra» sería un precursor.

Esta teoría es apoyada por Emilio Pujol⁵ en su estudio sobre la guitarra, porque ve en ella una explicación a las expresiones «guitarra latina» y «guitarra morisca», empleadas por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*.

Por su vez, E. Winternitz⁶ piensa que los salientes o alas de los homólogos del *cittern* (cistro), que él considera derivado del *gittern* medieval, son sólo los restos de los dos brazos de la cítara clásica greco-romana y que este cordófono de mango es el último descendiente del instrumento greco-romano, basándose en las imágenes de una cítara de la Biblia de Carlos el Calvo (fol. 215 v^o) y de aquellos cordófonos con mango ya mencionados que presentan los Salterios de Utrecht y de Stuttgart, todos del siglo IX. Él es consciente de que estos códices, según han demostrado los historiadores del arte, copian otros de la baja Antigüedad procedentes de Alejandría⁷, probablemente de los siglos V y VI, por lo que lleva el origen del *gittern* hasta estas centurias, apoyándose además en la imagen que aparece en el mosaico de Qasr el-Lebia, encontrado en Cyrene (Libia), fechado en el 529. Esta teoría es asumida también por Ian Harwood⁸ en las voces *citole* y *cittern* de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en su edición de 1980, así como en el *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* de 1984⁸.

Por otra parte, y dentro del grupo de investigadores que asignan a la «guitarra» un origen latino, tenemos que destacar a Curt Sachs⁹, quien considera probable que este cordófono derive de la fídula, manifestando que «la guitarra se relaciona íntimamente con la fídula (viola o vihuela), ya se trate de una fídula transformada en nuevo instrumento punteado, o bien que la fídula procediese de un instrumento más antiguo de esta misma clase»¹⁰, hipótesis que es criticada por Winternitz¹¹, quien asimismo considera inadmisibles que siga recogiendo tal afirmación en el MGG¹² y que Friedrich Behn también se adhiera a ella¹³.

Pero no sólo es este autor el que sigue en este punto a Sachs, sino que igualmente José María Lamaña¹⁴ comparte la misma idea al observar que a las primitivas fídulas se les daba el nombre de *citha-*

5 Emilio PUJOL: «La guitare» en Albert LAVIGNAC y L. de LAURENCIE (eds.): *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*: vol. VIII, París, 1920-1931, p. 2000.

6 Emanuel WINTERNITZ: «The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: a Study in Morphology» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, n^o 3 y 4 (1961) y en *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New Haven and London, Yale University Press, 1979, pp. 57-65.

7 Carlomagno reunió en su palacio, además de a los mejores intelectuales del momento, una biblioteca importante, con códices de siglos anteriores y otros provenientes del imperio bizantino, cuyas miniaturas sirvieron de modelo a los miniaturistas de algunos *scriptoria*. De ahí que a su época se la denominara Renacimiento carolingio. No de otra manera puede entenderse el tan divulgado órgano hidráulico doble del folio 83 r^o del Salterio de Utrecht, que como instrumento había dejado de existir hacia varios siglos sustituido por el de tracción neumática, y que, por lo tanto, nunca fue reintroducido en la Europa medieval.

8 Ed. por Stanley Sadie, Macmillan publishers, London, vol. 4 y vol. 1 respectivamente. En este último la voz es firmada por Harwood y por James Tyler.

9 Curt SACHS: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1930, p. 212

10 Curt SACHS: *Die Musikinstrumente*, Breslau, 1923, pp. 62 y 63.

11 E. WINTERNITZ: «The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: a Study in Morphology», *op. cit.*, p. 64.

12 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. II, Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag, 1951, p. 1451.

13 Se refiere a la obra de éste *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, vol. I, Hiersemann, 1954, p. 33.

14 José María LAMAÑA: «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona», separata de *Miscellanea Barcinonensia*, XXI-XXII, Barcelona, 1969, p. 67 y «Los instrumentos musicales en la España medieval» en *Miscellanea Barcinonensia*, vol. XXXV, Barcelona, 1973, p. 65.

15 Lamaña clasifica las fidulas en cuatro tipos: a) cuerpo de forma oval o circular; b) cuerpo en forma de pera o almendra; c) cuerpo estrangulado, con hombros rectos caídos; d) cuerpo en forma de 8. Cf. «Los instrumentos musicales en la España medieval», *op. cit.*, p. 61.

16 Hortense PANUM: *Stringed Instruments of the Middle Ages*, London, Reeves, 1940, p. 444.

17 H. NICKEL: *Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa*, Halmhausen, 1972, pp. 29, 44 y 209.

18 Laurence WRIGHT: «Cithole» en *The New Grove Dictionary Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan Press, 1984 y en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 2000.

19 Se refiere a los laúdes norteafricanos, de los que nosotros pensamos que o bien fueron copiados de algún códice de esta procedencia o bien fueron introducidos por los bereberes en la Península Ibérica (él ignora esta procedencia), y que aparecen representados en seis Beatos: el iluminado por Magio en el 962 en San Miguel de Escalada (Pierpont Morgan Library, New York, ms. 644); el iluminado por Oveco en Valcaivado en el 970 (Universidad de Valladolid, cod. 433); el de la Seo de Urgel de fines del siglo X; el de Fernando I iluminado en León en 1047 (Bibl. Nac. de Madrid, vit. 14-2); el de Silos, iluminado en el 1109 (British Library, add. ms. 11695) y el de Gerona, iluminado por Emeterio en el 975 (catedral de Gerona, ms. 7). Cf. Rosario ÁLVAREZ: «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 210-213; y «La iconografía musical del Medioevo en el monasterio de Santo Domingo de Silos» en *Revista de Musicología*, vol. XV, núms. 2-3 (1992), Sociedad Española de Musicología Madrid, 1994 pp. 588-593.

ra en los manuscritos, vocablo del que derivaría, según él, el término «guitarra». Continúa Lamaña diciendo que, según su criterio, la guitarra no fue otra cosa que una fidula punteada del tipo c¹⁵, pero que, poco después, debió ser perfeccionada y fuertemente afectada por la cultura musical árabe-persa, y resultado de esto fue el tipo de guitarra que hallamos a finales del siglo XIII reproducido en el Cionero de Ajuda...». Explica más adelante cuáles son los rasgos latinos y cuáles los orientales: los primeros consistirían en la forma entallada de la caja, con hombros rectos caídos, el fondo plano con arcos o eclisas, el mango independiente, las cinco cuerdas y los pequeños orificios en las esquinas de la tapa armónica; los segundos se trasladarían en el clavijero con talla de cabeza de animal y clavijas laterales, la roseta central, los trastes y la varilla-cordal.

Hortense Panum¹⁶ opina que el origen del tipo de «guitarra» se cultivó en Francia se encontraría en la fidula en forma de esquila que aparece en el Salterio de Utrecht y en el Salterio de Stuttgart, al no creer en un camino de entrada vía Pirineos, mientras que H. Nickel¹⁷ por su parte piensa en un desarrollo autóctono en la Península Ibérica a partir de la misma fidula en forma de esquila como la de los frescos de San Martín de Fenollar (s. XII). Una vez analizadas las fuentes literarias españolas, afirma que es improbable que hayan sido los árabes los que introdujeron la «guitarra» en Europa.

Por otra parte, Laurence Wright¹⁸, que como ya hemos dicho ha sido el primero en adjudicarle el nombre de cítola y desechar el de *gittern* o «guitarra», parte de la base de que su origen es incierto y que éste no se puede determinar a través de los documentos iconográficos existentes, pero sí está convencido de que hay que buscarlo en la Europa occidental, a partir de los cordófonos de cajas ovales o piriformes representados en los Beatos de la familia del Beato Magio (siglos X al XII)¹⁹ o en aquellos que aparecen en los Salterios de Ivrea (siglo X) y en el de Amiens (siglo XI). Expone primero la teoría de Winternitz, que no la considera factible, y luego desecha también aquella que la haría derivar de instrumentos entallados, según él emparentados con la fidula, como los representados

del Beato de Manchester²⁰, conservado en la John Rylands Library, ms. lat. 8 (fol. 89) y fechado en la segunda mitad del s. XII. El problema estriba en lo que él define como el «vínculo ausente», es decir, en la carencia de testimonios de este instrumento entre los ejemplos proporcionados por los manuscritos carolingios del siglo VIII (Salterios de Utrecht y de Stuttgart) y la floración de lo que él supone es el mismo instrumento en torno a 1200. En realidad se debe, en cuanto a sus orígenes, en el terreno de la duda y la incertidumbre y piensa que sería sensato aceptar que la cítola tuvo diferentes formas en los distintos períodos de su historia, admitiendo además que este cordófono también habría adoptado en los siglos XIII y XIV una forma de pera, morfología que, como se sabe, es la del laúd corto, cuya trayectoria está perfectamente trazada, por lo que consideramos ésta una afirmación muy arriesgada²¹. Lo curioso es que este artículo de Laurence Wright, que causó en su momento un gran revuelo en el mundo de la Organología por su impudora propuesta, y que ha sido seguido por diversos investigadores a pesar de su débil argumentación, como veremos, ha vuelto a ser reproducido en la edición del 2000 de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

En cuanto a la opinión de un origen oriental de la guitarra, hay que señalar que es sostenida por la mayor parte de los investigadores que han tratado este tema. Sin embargo, no nos ofrecen testimonios propios, y todos se remiten a los laúdes de largo mástil de contorno entallado, encontrados en un relieve hitita del palacio de Catalhöyük (siglo XIV a. de C.) y en pinturas de las tumbas egipcias del Imperio Nuevo. Sybil Marcuse²² precisa algo más al citar algunos instrumentos más recientes, como el tallado en un friso de la tumba de Airtam (lámina 2), a 18 km de Termez (Uzbekistán), que fue encontrado por un oficial de barco en las aguas del Amu-Daria en 1932. Este friso, que contiene una escena cortesana con varias mujeres instrumentistas sobre fondo de hojas de acanto, coronaba un templo budista del período Kushana y fue fechado por Ghirshman²³ en el siglo I a. de C., aunque con posterioridad se le ha dado una cronología más tardía, al fijarse en el siglo II de nuestra era²⁴. Este friso conserva actualmente en el Museo del Ermitage de San Peters-

20 Nosotros consideramos este cordófono, cuyo clavijero alterna la forma plana y con clavijas frontales en un ejemplar y la forma doblada en ángulo recto y clavijas laterales en otros dos, como el resultado de la interpretación libre por parte del miniaturista de los laúdes norteafricanos que estaban representados en los Beatos de los siglos X y XI citados en la nota anterior, pues, como se sabe, el Beato de Manchester de finales del siglo XII copia la iconografía del Beato de Tábara, que fue miniado por el mismo Magio con el concurso de Emeterio en el 968 en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora). Y como del códice de Tábara han desaparecido la mayoría de sus miniaturas y no podemos comprobar qué tipo de cordófono llevaban los Ancianos en sus manos, debemos suponer que al igual que el Beato miniado por Magio en San Miguel de Escalada (Pierpont Morgan Library, New York ms. 644) o el Beato de Gerona miniado por Emeterio en el 975, el códice de Tábara debía presentar laúdes de similar tipología, quizás con cajas ligeramente entalladas. Cfr. Rosario ÁLVAREZ: «Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana» en el libro de VV. AA., *Música y poesía del sur de al-Andalus* publicado con motivo de las exposiciones sobre «El legado andalusí», bajo el patrocinio de la UNESCO, del Ministerio de Comercio y Turismo, del Ministerio de Cultura y de la Junta de Andalucía, Sierra Nevada 95-Lunweg editores, Granada-Sevilla, 1995, p. 101.

21 La gran familia de los laúdes consta, como se sabe, de diversas tipologías con cajas y formas bien definidas y con nombres propios para cada una de ellas, por lo que pensar que un laúd de mástil como prolongación de una caja piriforme pueda ser lo mismo que un laúd de mango independiente y contorno entallado nos parece improcedente.

22 Sybil MARCUSE: *A Survey of Musical Instruments*, London, Newton Abbot, 1975, pp. 410 y 448.

23 R. GHIRSHMAN: *Irán. Partos y Sasánidas*. Madrid, ed. Aguilar, 1962, lám. 347.

24 F. M. KAROMATOV, V. A. MESKERIS, T. S. VYZGO: «Mittelasien» en *Musikgeschichte in Bildern*, Band II: Musik des Altertums, Lieferung 9, 1987, p. 76.

25 H. NICKEL, *op. cit.*, láms. 19, 20 y 21.

26 Catherine HOMO-LECHNER y Christian RAULT: *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, Centre Européen de Recherche pour l'interprétation des Musique Medievales (CERIMM), Fondation Royaumont, 1999, p. 56.

27 Juan José REY, «Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía musical» en *Música y Arte*, nos. 2, 3 y 4. Madrid, 1975, p. 40.

burgo. En él aparece solamente la caja de un cordófono con contorno entallado, cuatro cuerdas sujetas a una varilla-cordal y punteadas por un plectro y cuatro pequeños cortes semicirculares sobre la tapa, simétricamente distribuidos. El contorno de la caja, con carenas redondeadas y hombros ligeramente curvos, disminuye de ancho desde las primeras hasta los segundos, apreciándose en estos últimos su caída hacia el mango. En la tapa, y entre la varilla-cordal y el final de la caja, se le ha practicado un pequeño orificio circular. El relieve está muy deteriorado y no puede apreciarse el mango, pero S. Marcuse sugiere para este instrumento un mango corto, porque la disposición del friso, según su criterio, no permitía uno muy largo. Sin embargo, si observamos las proporciones del instrumento nos daremos cuenta de que su mango debió ser de longitud mediana e independiente, pues los hombros inclinados y tendiendo a la línea recta así lo sugieren, y no uno corto. Tenemos que pensar que los escultores solían siempre acortar los mangos de los instrumentos, para que no sobresaliesen mucho del bulto de la figura.

Además de este cordófono del friso de Airtam, la mencionada autora cita otros cuatro instrumentos con cajas entalladas encontrados en Egipto y asignados al período comprendido entre el siglo IV y el VIII d. de C. Se trata sin duda de los laúdes coptos que Niccolò reproduce en su obra *Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa*²⁵ o como el descubierto en Antinoopolis (Tebaida), actualmente en el Museo de Bellas Artes de Grenoble²⁶. Tienen cajas de madera, con escotaduras en forma de C en los costados, un larguísimo y estrecho mango provisto de medios trastes y tres o cuatro cuerdas. Añade Marcuse que entre estos tempranos ejemplares y los posteriores europeos del siglo XIII, especialmente los de las miniaturas de las Cantigas, ya citados, no puede trazarse un camino seguro, porque no existen testimonios, y que únicamente se cuenta con el cordófono frotado representado en una miniatura de un Salterio bizantino del año 1066, actualmente en el Museo Británico (añ. 19352), que muestra un contorno entallado.

Partidario de un origen oriental de la «guitarra» del Medioevo, Juan José Rey²⁷ también sostiene la hipótesis de un camino de entrada en

España a través de los árabes, basándose en la pervivencia de un elemento ornamental, como es el cordón acabado en una borla que se ve en el instrumento del folio 31 v. del *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas* de Alfonso X el Sabio, códice T I 6 de la Biblioteca del Escorial (lámina 46). Relaciona este cordón que cuelga del mástil con los existentes en los laúdes largos babilonios, hititas y egipcios del II milenio a. de C., que tenían una función específica: sujetar las cuerdas al mástil, ya que en este período no existían aún clavijas. En la fídula del Salterio bizantino del año 1066, anteriormente citada, vuelven a aparecer los cordones junto a las clavijas, lo que indica que ya han perdido su funcionalidad y que sólo se mantienen como adorno. Además de este detalle ornamental, que indubablemente resulta insuficiente para mantener una hipótesis, J. J. Rey fija en otros rasgos estructurales, como son los hombros rectos e inclinados y las escotaduras en los costados, lo que le confiere al instrumento un contorno entallado. Estos rasgos los observa en el instrumento del friso de Airtam ya citado, en un dibujo muy esquematizado de un laúd en un plato de cerámica persa del siglo XII —al que luego volveremos— en el Museo de Arte Islámico de Berlín —este instrumento tiene trastes— y en un cordófono de Kazakistán²⁸.

Por su parte Mary Remnant²⁹ también se ocupa del origen de este instrumento, trasladándose hasta el famoso relieve hitita de la puerta de la esfinge de Alaca Höyük (ca. 1400 a. de C.) o al de la pintura mural de la tumba de Nabamun en Tebas de aproximadamente la misma época que el relieve anterior (British Museum E. 37981), para llegar al friso mencionado de Airtam pasando por una figurilla de terracota griega encontrada en Eritrea (fecha entre el 330 y 200 a. C., hoy en el British Museum) con Eros tañendo un cordófono entallado similar. Al igual que Wright, Mary Remnant también se ocupa de los instrumentos representados en los Salterios de Utrecht y Stuttgart y coincide con él en pensar que un vínculo entre estos y los posteriores de los siglos XIII y XIV serían los laúdes representados en los Beatos de los siglos X y XI, que, como ya hemos demostrado en otra publicación³⁰, son laúdes largos norteafricanos procedentes del mundo bereber y poco tienen que ver con el cordófono que estudiamos.

28 Este último instrumento lo reproduce A. BUCHNER: *Les instruments de musique populaires*, Praga, 1969, fig. 194.

29 Mary REMNANT y Richard MARKS: «A Medieval 'Gittern'» en *Music and Civilization, British Museum Yearbook*, IV, London, 1980, pp. 83 y 84.

30 Rosario ÁLVAREZ: «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *op. cit.*, pp. 210–213. Cfr. también Christian RAULT y Marc LOOPUYT: «Les cordophones. Les luths à caisse embrochée. Le gunbri», en Catherine HOMO-LECHNER y Christian RAULT: *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, *op. cit.*, p. 48.

31 Sogdia, sin embargo, hasta la llegada de los árabes se fragmenta en una serie de principados independientes con régimen feudal, que se aglutinaban en torno a la metrópolis de Samarcanda. Y es en esta época cuando tiene lugar el auténtico desarrollo de su cultura.

32 Harvey TURNBULL describe este instrumento y menciona otros laúdes de la zona en su artículo «A Sogdian friction-chordophone», en *Music and Tradition. Essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken*, Widdess and Wolpert (eds.), Cambridge University Press, 1981, pp. 197-207.

33 F. M. KAROMATOV, V. A. MESKERIS, T. S. VYZGO: «Mittelasiien», *op. cit.*, pp. 15-23.

III. ASIA CENTRAL, NÚCLEO ORIGINARIO DE LA «GUITARRA»

Desde luego, todos los que se han ocupado del friso de Airtam no iban descaminados al buscar pistas sobre la procedencia de la «guitarra» medieval, porque justo en la zona asiática que riega el Amu Dario y sus afluentes, entre el mar de Aral al noroeste y Afganistán al sudeste, abarcando el actual Uzbekistán y parte del Tadshikistán, florecieron en el pasado varias culturas, en las que la música y los instrumentos tenían un papel muy destacado, y donde vemos por primera vez con unas características bien definidas el cordófono que estudiamos.

Nos tenemos que referir aquí, por tanto, a las regiones que formaron los antiguos estados de Coresmes, Baktria y Sogdia, zonas que junto con Partia conformaron la 16ª satrapía de la dinastía persa aqueménida (siglos VI-IV a. de C.), y que en ciertos momentos fueron estados independientes hasta ser absorbidos temporalmente en el siglo III-IV d. de C. por los persas sasánidas, y más tarde por el imperio islámico³¹. De las tres regiones, Coresmes fue la única que no entró a formar parte del imperio de Alejandro Magno, pero las tres sí que estuvieron en los primeros siglos de nuestra era bajo la influencia de la cultura Kuschana, cultura budista que tuvo para la música una alta consideración al incluirla en el ritual de los templos, lo que quedó reflejado en las artes plásticas. Como ejemplo de ello tenemos el famoso friso de Airtam, que ya hemos mencionado³², y que perteneció a un templo budista de Baktria, donde además de la mujer que toca ese tipo de laúd, que ya hemos descrito, aparecen otras cuatro con arpa vertical angular, címbalos, aerófono de doble tubo —químbara de doble lengüeta— y tambor de barril de doble parche. Son las *aparajas* de la mitología budista, que poblaban el mundo de los dioses.

Al estar situados estos tres estados en una confluencia de caminos entre Oriente, Occidente y la India, recibieron múltiples influencias en la formación de sus respectivas culturas, hasta que desarrollaron las suyas propias. En todas ellas la música alcanzó, como ya hemos dicho, un alto grado de esplendor, manteniendo conjuntos instrumentales nutridos tanto en el ceremonial de palacio, como en el ritual religioso y en la vida diaria. Los músicos

Profesionales que integraban estos conjuntos eran reclutados entre los músicos populares³⁴, al igual que los cantantes. Este excelente nivel musical se trasluce en determinados textos árabes posteriores, como el de Muhammad ibn Ahmad al-Maqdisi del siglo X, quien maravillado de lo que pudo escuchar en Coresmes habla de la belleza de su música, destacando la riqueza melódica y la forma artística de elaborarla³⁵.

Después bien, es en estas zonas donde se ha extraído desde hace pocas décadas una cantidad considerable de material arqueológico interesantísimo para nuestros fines. Se trata de figurillas de terracota, de más de 10 cm de alto, de diosas de la fertilidad, de sacerdotes y músicos, que debieron tener la función de ídolos domésticos, presentando los espíritus de las casas. Se colocaba cada una de ellas en un nicho iluminado y tuvieron una gran difusión en la época Kushana³⁶. De ahí la gran cantidad de material de este tipo que aparece en cada excavación.

Los músicos son numerosos y aparecen tañendo diversos tipos de instrumentos de las cuatro familias. Entre ellos se encuentran los cuatro modelos de laúdes, que mucho más tarde vamos a ver introducidos en Occidente: el de mástil largo que ya habían cultivado las grandes culturas de la Antigüedad; el laúd corto³⁷ y el de cordal frontal, que va a desarrollarse en el imperio sasánida y del que los árabes mucho más tarde van a apropiarse; además del de contorno entallado que es objeto de este trabajo. En efecto, en varias figurillas de estas culturas, fechadas entre los siglos IV–III a. de C. y el IV d. de C., se percibe claramente el entalle de sus cajas, con las caderas redondeadas y los hombros rectos e inclinados (láminas 3, 4, 5, 6 y 7), el mástil independiente y corto en relación con el tamaño del resonador y con diapasón superpuesto sobre la caja, entre dos y cuatro cuerdas y con puntos sobre la tabla de armonía. El desgaste y deterioro de estas estatuillas nos impide conocer si tenían clavijero en caso afirmativo de qué tipo era. Sólo en el instrumento encontrado en Sariasija (cultura baktriana, siglos I al III d. C.) parece insinuarse un clavijero doblado hacia atrás y curvado. Las figuras más antiguas (siglo IV–III a. d. C.) provienen de Afrasiab (cultura sog-

³⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 21.

³⁷ Este instrumento, llamado también laúd–Afrasiab, por la estación arqueológica que más ejemplos ha ofrecido, debió surgir en esta zona y era el instrumento predilecto de los sogdianos. Cfr. *ibidem*, p. 22.

38 Véase nota 24.

39 Walter KAUFMANN: «Altindien» en *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1981, p. 157, lám. 111.

40 Nos referimos al ya citado cordófono del Salerio bizantino del año 1066 (British Museum, add.19352), al que ha aludido tanto S. Marcuse como J. J. Rey. Pero este cordófono frotado y entallado de Bizancio probablemente proceda de Armenia, donde han aparecido testimonios anteriores del uso de instrumentos similares, como en un vidrio de la excavación de Dvin (siglos IX-X), donde se ve un músico sentado frotando las cuerdas de un Djut'ak de contorno entallado. Cfr. Anahit TSITSIKIAN: «The Earliest Armenian Representations of Bowed Instruments», en *RidIM Newsletter*, vol. 16, nº 2, otoño de 1991, pp. 2-4.

diana) y en ellas sólo se percibe el contorno ya descrito del instrumento y dos cuerdas (lámina 6), pero en las figuras posteriores, que han sufrido menos desgaste, sus rasgos nos sorprenden, como en el cordófono que porta una instrumentista hallada en el yacimiento de Pachal-Tepe (cultura sogdiana, siglos III-IV d. de C.), pues en él se puede ver claramente su forma aguitarrada y sus cuatro cuerdas en abanico sujetas a una varilla-cordal (lámina 7). Todas estas imágenes son muy similares en varios de sus rasgos a las de la «guitarra» medieval que vemos en la Península Ibérica.

Naturalmente, en este contexto el instrumento de Airtam tiene una explicación y no resulta un documento aislado. Además, aparte de las imágenes que mostramos, que han sido extraídas de la publicación ya citada de Karomatov, Meskeris y Vyzgo³⁸, existen otras con las mismas características en la región de Margiana, asimismo del período Kushana, y en el arte de Ghandara en la India, como el que muestra una escultura hallada en Butkara (siglos II-III d. C.), actualmente en el Museo Nacional de Arte oriental de Roma³⁹.

IV. LA «GUITARRA» EN EL MUNDO ISLÁMICO

Desde las imágenes anteriores hasta las que nos suministra el arte islámico median unos cuantos siglos, pero resulta evidente que el instrumento se siguió cultivando en la zona central de Asia y en la Persia sasánida hasta que la expansión árabe lo sacó de su ámbito y lo expandió hacia el Occidente. Pero en este punto nos preguntamos si fueron los árabes los primeros que lo hicieron o si ya el instrumento no habría viajado en esta dirección mucho antes, sin llegar a hacerse intensivo su uso, y de ahí algunos vestigios aislados, como el del código de la baja Antigüedad que sirvió de modelo al Salerio de Utrecht, por ejemplo. También sospechamos que el instrumento debió pasar al ámbito bizantino, porque tanto en Constantinopla como en Armenia hubo instrumentos frotados con caja entallada y clavijeros doblados hacia atrás, según demuestran algunas imágenes desde el siglo IX⁴⁰. Por tanto, no es de extrañar que los instrumentos centroasiáticos en su camino hacia Occidente hayan tomado diferentes direcciones.

Veamos ahora las imágenes que nos ofrece el mundo islámico.

41 D. y J. SOURDEL: *La civilisation de l'Islam Classique*, Paris, Arthaud, 1968, láms. 148 y 149.

En un panel de madera del antiguo palacio fatimita de El Cairo (siglo X), que se conserva en el Museo del Louvre, está tallado un cordófono de contorno semejante a los citados del Asia Central y a los de los códices de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. La caja presenta los típicos entrantes en la cintura y su final es ancho y redondeado, con hombros rectos y ligeramente inclinados hacia el mango. Éste es de medianas proporciones y debido al deterioro de la madera está incompleto (lámina 8). Tampoco se conoce, por tanto, el tipo de clavijero; sólo se ven dos cuerdas, pero todos sus rasgos nos remiten a los instrumentos asiáticos más arriba descritos.

Los ejemplares semejantes y completos en su configuración se encuentran en unas plaquitas de marfil con escenas que describen los placeres principescos, como la caza, los banquetes y la música. Estas plaquitas, conservadas en el Museo de Arte Islámico de Berlín, proceden de Egipto, fueron ejecutadas durante el período fatimita, concretamente en el siglo XI, y contienen motivos sasánidas clásicos⁴¹, lo cual nos vuelve a remitir a un área asiática muy cercana a la propuesta más arriba como el núcleo de procedencia de este cordófono. Pues bien, en una de estas placas se halla una serie de músicos, rodeados de pámpanos y roleos, que ofrecen un concierto instrumental a un príncipe que está sentado en medio de ellos. Junto a un laúd con cordal frontal se encuentra un laúd con mango medianamente largo, con caja entallada, hombros rectos ligeramente inclinados, varilla-cordal, tres cuerdas y dos pequeños oídos en forma de C (lámina 9), si bien otro de los ejemplares presenta una línea de dientes describiendo un rosetón (lámina 10). El clavijero está doblado hacia atrás y las clavijas se insertan en él por el frente, y no lateralmente como era normal en los laúdes de cordal frontal. Pero el elemento más importante que nos ofrecen estas obras de arte eboario es el dorso. Dos músicos sostienen este laúd de perfil, pudiendo contemplarse la parte trasera de la caja, hasta ahora desconocida. En lugar de ser suavemente redondeada como en la mayoría de los laúdes, presenta la parte inferior abultada y redondeada, seguida de un estrechamiento, y finaliza en la parte superior en una espe-

42 C. SACHS en *Historia Universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Eudeba, 1947, p. 154 al hablar de los laúdes cortos de Ghandara en la India se pregunta si no serían éstos, junto con algunos de cuello largo indoper-sas (el subrayado es nuestro), los que recibirían el nombre de *barbat* en tiempos históricos, ya que «son anormalmente profundos: en vez de ser suavemente redondeados en la parte posterior, tienen un lomo de modo que parecen la quilla de un ave», y reciben el nombre actualmente de *rabod* o *sarob*. Y a continuación menciona la Enciclopedia árabe del siglo X.

43 *Ibidem*, p. 241.

44 Sybil MARCUSE: *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, London, 1964, p. 36; y *A Survey of Musical Instruments*, *op. cit.*, p. 415.

45 Curt Sachs opina que más que 'madera', como siempre se ha dicho, el término *ud* significaba 'vara flexible', indicando así que el laúd derivaba del arco musical. Por lo tanto, él piensa que el término *ud* se le aplicó primero a los laúdes de cuello largo, por ser descendientes del arco musical. Cfr. su *Historia Universal de los instrumentos musicales*, *op. cit.*, p. 241.

cie de cresta o caballete que es perpendicular al mástil. Todo el dorso está adornado con dibujos de arabescos (láminas 11 y 12).

La peculiar morfología de este dorso nos sugiere la figura del pecho del pato, lo que podrían corroborar algunos testimonios escritos. Por ejemplo, la Enciclopedia árabe *Mafatih al-ulum* del siglo X señala que un cierto laúd persa era llamado *barbat*, que significa 'pato', por su parecido con el pecho de este animal⁴². También el filósofo Ibn Sina (Avicena), nacido en Persia a fines del siglo X habla del *barbat*⁴³, término de origen persa que se refiere al laúd. Se sabe que por el año 600 los *barabit* (plural) eran tocados por las muchachas cantoras en Bizancio y en el siglo IX Ibn-Salama menciona que el *barbat* tenía trastes⁴⁴. La mayor parte de los investigadores que se han ocupado de este tema han creído que el *barbat* era un laúd con cordal frontal y, por lo tanto, un laúd de tipo corto con caja voluminosa al que los árabes denominaron *ud*. Nosotros nos preguntamos si el nombre de *barbat* no se aplicaría más bien a este tipo de laúd de largo mástil de los relieves fatimitas que estudiamos, ya que la Enciclopedia árabe *Mafatih al-ulum*, ya citada, habla del *barbat* como de un «cierto» laúd persa. Además, la palabra *ud* empleada por un árabe para describir al *barbat* indica que este instrumento poseía una tabla de armonía de madera⁴⁵, como la del laúd con cordal frontal, y no de piel como el *tunbur* o laúd de largo mástil, y esta tabla de madera la poseen los instrumentos fatimitas, como se comprueba perfectamente en un instrumento de este tipo hallado en Egipto, hoy en el Metropolitan Museum of Art de New York (Fondo Rogers, 1912), clasificado como un laúd copto, pero que sin lugar a dudas es un instrumento islámico de época fatimita (lámina 13), instrumento que echa por tierra las elucubraciones de algunos investigadores, a las que ya aludimos en el primer epígrafe, sobre una tabla de piel.

Entre estos instrumentos egipcios del período fatimita y los antiguos de la mencionada área del Asia central, nos encontramos con unos pocos ejemplos que pueden trazar el camino del instrumento de Oriente a Occidente.

Así, en una cerámica esgrafiada del período abasida (siglo IX), procedente de Samarra (Iraq) y que se encuentra en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, hay un derviche tocando un laúd de este tipo bastante esquemático (lámina 14). El contorno es entallado, adelgazándose la caja hacia el mástil, que es de proporciones regulares, y los estrechos y pequeños hombros son rectos y perpendiculares a aquél. Bien es verdad que tanto la figura como el cordófono son muy esquemáticos, al tratarse de obras que se realizan con rapidez, pero de todas formas hay que destacar en este instrumento la presencia de tres trastes y la ausencia de clavijero, insertándose sus dos artísticas clavijas directamente por un costado, correspondientes al mismo número de cuerdas, mientras que en la tabla se dispone una varilla-cordal y varios puntos.

46 Henry George FARMER: «Islam» en *Musikgeschichte in Bildern*, III/2, Leipzig, 1966, pp. 38 y 39.

Un instrumento similar se encuentra en otro plato de fines del siglo IX, de la época de la dinastía de los Tulúidas de Egipto (Museo de Arte islámico de El Cairo), cuyas características asocia Henry Farmer⁴⁶ a las pinturas coetáneas del palacio de Samarra (Iraq), al igual que las del plato anterior. La imagen del instrumento está incompleta y, aparte de la caja, tan sólo se aprecia el nacimiento del mástil y cómo los hombros tienen una incipiente forma de ala, tal y como veremos en imágenes europeas posteriores. Quizás tampoco tenía clavijero. Los instrumentos posteriores del período fatimita, en cambio, poseen un clavijero doblado hacia atrás y una especial inserción de las clavijas en él, pues en lugar de hacerlo por los costados, lo hacen por el frente, como ya hemos visto. Hay que indicar, además, que uno de los tres ejemplares dibujados en la plaquita de marfil del Museo de Arte Islámico de Berlín (siglo XI), ya citada, tiene el clavijero como continuación del mango (lámina 12), no sabemos si por capricho del eborario o porque existían dos variedades de clavijeros, como más adelante explicaremos. Esta especial inserción de las clavijas era propia de los turcos y en este siglo XI una rama de este pueblo, los selyúcidas, conquistan casi toda Asia occidental y entran en contacto con Egipto en la época de la dinastía fatimita. Por consiguiente, pensamos que esta innovación del clavijero y las clavijas frontales en el laúd entallado se debe probablemente a este pueblo turco.

47 Henry George FARMER: «Islam» en *Musikgeschichte in Bildern*, III/2, Leipzig, 1966, p. 61.

48 B. GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira, 1961, p. 60.

Otras imágenes posteriores de la «guitarra» son mostradas en platos persas de los siglos XII y XIII (Museos de Arte islámico de Berlín y Metropolitan Museum of Art de New York). En ambas se aprecia cómo la parte inferior de la caja es redondeada, como resultado del trazado de un círculo, y se adelgaza hacia los hombros, los cuales, tras los entalles, caen hacia el mástil. La primera de estas imágenes (lámina 16) muestra un largo y estrecho mango con trastes que remata un incipiente clavijero doblado hacia atrás⁴⁷, mientras que la segunda exhibe ya un clavijero curvo (lámina 17), como veremos en los instrumentos que jalonan el Camino de Santiago durante el siglo XIII.

Un siglo más tarde se seguía utilizando un cordófono de dorso semejante en Persia, como lo demuestra una miniatura del «Mou'nis al-Ahrar» (antología científica) de Mohammed b. Badr Jajarni de Chiraz (año 1341) que se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland, nº 45.385⁴⁸. El instrumento está dibujado de perfil y en él se observa una cresta o caballete muy marcado, formando un ángulo con el resto del dorso, que es suavemente redondeado. Asimismo, otro instrumento de contorno semejante al del plato persa del siglo XIII puede verse en la miniatura de un manuscrito del siglo XIV con la «Leyenda de los siete durmientes del Corán» (Museo Topkapi Saray de Estambul). Todo ello quiere decir que, a pesar de que el arte islámico es preferentemente un arte anicónico y en él las imágenes de músicos son bastante escasas, frente a otras zonas occidentales donde abundan, aquí o allá aparecen testimonios que muestran cómo la «guitarra» se siguió utilizando en las distintas zonas del imperio durante mucho tiempo.

V. ITALIA

En el siglo XII este laúd de mástil medianamente largo, de caja entallada y dorso en forma de pecho de pato, es introducido simultáneamente en la Península Ibérica y en la Itálica, como lo testifican varias fuentes iconográficas. La entrada en la Península italiana se llevó a cabo a través de Sicilia, donde había en este período una abundante población musulmana, fruto de la conquista de la isla en el año 902 por los aglabidas de Egipto. Con la subida al

poder de la dinastía fatimita, Sicilia se convirtió en parte del imperio egipcio, dominación que acabó en 1061 con la conquista de la isla por parte de los normandos; no obstante, se siguieron manteniendo estrechos contactos con Egipto⁴⁹. Evidentemente, durante este período se introdujo en la isla este tipo de cordófono y de aquí pasó, como veremos, a la península itálica.

Las primeras imágenes nos las ofrecen las pinturas del techo de la Capilla Palatina de Palermo realizadas entre 1140 y 1150, en cuyos alveolos decorados por artífices musulmanes se ven dos «guitarras» similares a las descritas, con los entalles, los hombros rectos perpendiculares a la caja, pequeños oídos circulares y tres cuerdas heridas por un plectro. Uno de ellos no presenta clavijero, sino que sus clavijas van insertas directamente en el mango (lámina 19), como en aquél instrumento que comentamos del plato de Samarra, mientras que el otro parece exhibir un clavijero doblado hacia atrás y curvo (lámina 20). También las pinturas de un friso de la catedral de Cefalú (siglo XII) ofrecen un cordófono similar, con un clavijero oval (lámina 21) como más tarde lo representan las miniaturas del Cancionero de Ajuda. Quizás, es la forma que tenían algunos pintores de representar una cabeza tallada ante su incapacidad para hacerlo. Desde luego, el dibujo de este músico de Cefalú es muy descuidado y desmañado tanto en la figura como en el instrumento, aunque no olvida presentar el plectro.

De la isla siciliana la «guitarra» pasó a la cercana península, donde a finales de la misma centuria ya nos encontramos con la escultura de un músico que acompaña a David en el tímpano de la puerta del Baptisterio de la Catedral de Parma (lámina 22), realizado por Benedetto Antelami, imagen muy significativa, pues ha sido citada por la mayoría de los autores que han tratado este tema. El instrumento aquí tiene una caja ligeramente entallada con hombros inclinados hacia dentro, configurando una especie de ala —característica ésta que habíamos visto en el laúd del plato de cerámica de la época de los Tulúnidas del Museo de El Cairo—, mástil de medianas proporciones y un clavijero plano, casi circular, ligeramente inclinado hacia atrás y con cuatro clavijas frontales. Esta especial

49 D. TALBOT RICE, *El arte islámico*, México-Buenos Aires, ed. Hermes, 1967, pp. 84 y 85; Alberto VENTURA, «Les arabes de la Sicile à la Provence» en *Histoire et Civilisation de l'Islam en Europe. Arabes et Turcs en Occident du VIIe au XXe siècle*, bajo la dirección de Francesco Gabrieli y otros, París, Ed. Bordas, 1983, pp. 88 y 90.

disposición del clavijero recuerda uno de los ejemplares de la plaquita de marfil fatimita, anteriormente citada, donde el clavijero seguía el mismo plano que el mástil. No se aprecia el dorso, ni la varilla-cordal, pero sí los trastes, que son cinco y bastante anchos, así como sus cuatro cuerdas, que se sujetan al final apuntado de la caja. También se distingue su plectro.

Está claro que este cordófono, con su peculiar perfil de hombros con alas, se siguió utilizando en la península italiana en los siglos siguientes, tal y como lo demuestran otras imágenes suyas. Por ejemplo, podemos mencionar las aparecidas en el Apocalipsis de Verona de la 1ª mitad del siglo XIII (Biblioteca Vaticana, lat. 39, fols. 158 y 165), donde hay diversos instrumentos de este tipo en manos de los ancianos del Apocalipsis, apreciándose en ellos el perfil recortado de los hombros, el clavijero curvo, doblado hacia atrás y con clavijas frontales y el pequeño botón al final de la caja para anudar las cuerdas (lámina 23); las de una Biblia italiana del siglo XIV (British Museum de Londres, add. Ms. 47672, fol. 471) con oídos arriñonados (lámina 24); o la de una Biblia boloñesa también de esta centuria (fol. 87 vº. Tesoro de la catedral de Gerona), en la que el clavijero ocupa por error el lugar del mango, disponiéndose en él una serie de clavijas frontales y otras laterales (lámina 25), sistema que van a heredar sus descendientes italianos los cistros del Renacimiento.

VI. PENÍNSULA IBÉRICA

Pocas décadas después de que aparecieran, a mediados del siglo XII, las primeras muestras plásticas de este cordófono de contorno entallado en territorio italiano, lo comenzamos a encontrar también en la Península Ibérica. Son ya de finales de esta misma centuria las primeras manifestaciones en los pórticos de las iglesias que van a ir jalonando todo el Camino de Santiago y que aumentarán espectacularmente de número en la centuria siguiente.

Debemos preguntarnos, pues, el por qué del éxito de este cordófono punteado en territorio cristiano desde el siglo XII, frente a la menor incidencia de otros instrumentos de procedencia islámica y

con una historia mucho más arraigada en Al-Andalus, como por ejemplo el laúd con cordal frontal, el cual siendo cultivado en el sur peninsular desde el siglo IX al menos, su implantación en el ámbito cristiano se produce ya a finales del siglo XIII. Quizás, la causa estribe en el papel de modelo que tuvieron las cortes de los reinos de Taifas en el siglo XI para los cristianos, dado que algunos dirigentes trataron de emularlas⁵⁰. Por lo tanto, es muy posible que en esta época la «guitarra» entrara en estas cortes directamente desde el Egipto fatimita, o quizás a través de la Sicilia kalbita, a su vez bajo la órbita del gobierno de El Cairo, y que desde estas pequeñas cortes pasara al ámbito cristiano, al ser un cordófono de reciente implantación y carecer del carácter emblemático que para los árabes tenía el laúd con cordal frontal. Se sabe, por ejemplo, que en la corte sevillana de Al-Mubarak se había refugiado el poeta siciliano Ibn Hamdis que había huido de la isla hacia 1040 ante la entrada de los normandos⁵¹. Por lo tanto, no es arriesgado suponer que también llegaran músicos de esta procedencia, puesto que las tipologías instrumentales que aparecen en ambas zonas son similares.

Lo cierto es que ya a fines del siglo XII, y después de que el instrumento se hubiera afianzado en territorio cristiano y se considerara digno de formar parte de la iconografía cristiana, al ponerlo en manos de los Ancianos del Apocalipsis, lo vemos aparecer en las portadas de las iglesias de S. Miguel de Estella (Navarra), la del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) y la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (Zamora). En la primera el instrumento es dudoso, pues posee un clavijero romboidal y plano como el de las fídulas; sin embargo, sus entalles, de los que carecían las fídulas de aquel momento, y sus hombros rectos y caídos apuntan a la «guitarra» (¿ignorancia del escultor?). Es curioso que éste se haya planteado mostrarla de forma vertical, al igual que la de la Colegiata de Toro, que sí que tiene un clavijero ligeramente curvo y doblado hacia atrás (lámina 26), mientras la caja redondeada en su parte inferior, entallada claro está y con hombros caídos, se convertirá en el modelo típico de una primera generación de instrumentos en nuestro territorio. En cambio, la portada de San Lorenzo de Carboeiro, donde se han introducido dos «guitarras» casi en el centro del arco,

50 Rosario ÁLVAREZ: «Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana» en el libro de VV. AA., *Música y poesía del sur de al-Andalus*, op. cit., p. 98.

51 Juan VERNET: «El legado del Islam en España» en *Catálogo de la Exposición «Al-Andalus, las artes islámicas en España»* (Granada, 18 de marzo al 7 de junio de 1992), edición al cuidado de Jerrilynn D. DODDS, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York y Ediciones El Viso, Madrid, 1992, p. 179.

muestra imágenes un tanto diferentes, que podrían deberse a los modelos utilizados por los escultores (lámina 27). El perfil de una de ellas nos recuerda los cordófonos de Airtam (Uzbekistán) y de Batakara (India), mientras que el otro, de costados bastante rectos, se podría asimilar al dibujado en el folio 3 de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, códice T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Ambos instrumentos tienen dos cuerdas sujetas al final de la caja y pequeños puntos en la tapa.

En el siglo XIII el número de muestras iconográficas de la «guitarra» aumenta considerablemente, como ya hemos dicho. Es curioso observar que, exceptuando los seis ejemplares pintados en los códices alfonsíes, el resto de los instrumentos está esculpido en las portadas de iglesias y catedrales, quizás porque los maestros canteros se pasaban plantillas de ellos, que iban siendo reproducidas por los distintos talleres itinerantes, introduciendo cada uno de ellos determinadas variantes. Así pues, dentro del primer tercio de este siglo nos encontramos con los dos instrumentos esculpidos en ménsulas en el salón del palacio del arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela, presentando uno de ellos (lámina 28) grandes similitudes con la «guitarra» ya mencionada de la portada septentrional de la colegiata de Toro, mientras que el otro (lámina 29) con la caja un tanto apuntada en su final, pequeños orificios en la tapa dibujando una roseta, varilla-puente y clavijero doblado hacia atrás con clavijas frontales, puede homologarse al instrumento que tañe el anciano 11º del pórtico de Carboeiro. Y de este mismo período son las dos «guitarras» talladas en la Portada de la Virgen de la Catedral de Ciudad Rodrigo (láminas 30 y 31), con sólo tres cuerdas, punteadas por plectros, un puente y cuatro puntos en la tabla. El clavijero de una de ellas es recto y doblado hacia atrás, mientras que el de la otra ha desaparecido.

Si comparamos estos primeros modelos de «guitarras» de la Península Ibérica con los laúdes entallados del período fatimita, que consideramos sus antecesores, veremos que en los primeros se acusa bastante la caída de los hombros y que las cuerdas se sujetan siempre al final de la caja, después de pasar por un puente. Este último rasgo no podemos comprobarlo en los instrumentos fatimitas, por-

que la mano del músico oculta el final de la caja. Sólo se observan en ellos los extremos de una ancha varilla que serviría bien de cordal, o bien de puente. Por el contrario, el laúd del plato de cerámica de Samarra (lámina 14) muestra claramente una barra cordal, además de una serie de puntos en la tabla, que van a reaparecer en los cordófonos hispanos. Pero, en general, lo que salta a la vista al confrontar los instrumentos fatimitas y los hispanos es la esbeltez y elegancia de los primeros, marcada por un largo mástil, y la tosquedad de los segundos, propia de la escultura en piedra, donde los mangos quedan reducidos, a veces, a la mínima expresión.

A partir del 2º tercio del siglo XIII van a introducirse en las «guitarras» algunas innovaciones, tales como la talla de cabeza de animal al final del clavijero, que sigue estando doblado hacia atrás y se curva cada vez más, al igual que lo hacen por la misma época los instrumentos persas (lámina 17); se perfila y generaliza la serie de puntos en la parte alta de la tabla, configurando la roseta; el final de la caja se hace bastante apuntado; y aparecen las cuerdas dobles, aunque no se generalizan. En suma, a partir de ahora se pueden apreciar dos tipos de «guitarras»: uno tradicional, con el final de la caja redondeado y el clavijero recto o curvo, doblado hacia atrás y sin talla; y otro innovado, con el final de la caja apuntado, talla de cabeza de animal en el clavijero y esporádicamente un cordal triangular o trapezoidal como el de las vihuelas. En las portadas de S. Juan y de S. Froilán de la catedral de León se encuentra únicamente el primer modelo, mientras que en el pórtico meridional alternan los dos tipos (láminas 37 y 38). Esto último ocurre también en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos (láminas 32 y 33) y en las portadas meridional y occidental de la catedral de Burgo de Osma (láminas 35 y 36). Por último, tanto en las portadas de Sasamón (Burgos) (lámina 34) o en la occidental de la Colegiata de Toro (láminas 39, 40 y 41), como en las miniaturas de los códices alfonsinos de las Cantigas (láminas 1, 43 y 44) y de los *Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas* (lámina 46), está representado el segundo tipo. Hay, pues, un predominio del segundo sobre el primero en esta época.

Otros rasgos que hay que destacar son el cordal, las cuerdas, las clavijas y el dorso. Normalmente, y como ya hemos dicho, las cuerdas

52 Curt SACHS: *Historia Universal de los instrumentos musicales*, op. cit., p. 264.

se sujetaban al final de la caja por medio de botones, después de pasar por un puente, pero una de las «guitarras» de la Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos (lámina 33) exhibe un cordal trapezoidal como el de las vihuelas de arco. ¿Error del escultor o existencia real de éste? Por otro lado, el número de cuerdas oscilaba entre tres y cinco, pero hay instrumentos que tienen tres cuerdas dobles, como el de la portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma (lámina 35). En cuanto a las clavijas, hay que señalar que en las representaciones escultóricas se ve claramente que son perpendiculares al mástil, ya sea éste curvado o recto, al igual que en los instrumentos fatimitas (láminas 9, 10, 11 y 12). Y, si al contemplar las «guitarras» de las miniaturas de los códices de las Cantigas da la impresión de que son laterales, la realidad es que no lo son. Es tan sólo la forma que tenían los pintores de señalarlas, porque de otra forma quedarían como un trazo, que dado el pequeñísimo tamaño de la zona curva de los clavijeros en estas imágenes, donde iban insertadas de frente, ni se notaría. En cambio, en los instrumentos del pórtico occidental de la Colegiata de Toro (láminas 39, 40 y 41), coetáneo de las Cantigas, se comprueba perfectamente su forma de inserción.

Por último, el dorso de estas «guitarras» es lo que más dificultades ofrece, pues la mayoría de las representaciones está realizada de frente y aquél escapa a nuestra observación. No obstante, algunas imágenes escultóricas nos lo dejan vislumbrar. Así, una de las esculpidas en la Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos (lámina 33) muestra parte de sus costados. Éstos, a primera vista, parecen estar constituidos por unos aros altos que disminuyen de ancho hacia el final de la caja; pero, si nos fijamos detenidamente en este final, observaremos que es suavemente redondeado como el del laúd y que a partir del entalle tiene unas aristas que marcan el caballete. Estamos aquí en presencia del dorso en forma de pecho de pato que habíamos visto en los laúdes fatimitas. Un dorso de este tipo requería para su construcción mucha habilidad y destreza, y como en la segunda mitad del siglo XII, según explica el Dr. Curt Sachs⁵², se perfeccionó la técnica de los aros en las vihuelas de arco, al hacerse independientes de las tapas de la caja, es muy probable que esta nueva técnica se aplicara también a las «guitarras» en nuestro territorio.

Pensamos, por tanto, que el diferente ancho de los aros es reminiscencia de su antiguo dorso y que su mayor anchura en la parte superior de la caja quiere indicar el caballete. Es probable que la tapa inferior fuera ligeramente abombada como en el instrumento inglés conservado en el British Museum (ca. 1290–1330). La construcción con aros que disminuyen de ancho desde los hombros se aprecia claramente en los instrumentos de la portada occidental de la Colegiata de Toro (láminas 39 y 41).

En los códices alfonsíes aparecen varias «guitarras» con todos sus rasgos perfectamente dibujados, aunque al estar pintadas de frente la tapa trasera no pueda apreciarse, como es lógico. Aquí los instrumentos son más estilizados que en las muestras escultóricas, al ser el mango más largo. Además se observa un nuevo elemento que en la escultura había pasado desapercibido: los trastes, propios de este cordófono. Su número oscila entre cinco y seis. También se aprecia el puente de dos pies, que atraviesan las cinco cuerdas, de que están provistos estos instrumentos, antes de sujetarse al final de la caja. El clavijero es ligeramente curvado y está doblado hacia atrás rematando en una cabeza de animal, clavijero que se diferencia claramente de la forma de hoz del laúd corto, donde la curva es mucho más acusada. Se pueden ver estos instrumentos en las miniaturas de la «Introducción» del códice b I 2 (lámina 1), así como en las de las cantigas 10 (lámina 43) y 150 (lámina 44) del mismo códice (Bibl. de El Escorial), cuyas variantes radican solamente en el aspecto ornamental. En cambio, el códice de las Cantigas T I 1 (Bibl. escurialense) presenta una sola «guitarra» en la cantiga 1 (fól. 3), que tiene la particularidad de que sus costados son casi rectos (lámina 45), como en uno de los instrumentos del pórtico de la Iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro, ya citado, o como se verá en algunas imágenes inglesas.

Aún a fines de esta centuria nos encontramos con el instrumento muy esquematizado que exhibe el alicer del techo de la catedral de Teruel (lámina 48) y ya en el paso a la nueva centuria con aquellos que están pintados en las miniaturas del Cancionero de Ajuda (lámina 47), de los que tan sólo se ha dibujado el contorno.

En el siglo XIV las «guitarras» disminuyen considerablemente su presencia en la iconografía. De este siglo tan sólo podemos reseñar aquella que tañe un ángel en el arco ciego, llamado de la Epifanía, del claustro de la Catedral de Pamplona (lámina 42), con características típicas del modelo innovado de la 2ª mitad del siglo XIII. En cambio, una «guitarra» diferente y ya vinculada a los instrumentos europeos de la misma centuria, que habían sufrido modificaciones en su forma, es la plasmada en el «Retablo de S. Millán», obra del maestro del mismo nombre que, procedente del Monasterio de San Millán de Suso, se encuentra actualmente en el Museo de la Rioja (Logroño). En dos de sus tablas, que contienen diversos episodios de la vida del santo, se representa a este personaje cuidando de su rebaño y recibiendo una revelación de Dios (láminas 49 y 50). Junto a él en el suelo se contempla una «guitarra», dibujada con gran ingenuidad. Presenta grandes escotaduras en los costados, hombros y caderas, por lo que la caja termina en punta. Es del tipo llamado por los investigadores ingleses de «hoja de muérdago». El mástil es muy corto, como continuación de la caja, y el clavijero es curvo, doblado hacia atrás en círculo y dejando un orificio para introducir el pulgar de la mano izquierda. Tiene una talla muy sencilla de cabeza de animal y de él cuelga un cordón que sujeta el plectro. Tiene tres cuerdas dobles, puente y cinco puntos que configuran un sencillo rosetón. Este retablo, que ha sido fechado últimamente entre 1390 y 1410, presenta grandes concomitancias en algunas de sus imágenes con las reproducidas en un Apocalipsis realizado en Normandía en 1320 (Metropolitan Museum of Art de New York, sig. 68.174), por lo que no nos debe extrañar que el pintor o bien procediera de estas tierras del norte de Francia o de Inglaterra, que en aquellos momentos tenía tanta presencia en la primera de estas naciones, o bien que hubiera tenido a mano un códice procedente de esta zona, donde se ven instrumentos similares. Compárese con el instrumento esculpido en el claustro de la catedral de Norwich (lámina 52) o con el representado en folio 1 de un manuscrito de la escuela de Notre Dame del siglo XIII (Ms. Pluteus 29.1. Antifonario Médicis), conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia (lámina 51).

A la vista de todo lo expuesto en este epígrafe, podemos concluir que, salvo las pinturas del techo de la catedral de Teruel, realizado por pintores mudéjares, el resto de muestras iconográficas pertenecen al ámbito del reino de Castilla, mientras que estuvo prácticamente ausente del reino aragonés, donde sí se cultivaron otros cordófonos punteados de origen islámico, como el laúd con cordal frontal o el laúd corto, siempre tomando como referencia la iconografía.

53 Cfr. los estudios ya citados de Hortense PANUM: *Stringed Instruments of the Middle Ages*; H. NICKEL: *Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa*; y, sobre todo, el de Mary REMNANT y Richard MARKS: «A Medieval 'Gittern'», donde se detallan todas las características aportadas por las fuentes, además de hacer un estudio exhaustivo del instrumento medieval conservado.

VII. OTRAS ZONAS DE LA EUROPA MEDIEVAL

La «guitarra» debió pasar a la Europa occidental desde la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XIII, porque la mayoría de los ejemplos conservados son ya de la siguiente centuria, justamente cuando en nuestro país va desapareciendo de la iconografía, aunque no faltan testimonios tempranos en Francia, por ejemplo. Y es precisamente ahora cuando va a extenderse ampliamente su uso por una parte de esta área geográfica, a juzgar por la cantidad de imágenes que generó, tanto en Francia como en Alemania, pero muy especialmente en Inglaterra, donde hubo una auténtica afición al instrumento, del que afortunadamente se ha conservado un magnífico ejemplar datado entre 1290 y 1330, que perteneció al conde de Leicester, favorito de la reina. Como se han realizado varios trabajos sobre la «guitarra» medieval en estos países por destacados especialistas, algunos con gran aportación de fuentes iconográficas⁵³, no nos parece oportuno extendernos en este epígrafe. Tan sólo nos remitiremos a explicar las tipologías desarrolladas en estas zonas y comentaremos alguna muestra iconográfica inédita.

En Europa se pueden distinguir varios modelos de este cordófono que se diferencian por el dibujo de su caja. Los hay con escotaduras muy acusadas unidas por aristas vivas y el final de la caja en punta, es decir, el llamado «hoja de muérdago» —esculturas en la portada meridional de la Catedral de Bayona, otra de la Catedral de Colonia, la ya citada del claustro de la catedral de Norwich, o la de un ms. de Oxford, ejemplos todos del siglo XIV—; otros de caderas y hombros más redondeados, pero con el final un tanto apuntado —capa de Bolonia, un ejemplo de *Opus Anglicanum*, fechada

54 Reproducida en el trabajo de Mary REM-NANT y Richard MARKS, *op. cit.*, fig. 70.

entre 1315 y 1335. Museo Cívico de Bolonia—; otros en los que los costados son rectos y el final de la caja apuntado —escultura en la galería de los ministriles de la catedral de Exeter, siglo XIV—; otros en los que la caja es suavemente redondeada y los hombros muestran unas protuberancias que adoptan una forma trifoliada, al igual que el botón para sujetar las cuerdas al final de la caja —portada occidental de la catedral de Estrasburgo de fines del siglo XIII o miniatura con «La Coronación de la Virgen» del Salterio de Robert de Lisle de 1310, British Library, Arundel 83 folio 134 v.—; y, por último, otros con costados un tanto ondulados, como el de la catedral de Gloucester o el ya citado instrumento del British Museum. Nos preguntamos si todas estas modificaciones de diseño se deben a los constructores o son caprichos de los artistas plásticos, que se recreaban a la hora de plasmar determinadas formas, fantaseándolas y jugando con sus líneas, como lo hace explícitamente el miniaturista de una inicial en un manuscrito francés con los escritos de Aristóteles⁵⁴, procedente de la abadía del Monte Saint-Michele (Biblioteca municipal de Avranches, ms. 222, fol. 9).

Los clavijeros, por otra parte, son de dos tipos, al igual que los de los hispanos, independientemente del modelo de caja. Uno es casi recto, doblado hacia atrás, y el otro termina en una artística talla de cabeza de animal. En el primero se hace patente la colocación frontal de las clavijas, perpendiculares al clavijero, y del segundo habría que destacar cómo la curva que describe éste se cierra sobre sí mismo en algunos instrumentos, dejando sólo un orificio para el paso del pulgar. Así podemos observarlo en el ya citado Salterio de Robert de Lisle (lámina 55) o en el instrumento que se conserva en el British Museum.

Todos las «guitarras» llevan un rosetón y una varilla-puente —algunas veces este elemento está situado entre el rosetón y el mástil por error—, aunque el modo de sujeción de las cuerdas varía, pues en unos se sujetan al final de la caja y en otros se utiliza un cordal trapezoidal como el de las vihuelas de arco. En el primer caso, los pequeños botones para sujeción de las cuerdas en el final de la caja se han convertido en una artística flor de lis. La mayor parte de estos

cordófonos tiene trastes, elementos que se aprecian mejor en las miniaturas. El número de cuerdas oscila entre tres y cinco y son punteadas por un largo plectro.

Es indudable que los instrumentos del primer modelo de caja son, probablemente, los más numerosos y se despliegan en obras de arte tanto escultóricas como miniadas. Aparte de las ya reseñadas, queremos citar por menos conocidas las del Antifonario Médicis de escuela de Notre Dame, siglo XIII (fol. 1), Bibl. laurenziana de Florencia (lámina 51); la de una letra capital de Biblia, Biblioteca municipal de Nancy, ms. 3, fol. 215 vº, del siglo XIV; y las del Apocalipsis de la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, Ls. La. 139, iluminado en Inglaterra en torno a 1265–1270, fols. 2 vº, 4 vº y 5 vº. En las dos primeras miniaturas sorprende el excesivo alargamiento de las cajas, pero en ellas se ve perfectamente como el clavijero es curvo y se dobla sobre sí mismo, forma que al parecer adoptan los instrumentos del Apocalipsis Gulbenkian, que además exhiben flores de lis en cada una de las cinco aristas de su caja (láminas 53 y 54). De todas formas, es este modelo en forma de «hoja de muérdago» el que influyó en algunas imágenes hispánicas del siglo XIV, como las ya citadas «guitarras» del Retablo de San Millán (láminas 49 y 50), convertidas, curiosamente, en instrumento frotado en una miniatura de las *Institutiones Justiniani* (códice V I 1 de la Biblioteca de El Escorial, fol. 186 vº).

VIII. LOS DERIVADOS DE LA «GUITARRA» EN EL RENACIMIENTO: EL CISTRO ITALIANO Y LA GUITARRA ESPAÑOLA

Como hemos podido observar, la «guitarra» durante los siglos XIII y XIV, sobre todo en Europa, se vio continuamente afectada por cambios y modificaciones, que suponemos iban encaminadas a la mejora sonora del instrumento y a garantizar la comodidad de ejecución, aunque algunas de las variantes observadas puedan deberse a las distintas visiones que los artistas tuvieron del instrumento a la hora de fijar su imagen en una escultura o en un libro miniado. Ningún otro instrumento de la época ha mostrado esa variedad de morfologías en un período tan corto de apenas dos siglos, lo

cual, según nuestro punto de vista, indica que los constructores le imprimieron en muchos casos su impronta personal, sin adaptarse a modelos estandarizados.

Desde mediados del siglo XIV, las muestras iconográficas de la «guitarra» van desapareciendo del arte medieval europeo; del de la Península Ibérica mucho antes, quizás porque las construcciones arquitectónicas del Camino de Santiago, donde se había dejado sentir con tanta pujanza en el siglo anterior a través de su decoración escultórica, ya no fueron tan numerosas ni tan significativas. Pero el hecho de que aún se incluya una variante inglesa o norfrancesa en las tablas del retablo de San Millán a fines del siglo XIV, como hemos visto, tipología que con probabilidad fue tomada de alguna miniatura anterior de la misma centuria, demuestra dos cosas: la primera es que aún se utilizaba el instrumento, puesto que el pintor tenía que hacer comprensible para los monjes del monasterio de San Millán de Suso, mentores y destinatarios del retablo al mismo tiempo, el tipo de cordófono que tocaba el santo en su juventud como pastor; y en segundo lugar, que la consideración social que tenía la «guitarra» en estos momentos era bastante ínfima, puesto que ya no era el instrumento de los músicos profesionales de las cantigas ni el digno de estar en manos de los Ancianos del Apocalipsis o de otros personajes bíblicos en los pórticos de catedrales e iglesias, sino que ahora era el instrumento que tocaba un simple pastor.

Y es a partir de ahora, es decir, ya en el siglo XV y en un contexto renacentista, cuando vemos surgir unos nuevos instrumentos que consideramos derivados de la «guitarra» medieval, que hasta aquí hemos venido describiendo. Es decir, que esa cambiante morfología que hemos apreciado en este instrumento y que aún en este siglo seguiremos observando pero ya en otra línea, se va a fijar a finales del siglo XV en dos instrumentos que serán plenamente renacentistas y que continuarán su trayectoria, ya sin grandes cambios, en el Barroco: el cistro y la guitarra. Y justamente comienzan su andadura en los dos países por los que había hecho su entrada en Europa el instrumento centroasiático: Italia y España. Y dentro de nues-

tra península, concretamente en el reino de Castilla, donde se encuentran los primeros ejemplares.

En efecto, no es ninguna novedad, porque ha sido mantenido por una gran cantidad de investigadores⁵⁵, el afirmar que el cistro deriva de esta «guitarra» medieval, que en territorio italiano mantuvo unas características específicas, como ya hemos dicho. Evidentemente, en los instrumentos renacentistas su perfil entallado se perdió en favor de uno en forma de almendra, contorno que ya acusan algunos instrumentos anteriores, pero se conservó la disminución de altura de los aros, las alas de los hombros, los trastes, el clavijero ligeramente doblado hacia atrás, rematado en talla y con clavijas frontales, el rosetón, la varilla-puente y las cuerdas anudadas al final de la caja en una pieza especial.

Los primeros testimonios iconográficos del cistro provienen de Italia, coincidiendo con lo que ya Joahannes Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, ca. 1484) decía sobre su origen. Los dos ejemplares que se encuentran esculpidos en la cantoría de Luca della Robbia para Santa María del Fiore (lámina 57), actualmente en el Museo de la Opera del Duomo (Florencia), presentan características que los vinculan con el ejemplar del Baptisterio de Parma del siglo XII, lo cual corrobora un uso continuado a lo largo de tres siglos, en los que se fue modificando su morfología hasta desembocar en el instrumento renacentista sobradamente conocido, que conservó en algunos ejemplares, como el reproducido por Praetorius en su *Sintagma Musicum*, lám. XVI, un sistema de clavijas dobles: frontales y laterales. Otros modelos tempranos del nuevo cordófono se encuentran en las *intarsias* del famoso estudio del palacio ducal de Gubbio (lámina 58), muy difundidas.

Si bien existe un consenso general sobre el origen del cistro, éste no existe sobre el de la guitarra española. La realidad es que después de que Laurence Wright⁵⁶ propusiera la denominación de cítola para la «guitarra» medieval y de que el nombre de guitarra se le adjudicara exclusivamente al laúd corto, nadie ha defendido la idea de que la guitarra española derive de la «guitarra» medieval, como habían

55 Cfr. entre otros el ya citado trabajo de E. WINTERNITZ: «The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: a Study in Morphology» o la abundante bibliografía que recogen las voces de *The New Grove*.

56 Véase nota 1

57 Véase la voz «Gittern» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., ed. del 2000.

58 Juan José REY: «La citola» en Juan José REY y Antonio NAVARRO: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y «laúdes españoles»*, Madrid, Alianza Música, vol. 64, 1993, p. 45; y «Cordophones pincés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500)» en *Instruments à cordes du Moyen Age*, Rencontres à Royaumont, CERIMM, Fondation Rayoumont, ed. Créaphis, 1999, p. 106.

59 En la edición realizada en Toulouse en 1494 de *El libro de las propiedades de las cosas* de Viçente de Burgos, traducción del tratado de Bartholomaeus Anglicus, se habla de la *viuela o guitarra*. Cfr. Christopher PAGE: *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London Melbourne, J. M. Dent and Sons, 1987, p. 236.

60 Cfr. Rosario ÁLVAREZ: «La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos» en *Revista de Musicología*, vol. XV, nº 2-3, 1994, pp. 618-623.

61 Resulta curioso comprobar como aquí los pintores han utilizado el mismo procedimiento que los miniaturistas de los códices de las Cantigas de Alfonso X para dibujar las clavijas frontales de las «guitarras»: están pintadas en color blanco y están situadas de perfil por fuera del clavijero, a modo de rayos que circundan éste, posición a todas luces errónea, pero que en su especial visión de la perspectiva era una manera de mostrarlas.

afirmado la mayoría de los autores que anteriormente proponían la denominación de «guitarra» o «guitarra latina» para nuestro cordófono. Los que se han ocupado de este tema, como el propio Wright⁵⁷ o Juan José Rey⁵⁸, no explican cómo de pronto en el siglo XV surge la guitarra-vihuela, ni por qué a la vihuela, que a lo largo de la Edad Media tuvo unas características bien definidas, se la comenzó a llamar también guitarra en el siglo XV⁵⁹. Ellos piensan que la típica forma aguitarrada de la vihuela punteada surgió a fines de esa centuria, pero la realidad es que ya existía ese modelo en el siglo anterior, como puede comprobarse en las pinturas del techo del claustro del monasterio de Silos realizadas ca. 1388 o en el de la iglesia coetánea de Vileña, también en Burgos⁶⁰, donde vemos cordófonos de este tipo con clavijeros planos circulares y clavijas frontales⁶¹, al igual que en la vihuela de arco de la época.

Nosotros, por el contrario, creemos que la «guitarra» medieval pasó de una silueta recortada, con amplias escotaduras en los costados, a un contorno suavemente redondeado en forma de 8, como el de ciertas vihuelas, al mismo tiempo que la diferente altura de los aros se igualaba para conformar una caja plana como la de ésta, manteniendo no obstante alguna de sus peculiaridades, como veremos. Algunas muestras iconográficas nos ilustran sobre ello y, aunque escasas, son suficientes para indicarnos los intentos en este sentido. En el siglo XIV un instrumento tallado en el retablo de la iglesia de Camprodón (Gerona) presenta una caja con amplias escotaduras, unidas en arista viva a los hombros, al igual que en las «guitarras» anteriores, pero las caderas se redondean, configurando un diseño particular (lámina 59). El largo mástil termina en un clavijero doblado hacia atrás y en el centro de la tabla se abre un enorme oído circular. Las cuatro o cinco cuerdas de que está provisto quizás se sujeten al final de la caja —hecho éste que no podemos comprobar, porque queda oculto por la mano del ángel tañedor— y se puntean con un plectro. Un instrumento más avanzado en su evolución se puede ver en una miniatura con «El Árbol de Jessé» de la Vulgata de San Jerónimo, códice en pergamino miniado, de principios del siglo XV de la biblioteca de la catedral de Valencia. Muestra también amplias escotaduras y, aunque las caderas son suavemente

redondeadas, los hombros —redondeados a su vez— tienen reminiscencias de los antiguos ángulos, ya que apenas se han curvado sus vértices. Posee una protuberancia en el final de la caja, como los instrumentos franceses e ingleses, y cuatro puntos sobre la tabla de armonía. El estrecho mástil está incompleto, por lo que no podemos conocer el tipo de clavijero.

62 Reproducido por Mary REMNANT y Richard MARKS, *op. cit.*, fig. 72.

Dentro de las formas en transición encontramos una en la que las escotaduras se unen en arista viva a las caderas y hombros, que en este caso son ya redondeados. Con este peculiar contorno y con un clavijero ligeramente doblado hacia atrás, 5 clavijas laterales y oído circular se observa un instrumento en la miniatura del folio 3 del código del siglo XV que contiene la *Historia Naturalis* de Cayo Plinio el Joven (lámina 60), (Biblioteca de la Universidad de Valencia), que es similar al del folio 9 vº del Salterio inglés de Ormesby (Bodleian Library de Oxford, ms. Douce 366) del siglo XIV (lámina 56), aunque aquí los hombros mantienen aún la línea recta. También en una página del Misal de Mendoza (archivo de la catedral de Toledo) y en una miniatura que presenta a Cristo y a la Virgen hay un ángel que tañe una guitarra con largas y poco marcadas escotaduras, unidas casi en arista a los hombros, lo que le confiere al instrumento un perfil rectangular. Tiene trastes y un clavijero ligeramente doblado y con clavijas laterales, semejante al instrumento de la *Historia Naturalis* de Cayo Plinio, que acabamos de citar.

Además de estos instrumentos en plena evolución, que presentan un diseño ambiguo, el siglo XV muestra ejemplares donde se aprecia de un modo patente la típica forma aguitarrada, es decir, con escotaduras en los costados y hombros y caderas suavemente redondeados. Son los que se encuentran en una miniatura de un Libro de Coro de la Catedral de Ávila, en la tabla *Regina Sacratissimi Rosarii* del Retablo de la Magdalena de la escuela de Ximénez-Bernat (Colección privada de Madrid), en un facistol de coro de la Catedral de Toledo, en un bajorrelieve de la Iglesia de Azaila en Teruel (lámina 62) y en un Libro de Horas hispano (British Library, add. ms. 50.004, fol. 70 vº, lámina 61)⁶². Cuatro de ellos exhiben clavijeros en canal, doblados hacia atrás con clavijas laterales, tipo de inserción que debió tomarse

del laúd; y el quinto instrumento tiene el clavijero en forma de pala, por lo que dudamos si se trata de una auténtica vihuela. Hablamos del ejemplar del facistol del coro de la Catedral de Toledo que, por otra parte, carece del oído circular. El número de cuerdas de estos instrumentos del siglo XV, que consideramos guitarras, oscila entre cuatro y cinco, menos la pintada en la tabla *Regina Sacratissimi Rosarii*, a la que se ha dotado de tres cuerdas dobles y una simple, encordamiento que va a ser característico de algunas guitarras. ¿Herencia de las tres cuerdas dobles que habíamos visto en un instrumento de Burgo de Osma y en las tablas del retablo de San Millán? Todos, en cambio tienen una barra-cordal en la tabla para anudar las cuerdas, elemento éste que debió ser tomado del laúd.

A la vista de todo lo anterior, concluimos exponiendo nuestro criterio de que la guitarra del siglo XV es una transformación de la «guitarra» medieval, que se fue homologando a la vihuela de péñola, más tarde vihuela de mano, en su perfil y en su dorso, cordófono que ya desde el siglo XIV había adoptado la forma entallada que encontramos durante su auge en el siglo XVI. Ahora bien, pese a que todos los estudiosos de la guitarra-vihuela coinciden en afirmar que ambos instrumentos eran exactamente iguales y que sólo diferían en su número de cuerdas —seis órdenes la vihuela común y cuatro la guitarra—, nosotros pensamos que hubo diferencias estructurales que nadie señaló en su momento. Éstas se refieren a los clavijeros. Según la iconografía analizada, además de otra serie de testimonios visuales posteriores, creemos que la vihuela siempre mantuvo su clavijero plano en forma de pala y con clavijas frontales, tal y como aparece en la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo (Osuna, 1555), en el *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* de Luis Milán (Valencia, 1535) o en la única vihuela conservada en Europa, la del Museo André Jacquemart de París, heredero este clavijero de aquellos que siempre tuvieron este cordófono durante el período medieval. Por el contrario, pensamos que la guitarra siguió usando un clavijero doblado hacia atrás y un poco curvado, sin la talla que exhibía en épocas anteriores y con clavijas insertas lateralmente como en el laúd, del que ambas —vihuela y guitarra— tomaron la varilla-cordal (láminas 63 y 64). Pero también hubo

clavijeros en ángulo, planos y con clavijas frontales, como el que muestra el tratadito de Juan Carles Amat *Guitarra española y vándola* en su tardía edición de 1639⁶³. El orificio central, que ahora se le practica a la guitarra, cubierto por su roseta, debió derivar de aquellos que ya mostraban algunas «guitarras» del siglo XIV o de la roseta a base de puntos que tuvieron la mayoría de ellas. Hay que tener en cuenta que los tan citados testimonios de Bermudo⁶⁴ y de Fuenllana⁶⁵ sobre las diferencias entre ambos instrumentos se deben a que ambos autores están hablando solamente de las cuerdas y de sus afinaciones, sin mencionar para nada otras características de los instrumentos. Pero si uno lee con detenimiento los párrafos que Bermudo le dedica a la guitarra en su mencionado tratado (libro II, cap. XXXII y libro cuarto, caps. LXV, LXVI y LXVII), comprobará que para él la guitarra es otro instrumento diferente a la vihuela, con sus propios epígrafes, aunque no explicita esas diferencias sino su número de cuerdas. Si no fuera así no tendría ningún sentido que el mismo instrumento tuviera nombres distintos basándose tan sólo en éstas.

Por otro lado, este autor explica, como se ha citado tantas veces, que existían dos tipos de afinaciones para la guitarra: a los viejos y a los nuevos y que el temple a los viejos *mas es para romances viejos y Música golpeada que para Música del tiempo. El que uviere de cifrar para guitarra buena Música, sea en el temple de los nuevos* (libro segundo, cap. XXXII). Sin duda, está aludiendo a un viejo instrumento, con el que se podía «golpear», ¿supuestamente con el plectro?, para acompañar los romances viejos que cantaban los ciegos o la gente del pueblo primordialmente. ¿Y no es esta la consideración y el status social en el que se encontraba la vieja «guitarra» medieval a finales del siglo XIV y en el XV? Por tanto, no estamos de acuerdo con aquellos que piensan que la guitarra del siglo XVI deriva del laúd corto⁶⁶, al que también se le llamaba guitarra, ya que nos parece altamente improbable que un instrumento de perfil piriforme y dorso abombado pudiera dar lugar al instrumento en forma de ocho y dorso plano que es la guitarra —hipótesis mantenida en razón tan sólo de su denominación—, y que no se derivara de un cordófono de perfil entallado y dorso plano, siendo así, además, que el laúd corto desembocará a fines del siglo XVI en la mandora renacentista.

63 Como se sabe, no se han conservado ejemplares de la primera edición de 1586, por lo que no podemos asegurar que los grabados de portada e interiores donde se muestra esta tipología de clavijero estuviera ya presente en ella.

64 «Declaración de instrumentos musicales». Libro cuarto, cap. LXV: «La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple y disposición de las quatro de la vihuela común, que sería, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra a los nuevos, quitadle la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela, ponedle una sexta y una prima...».

65 Naturalmente nos referimos aquí a lo que este autor señala en su obra *Orphenica Lyra* del año 1554 cuando habla de las *vihuelas de quatro órdenes, que llaman guitarra*.

66 Cfr. Juan José REY: «Las guitarras» en Juan José REY y Antonio NAVARRO: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y «laúdes españoles», op. cit., p. 43; y Laurence WRIGHT: «Gittern» en The New Grove Dictionary of Music and Musicians, op. cit. London 2000.*

67 En A. PAPADOPOULO: *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977, lám. 35.

68 J. J. LEVEQUE y N. MENANT, «La Peinture islamique et indienne» en *Histoire générale de la peinture*, n° 26, Paris, ed. Rencontre Lausanne, 1967, p. 65.

Y en este punto nos parece significativo señalar, antes de terminar, que en los países orientales los laúdes de caja entallada tomaron también un doble camino. Por una parte, la caja tendió hacia la forma piriforme o la circular, quedando unas pequeñas protuberancias junto al mástil como restos de los hombros, como se refleja en miniaturas persas y egipcias del siglo XIV, de las que el *Kanz-al-tufah*, manuscrito persa anónimo del British Museum, o el Hariri, *al maqamat*, de Egipto (año 1334), actualmente en la Biblioteca Nacional de Viena (A. F. 9, portada, fol. 1)⁶⁷ son buenos ejemplos. Este último instrumento presenta dos cuerdas dobles y una simple, sujetas al final de la caja, que tiene una protuberancia en forma trifoliada, al igual que los instrumentos europeos del mismo período. El clavijero está doblado hacia atrás, con un primer tramo recto y otro curvo, y tiene una varilla-puente que atraviesa toda la tapa.

Sin embargo, la forma entallada no desapareció, ya que la encontramos aún a principios del siglo XVII. En una miniatura india de la escuela mogola de Akbar, perteneciente al «Akbar-Nameh» que representa al propio monarca recibiendo a Abd ur-Rahim en Agra, actualmente en el Museo Victoria y Alberto de Londres⁶⁸, se observa un laúd entallado de largo mástil, con clavijero doblado hacia atrás, caja con amplias escotaduras y hombros rectos caídos. El final de la caja y las caderas son redondeados. Las cuerdas se sujetan a un pequeño botón en el final de aquella y la tapa está adornada con puntos y estrellas. La figura de este instrumento nos recuerda las guitarras del siglo XIII, como las de las portadas de la Catedral de León o una de la Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos.

IX. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL NOMBRE DE ESTE INSTRUMENTO

No queremos detenernos en este último epígrafe, que requeriría un análisis pormenorizado de todas las fuentes literarias e históricas a nuestro alcance para poder llegar a conclusiones mínimamente fiables sobre los nombres de determinados instrumentos durante los siglos XIII, XIV y XV, pero sí queremos hacer algunas reflexiones sobre la tan discutida cuestión de la denominación y, por supuesto, defender nuestra postura de aplicarle al cordófono estudiado el nombre de «guitarra».

Si, tal y como hemos demostrado a través de las fuentes iconográficas, este instrumento llegó a la Península Ibérica procedente del mundo islámico, bien directamente desde el Egipto fatimita o bien vía Sicilia, tuvo que llegar acompañado de su nombre, que a su vez sería transmitido al ámbito cristiano, al igual que ocurrió con otras entidades organológicas como el *qanum*, el rabé, el laúd, el adufe, el añafil y los atabales, por ejemplo. Sería impensable que el instrumento hubiera sido rebautizado al ser asimilado a la cultura cristiana, para aplicarle un nombre latino como el de cítola, al menos en la primera etapa de su recorrido. En cambio, el término guitarra, derivado de la misma raíz que el de cítola, como se sabe, procedía del ámbito musulmán, del árabe *qitara* y éste a su vez del griego *kithara*. El árabe al-Khwarizmi en el siglo X afirma que la *qitara* era un instrumento de los griegos —aquí se debe entender por griegos a los habitantes del imperio bizantino— y que era parecida al *tunbur* árabe, que es un laúd de largo mástil⁶⁹. Este texto demuestra que la palabra griega *kithara* ya estaba asimilada al árabe en este período, puesto que al-Khwarizmi emplea el vocablo *qitara*. Es probable que con este término se designara también a los laúdes entallados fatimitas, que eran laúdes de largo mástil, porque, como veremos, también en Sicilia —donde se cultivaron bastante— se utilizaba un derivado del mismo nombre. Asimismo, la Enciclopedia árabe *Mafatih al-ulum* del siglo X, habla de la *qitara*⁷⁰ y la define como un instrumento semejante al *tunbur*: El término *qitara*, por otra parte, fue adoptado por los países del norte de África situados al oeste de Egipto para designar al laúd con cordal frontal⁷¹. Todo ello quiere decir que, al igual que el término cítara en las lenguas romances, *qitara* tenía también entre los musulmanes un cierto carácter genérico, ya que se aplica a varios tipos de laúdes. ¿Qué de particular tiene, pues, el que se haya mantenido este concepto amplio del término entre la población cristiana de Occidente? En todas las lenguas hubo siempre términos de sentido amplio, que designaban varios instrumentos, como por ejemplo, el latino cítara, el latino rota derivado del celta *crot* o *cruit*, o el germano *harpa* en la alta Edad Media. Creemos, pues, que guitarra pudo mantener durante los siglos XIII, XIV y XV esa amplitud de significados y aplicarse a por lo menos dos cordófonos diferentes: al laúd corto⁷², muy especialmente en el reino de Aragón⁷³, y al instrumento entallado que hemos estudiado.

69 Sybil MARCUSE: *A Survey of Musical Instruments*, Newton Abbot, London, 1975, p. 409.

70 Julián RIBERA: *Las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1922, p. 51.

71 Curt SACHS: *Historia Universal de los instrumentos musicales*, op. cit., p. 241.

72 Así se comprueba en la Biblia de Alba, encargada por el Maestro de Calatrava, Luis de Guzmán, al rabí Mosé Arragel de Guadalajara. En la traducción que hace del Libro de Daniel en lo referente a los instrumentos musicales que tienen los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor dice así: «... al son de las trompas et laudes et gитарas et psalterios et symphonias, et todos los otros sones de la música...». La miniatura que describe esta escena presenta un grupo de ministriles que portan los instrumentos que el texto enumera y junto al laúd y el salterio aparece un laúd corto.

73 En Castilla se prefería para este instrumento el nombre de *mandurria* o *vanduria*, tal y como lo utiliza el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*. Variantes lingüísticas de este término se observan en la poesía francesa de la época.

74 J. COROMINAS: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Madrid, ed. Gredos, 1974, voz «Guitarra». Además de estas fuentes citadas por Corominas, está el tratado de Muhammed Es-Salahi, *Opus de licito musicorum instrumentorum usu...* de 1221 (Bibl. de El Escorial), donde se citan dos términos que deben aludir a la guitarra: *al-kitrara* y *al-kitharet*.

75 Cfr. Pierre BEC: *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge*, París, ed. Klincksieck, 1992, pp. 123 y 124.

76 El término *guitarra* sustituye en el ms. de P (Bibl. Nat. de París) de este texto, que fue copiado en el siglo XV, al término *cedra* del códice O (Bibl. Nac. de Madrid), fechado en el siglo XIII. Esto ha llevado a J. J. REY (*Cordophones pincés et styles musicaux, op. cit.*) a pensar que la utilización de guitarra es muy tardío y que el copista del XV sustituyó el término obsoleto de *cedra* por uno que le era familiar. Sin embargo, otros especialistas, como J. Canas en la introducción a la edición de Madrid, Cátedra, 1988, donde incluye tan sólo el ms. P, opina que puede ser una variante dialectal. Nos preguntamos, por tanto, si el copista del XV no pudo haber tenido delante otra versión diferente de la del códice O, donde ya estuviera *guitarra*.

77 Como es conocido, toda la relación instrumental que introduce Juan Gil de Zamora en su tratado está copiada de la obra *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus, que a su vez había copiado el texto de *Las Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. Cfr. el estudio de R. MOTA MURILLO: «El Ars Musica de Juan Gil de Zamora. El Ms H/29 del Archivo Capitolare Vaticano» en *Archivo Ibero-Americano*, vol. XLII, 1982, n.º 165-168, p. 651.

78 Esto se refleja en otros documentos posteriores, como en una crónica francesa de 1399, en la cual se dice: *Comme icellui Lotin eust joué d'une gisterne qu'il avoit pour faire esbatre et dansier plusieurs jeunes gens, qui là esteient assemblez*. Cfr. DU CANGE: *Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae*, 1678, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1954, voz «Guiterna».

79 *Ibidem*: voces «guiterna» y «guideme».

80 *Ibidem*.

El término *qitara* fue introducido en la Península Ibérica desde una fecha muy temprana, pues en una fuente árabe hispánica del siglo XI aparece *káitara*, y *kitaire* en una del siglo XIII⁷⁴, grafía esta última con la que es incluida en 1285 en el poema «Cleomadès» de Adenet le Roi, aunque ya había sido reseñada diez años antes con la forma *quitarres* en el «Roman de la Rose» de Jean de Meung⁷⁵.

En el reino de Castilla, por otra parte, se encuentra en el *Libro de Alexandre* (ca. 1249)⁷⁶ y a finales del siglo es presentada como una novedad en el tantas veces citado *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, donde explica que los instrumentos más recientes, frente a una serie de ellos pertenecientes al mundo antiguo citados anteriormente en latín⁷⁷, son el *canon et medius canon et guitarra et rabr*. Nos preguntamos si aquí este fraile franciscano, que fue preceptor del hijo de Alfonso X y tuvo que haber conocido la riqueza instrumental de la corte, no está utilizando el término *guitarra*, en ese sentido genérico, que antes apuntábamos, pues nos extraña que no hable, por ejemplo, del laúd que ya está representado en la Cantigas.

Queremos traer aquí, además, otro texto del siglo XIII, donde se incluye una variante dialectal de guitarra, por ser inédito en la bibliografía organológica y porque demuestra que desde muy temprano el término guitarra se había introducido en Sicilia donde se cultivó, tal y como hemos visto, el laúd entallado, el laúd con cordal frontal y el laúd corto. Se trata de las Constituciones de Federico I de Sicilia (1194-1250) donde se cita por la vía de la prohibición, ya que al estar considerado como un instrumento para acompañar las danzas y fiestas callejeras⁷⁸ se prohíbe su uso en los sucesos luctuosos: *Nec pulsentur circa funebre guideme, vel timpana, vel alia instrumenta quae ars magis ad gaudium, quam ad tristitiam adinvenit*⁷⁹. Du Cange⁸⁰ aclara que la forma *guideme* es un error y que se debe leer *guiderna* o *guiterna*.

A partir de ahora los testimonios del uso de la guitarra se multiplican en todas las literaturas occidentales mostrándonos sus múltiples

variantes, que no podemos entrar a analizar aquí porque no es el propósito de este estudio, pero sí debemos destacar que esa insistencia de algunos textos como el del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita sobre «guitarra morisca» y «guitarra latina», dualidad también reseñada por un documento que habla de los músicos que tañían estos instrumentos al servicio del duque de Normandía en 1349⁸¹, es indicativo de esa pluralidad o más bien bipolaridad de significados que encerraba el término guitarra, por lo que para algunos debió hacerse necesario puntualizar algún matiz de su naturaleza. Y, aunque no vamos a entrar aquí a elucubrar sobre qué instrumento responde a los adjetivos «morisca» y «latina», sí querríamos llamar la atención sobre la conveniencia de volver a plantearse la utilización del término «guitarra» para nuestro instrumento, tal y como venía siendo designado por prestigiosos organólogos en el pasado.

Pues bien, a este cordófono que nosotros creemos podría denominarse guitarra, otros musicólogos lo denominan cítola, tal y como ya hemos dicho al comienzo de este artículo. El primero que le aplicó este nombre fue Laurence Wright⁸², hipótesis que ha sido defendida por un grupo de investigadores, entre ellos J. J. Rey⁸³; sin embargo, otros no comparten sus teorías y han seguido utilizando la terminología tradicional⁸⁴. Los argumentos a favor del término cítola son, entre otros, la gran abundancia de citas literarias en la misma época en la que el instrumento se expandía en la iconografía, además de que Wright, tal y como ya hemos dicho, busca un origen europeo para el instrumento, sin llegar a definirse en este punto.

Por otra parte, Rey se contradice al decir que las menciones de la guitarra son escasas en la literatura frente a las de cítola⁸⁵ y, más adelante, que abundan en las lenguas romance⁸⁶. Y con gran pesar considera que «a lo peor»⁸⁷ también era llamado guitarra un instrumento en forma de ocho y de fondo plano. Todo ello quiere decir que, a pesar de que este tema ha provocado grandes alegatos en pro de la denominación de cítola, los que lo defienden tampoco están plenamente seguros de que fuera así. Incluso, uno de los más firmes argumentos a favor del término cítola de J. J. Rey, en el que insiste en todos sus trabajos sobre el tema, cae por tierra, al comprobar deter-

81 BERNAHRD: *Recherches sur l'Histoire des Ménestriers de Paris*, 1842-43, citado por Curt SACHS: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1930, p. 228.

82 «The medieval Gittern and citole: A case of mistaken identity», *op. cit.*, en *The Galpin Society Journal* XXX (1977), autor asimismo de las voces «citole» y «gittern» de *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, London, 1984, así como de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edición del 2000.

83 «La cítola» en Juan José REY y Antonio NAVARRO: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y «laúdes españoles»*, *op. cit.*, p. 43; y «Cordophones pincés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500)», *op. cit.*, pp. 98-102.

84 Cf. Mary REMNANT y Richard MARKS: «A Medieval 'Gittern'» en *Music and Civilisation*, *op. cit.*, p. 83.

85 «La cítola», *op. cit.*, p. 42, nota 61.

86 *Ibidem*, p. 45.

87 *Ibidem*, p. 44.

88 *Ibidem*, p. 35; también en «Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía musical», *op. cit.*, p. 50; y «Cordophones pinécés et styles musicaux dans la péninsule Ibérique (1200-1500)», *op. cit.*, p. 98.

minadas cronologías. Nos referimos a su afirmación de que la pintura del retablo de San Millán donde el santo cuida del rebaño, acompañándose de un córdofono, es la más clara demostración de lo que es una cítola, pues, según él, el pintor plasmó el mismo instrumento a que se refería el clérigo-poeta Gonzalo de Berceo en 1234 en su «Vida de San Millán» (*Avia otra costumbre el pastor que vos digo: / por uso una çitola traya siempre consigo / por referir el suenno, que el mal enemigo / furtar non li podiesse cordero nin cabrito*), puesto que cree que el retablo es tan sólo unos años posterior al texto del poeta⁸⁸, que, por otro lado vivió unos años en el Monasterio de San Millán de Suso, para el cual se realizó el retablo. Pero la realidad es muy diferente, pues el retablo es de siglo y medio posterior a la creación de los versos bercianos, tal y como ya hemos visto, época en la que para el pintor, e incluso para los monjes sus mentores, se les habría hecho difícil interpretar de qué instrumento hablaba Berceo.

X. LISTADO PROVISIONAL DE FUENTES ICONOGRÁFICAS DE LA «GUITARRA» MEDIEVAL

ASIA CENTRAL

- 2 figuras de terracota de Afrasiab, centro en ruinas de la antigua Samarcanda, con un cordófono similar de caja entallada. Siglo IV-III a. de C. Cultura de Sogdia.
- Figura de terracota con cordófono de caja entallada, localizado en la fortificación de Koi-Krylgan-Kala, al este del río Amu-Daria. Siglos I al III d. de C. Actualmente en el museo del Ermitage de San Petersburgo. Cultura de Coresmes.
- Figura de terracota hallada en Kusy-Krylgan-Kala. Siglos I al III d. de C. Cultura de Coresmes.
- Figura de terracota hallada en Sariasija, yacimiento arqueológico al sur de Uzbekistán. Siglos I al III d. de C. Actualmente en el Museo provincial del distrito de Surchandarja en Termes. Cultura de Baktria.
- Friso de caliza con altorrelieves de instrumentistas femeninas, encontrado en Airtam, cerca de Termes, localidad de culto budista. Siglo II d. de C. Cultura de Baktria. Actualmente en el Museo del Ermitage de San Petersburgo.

- Figura de terracota hallada en Pachal–tepe, Oasis de Kaschkarja, Rayon Jakkabag. Siglo III–IV d. de C. Cultura de Sogdia. Actualmente en el museo de la Universidad estatal Lenin de Taschkent.

MUNDO ISLÁMICO

- Plato esgrafiado de época abasida con un derviche tocando este tipo de cordófono. Procede de Samarra. Siglo IX. Actualmente en el Museo de Arte islámico de El Cairo (Egipto).
- Plato de la época de la dinastía de los Tulúnidas de Egipto (fines del siglo IX). Museo de Arte islámico de El Cairo.
- Plato persa del siglo XII. Museo de Arte islámico de Berlín.
- Plato persa del siglo XIII. Metropolitan Museum de New York.
- Leyenda de los siete durmientes del Corán. Miniatura de un manuscrito que puede datarse entre los siglos XIII al XV. Museo Topkapi Saray de Estambul.
- *Mou'nis Al-Ahrar* (antología científica) de Mohammed b. Badr Jajarni. Procedente de Chiraz. Año 1341. Actualmente en el Museo de Arte de Cleveland, nº 45.385.
- Panel de madera del antiguo palacio fatimita de El Cairo. Siglo X. Actualmente en el Museo del Louvre (París).
- Cordófono ¿fatimita? Hallado en Egipto. Metropolitan Museum de New York. Fondos Rogers, 1912.
- Plaquitas de marfil del período fatimita. Siglo XII. Museo de Arte islámico de Berlín. 4 cordófonos vistos de frente y de perfil.

ITALIA

- Techo de la capilla palatina de Palermo construido entre 1140 y 1150. 2 instrumentos.
- Techo de la catedral de Cefalú. Siglo XI.
- Uno de los músicos de David en el tímpano del Baptisterio de la catedral de Parma, realizado por Benedetto Antelami ca. 1198.
- Apocalipsis de Verona en un manuscrito que contiene el Nuevo Testamento. 1ª mitad del siglo XIII, Biblioteca Vaticana, lat. 39, fols. 158 y 165. Diversas imágenes del instrumento.
- Biblia italiana del siglo XIV. British Museum de Londres, add. Ms. 47672, fol. 471.

- Biblia italiana de escuela boloñesa del siglo XIV, fol. 87 vº. Tesoro de la catedral de Gerona.

PENÍNSULA IBÉRICA

- Arquivolta de la portada de San Miguel de Estella (Navarra) de fines del siglo XII. Su clavijero plano romboidal nos hace dudar de su identificación, pero sus hombros rectos y caídos, así como los entalles apuntan a la «guitarra».
- Arquivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Toro (Zamora), del siglo XII.
- Arquivolta de la portada del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) de finales del siglo XII. 2 ejemplares.
- Archivolta de la puerta de la Virgen de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca). 1ª mitad del siglo XIII. 2 ejemplares.
- Portada de la iglesia de la Hiniesta (Zamora), 1ª mitad del siglo XIII.
- Ménsulas del salón del palacio del arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela (A Coruña), de la primera mitad del siglo XIII. 2 ejemplares.
- Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, ca. 1240. Presenta dos ejemplares, uno de ellos con cordal trapezoidal como el de las vihuelas de arco.
- Portada de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), después de 1240.
- Portada occidental de la catedral de Burgo de Osma (Soria) de mediados del siglo XIII.
- Portada meridional de la catedral de Burgo de Osma (Soria). Finales del siglo XIII.
- Portada de San Juan en la fachada occidental de la catedral de León. 2ª mitad del siglo XIII.
- Portada de San Froilán en la fachada occidental de la catedral de León. 2ª mitad del siglo XIII.
- Portada meridional de la catedral de León. 2ª mitad del siglo XIII. 2 ejemplares.
- Portada occidental de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), ca. 1260. 3 ejemplares.
- Sepulcro en la capilla del Pilar de la Catedral de Lugo, s. XIII.

- Arco ciego, llamado de la Epifanía, del claustro de la Catedral de Pamplona. Siglo XIV.
- Cantigas de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga 1 del código b I 2, fol. 29 rº. Biblioteca de El Escorial. 2 ejemplares. 3er tercio del siglo XIII.
- Cantigas de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga 10 del código b I 2, fol. 39 vº. Biblioteca del monasterio de El Escorial. 3er tercio del siglo XIII.
- Cantigas de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga 150 del código b I 2, fol. rº. Biblioteca del monasterio de El Escorial. 3er tercio del siglo XIII.
- Cantigas de Alfonso X el Sabio. Miniatura del prólogo en el código T I 1, fol. 5 rº. Biblioteca del monasterio de El Escorial. 3er tercio del siglo XIII.
- Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio, fol. 31 vº del código T I 6 de la Biblioteca del monasterio de El Escorial. Año 1283.
- Miniaturas del Cancionero de Ajuda. Biblioteca de Ajuda de Lisboa. Fines del siglo XIII. 3 ejemplares.
- Alicer pintado del techo de la catedral de Teruel. 3er tercio del siglo XIII.
- Pintura mural de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, obra de Antón Sánchez e Segovia. Año 1262. Es una dudosa representación de la *guitarra* medieval. Posee los hombros rectos y caídos típicos de esta tipología y un clavijero doblado hacia atrás como el del laúd. Sus costados rectos, por otra parte, la homologan a aquellos ejemplares de costados similares que vemos en el pórtico de Carboeiro o en la miniatura del fol. 5 del código T I 1. Sus tres rosetones desde luego nada tienen que ver con los puntos o rosetones de puntos que encontramos en la mayoría de ejemplares de la guitarra.
- «San Millán guardando el rebaño». Tabla del retablo de San Millán procedente del monasterio de San Millán de Suso. Actualmente en el Museo de La Rioja (Logroño). Fechado entre 1390 y 1410.
- «San Millán recibe un mensaje de Dios». Tabla del retablo de San Millán procedente del monasterio de San Millán de Suso. Actualmente en el Museo de la Rioja (Logroño). Fechado entre 1390 y 1410.

FRANCIA

- Portal oeste de la catedral de Estrasburgo. Siglo XIII.
- Portal de la catedral de Reims. Siglo XIII.
- Miniatura del Antifonario Médicis, de escuela de Notre Dame, ms. Pluteus 29.1 Biblioteca laurenziana de Florencia. Siglo XIII. 2 ejemplares.
- Miniatura en la inicial M(ultiplici) de un manuscrito francés con los escritos de Aristóteles, procedente de la abadía del Monte Saint-Michele. Actualmente en la Biblioteca municipal de Avranches, ms. 222, fol. 9.
- Portal sur de la catedral de Bayona. Siglo XIV.
- Portal oeste de la iglesia de San Mauricio de Vienne. Fines del siglo XIV.
- Miniatura de una inicial de Biblia. Biblioteca municipal de Nancy, ms. 3, fol. 215 vº. Siglo XIV.
- Miniaturas de un Salterio, ms. 249 del Museo Histórico Lorrain de Nancy, fols. 5, 17, 156, 160 vº, 176 y 202. Siglo XIV.

INGLATERRA

- Miniaturas del Apocalipsis Gulbenkian. Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, Ls. La. 139. Iluminado en Inglaterra en torno a 1265–1270, fols. 2 vº, 4 vº y 5 vº. 4 ejemplares.
- Miniatura de una inicial D(eus) en un Libro de Horas inglés, ca. 1250–1275. British Library de Londres, Egerton ms. 1151, fol. 47.
- Miniatura del Salterio Ormesby de la escuela de East Anglian, ca. 1300–1325. Conservado en la Bodleian Library de Oxford, ms. Douce 366, fol. 9 vº.
- Miniatura del Salterio inglés Peterborough de comienzos del siglo XIV. Biblioteca Real Alberto I de Bruselas, ms. 9961–9962, fol. 14.
- Miniaturas del Queen Mary Psalter, ca. 1310–1320. British Library Royal, ms. 2. B. VII, fols. 177 y 178.
- Miniatura del Salterio de Robert de Lisle. Escuela de East Anglian, ca. 1300–1320. British Library de Londres, Arundel ms. 83, fol. 134 vº.
- Miniatura de un manuscrito del siglo XIV de Oxford. Reproducido por H. Panum, *op. cit.* p. 447, fig. 336.

- Capa de Bolonia, un ejemplo de *Opus Anglicanum*, fechada entre 1315 y 1335. Museo Cívico de Bolonia.
- Escultura en el Coro del ángel de la catedral de Lincoln. Antes de 1280.
- Escultura de mujer con guitarra en el claustro de la catedral de Norwich. Principios del siglo XIV.
- Escultura en la galería de ministriles de la catedral de Exeter. Mediados del siglo XIV.
- Ménsula de la iglesia de Saint Mary en Cogges (Oxon). Siglo XIV.
- Clave de un arco en el coro de la catedral de Gloucester. Mediados del siglo XIV. 2 instrumentos.
- Talla en la Abadía de Westminster. Mediados del siglo XIV.

ALEMANIA

- Miniatura marginal de un misal benedictino del monasterio de Prum. Ca. 1320. Actualmente en el Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalbibliothek de Berlín.
- Baldaquino de los Apóstoles en el coro de la Catedral de Colonia. Ca. 1320. 2 ejemplares.



LÁMINA 1. Miniatura de la cantiga 1 del código b I 2 (ca. 1280) de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (fol. 29 r^o). Biblioteca de El Escorial.



LÁMINA 2. Friso de caliza con altorrelieves de instrumentistas femeninas, encontrado en Airtam, cerca de Termez. Cultura de Baktria. Siglo II d. de C. Ermitage de San Petersburgo.



LÁMINA 3. Figura de terracota localizada en la fortificación de Koi-Krylgan-Kala, al este del río Amu-Daria. Cultura de Coresmes. Siglos I al III d. de C.



LÁMINA 4. Figura de terracota hallada en Kusi-Krylgan-Kala. Cultura de Coresmes. Siglos I al III d. de C.



LÁMINA 5. Figura de terracota hallada en Sariasiya, yacimiento arqueológico al sur de Uzbekistán. Cultura de Baktria. Siglos I al III d. de C.



LÁMINA 6. Figura de terracota de Afrasiab, centro en ruinas de la antigua Samarcanda. Cultura de Sogdia. Siglo IV-III a. de C.



LÁMINA 7. Figura de terracota hallada en Pachal-tepe, Oasis de Kaschkadarja, Rayon Jakabag. Cultura de Sogdia. Siglo III-IV d. de C.



LÁMINA 8. Panel de madera del antiguo palacio fatimita de El Cairo. Siglo X. Museo del Louvre.



LÁMINA 9. Detalle de unas plaquitas de marfil del período fatimita. Siglo XI. Museo de Arte islámico de Berlín.



LÁMINA 10. Otro detalle de las plaquitas de marfil.



LÁMINA 11. Otro detalle de las plaquitas de marfil.



LÁMINA 12. Otro detalle de las plaquitas anteriores.

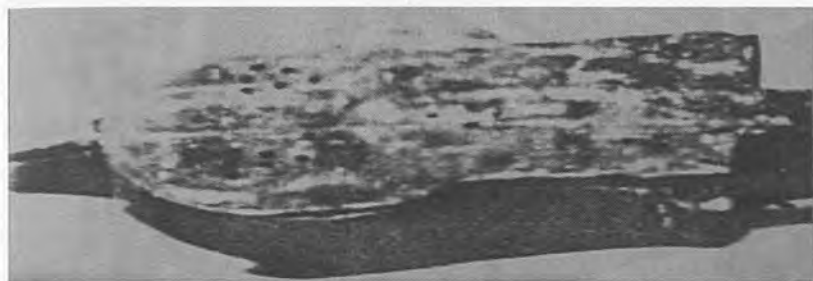


LÁMINA 13. Laúd hallado en Egipto. Metropolitan Museum, New York. Fondos Rogers, 1912.



LÁMINA 14. Plato esgrafiado de época abasida. Procede de Samarra. Siglo IX. Museo de Arte islámico de El Cairo (Egipto).



LÁMINA 15. Plato de la época de los Tulúnidas de Egipto (fines del siglo IX). Museo de Arte islámico de El Cairo.



LÁMINA 16. Plato persa del siglo XII. Museo de Arte islámico de Berlín.



LÁMINA 17. Plato persa del siglo XIII. Metropolitan Museum de New York.

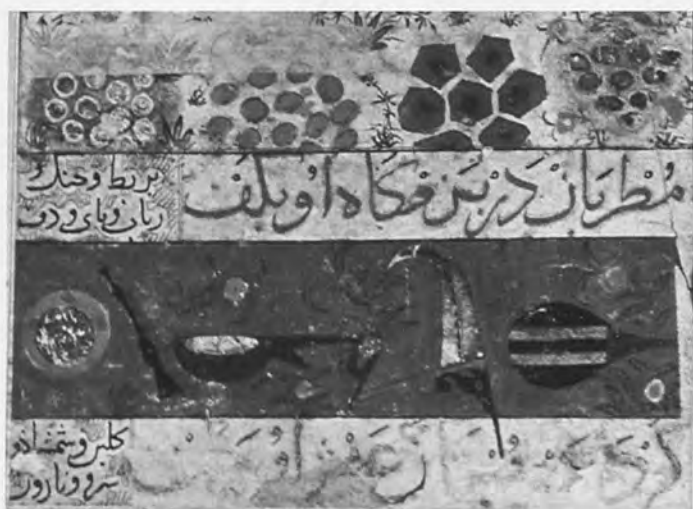


LÁMINA 18. *Mou'nis Al-Ahrar* de Mohammed b. Badr Jajarni de 1341. Procedente de Chiraz. Museo de Arte de Cleveland.



LÁMINA 19. Alveolo del techo de la capilla palatina de Palermo. Entre 1140 y 1150.



LÁMINA 20. Otro alveolo del mismo techo anterior.



LÁMINA 21. Pinturas de la catedral de Cefalú. Siglo XII.



LÁMINA 22. Timpano del Baptisterio de la catedral de Parma, realizado por Benedetto Antelami ca. 1198.



LÁMINA 23. Apocalipsis de Verona (1ª mitad del siglo XIII). Biblioteca Vaticana, lat. 39, fol. 158.



LÁMINA 24. Biblia italiana del siglo XIV. British Museum de Londres, add. Ms. 47672, fol. 471.



LÁMINA 25. Biblia italiana de escuela boloñesa, fol. 87 vº. Tesoro de la catedral de Gerona.



LÁMINA 26. Arquivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Toro (Zamora), del siglo XII.



LÁMINA 27. Arquivolta de la portada del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) de finales del siglo XII.



LÁMINA 28. Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez, Santiago de Compostela, 1ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 29. Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez, Santiago de Compostela, 1ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 30. Archivolta de la puerta de la Virgen de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca). 1ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 31. Archivolta de la puerta de la Virgen de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca). 1ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 32. Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, ca. 1240.



LÁMINA 33. Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, ca. 1240.



LÁMINA 34. Portada de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), después de 1240.



LÁMINA 35. Portada occidental de la catedral de Burgo de Osma (Soria), mitad del siglo XIII.



LÁMINA 36. Portada meridional de la catedral de Burgo de Osma (Soria). Finales del siglo XIII.



LÁMINA 37. Portada meridional de la catedral de León. 2ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 38. Portada occidental de la catedral de León. 2ª mitad del siglo XIII.



LÁMINA 39. Portada occidental de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), ca. 1260.



LÁMINA 40. Portada occidental de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), ca. 1260.



LÁMINA 41. Portada occidental de la colegiata de Santa María de Toro (Zamora), ca. 1260.



LÁMINA 42. Arco ciego llamado de la Epifanía en el claustro de la catedral de Pamplona. Siglo XIV.



LÁMINA 43. Miniatura de la cantiga 10. Códice b 12, fol. 39 v°. Ca. 1280. Bibl. de El Escorial.



LÁMINA 44. Miniatura de la cantiga 150. Códice b 12, fol. 147 r°. Ca. 1280. Bibl. de El Escorial.



LÁMINA 45. Miniatura del prólogo del códice T I 1, fol. 5 rº. Ca. 1282. Bibl. de El Escorial.



LÁMINA 46. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (1283), fol. 31 vº. Códice T I 6. Bibl. de El Escorial.



LÁMINA 47. Miniatura del Cancionero de Ajuda. Bibl. de Ajuda de Lisboa. Fines del s. XIII.



LÁMINA 48. Alicer pintado del techo de la catedral de Teruel. 3er tercio del s. XIII.



LÁMINA 49. «San Millán recibe un mensaje de Dios». Retablo de San Millán. Museo de la Rioja. Ca.1390-1410.



LÁMINA 50. «San Millán cuidando el rebaño». Retablo de San Millán. Museo de La Rioja. Ca. 1390-1410.



LÁMINA 51. Fol. 1 del Antifonario Médicis, S. XIII. Biblioteca Laurenziana de Florencia.



LÁMINA 52. Mujer con guitarra en el claustro de la catedral de Norwich. Principios del siglo XIV.



LÁMINA 53. Apocalipsis iluminado en Inglaterra ca. 1265–1270. Fundación Gulbenkian, Lisboa, Ls. La. 139, fols. 2 vº.



LÁMINA 54. Apocalipsis iluminado en Inglaterra ca. 1265–1270. Fundación Gulbenkian, Lisboa, Ls. La. 139, fol. 4 vº.



LÁMINA 55. Salterio de Robert de Lisle. Escuela de East Anglian, ca. 1300–1320. British Library de Londres, Arundel ms. 83, fol. 134 vº.



LÁMINA 56. Salterio Ormesby de la escuela de East Anglian, ca. 1300–1325. Bodleian Library de Oxford, ms. Douce 366, fol. 9 vº.



LÁMINA 57. Altorrelieve en la cantoría de Lucca de la Robbia. Museo del Duomo. Florencia. Siglo XV.

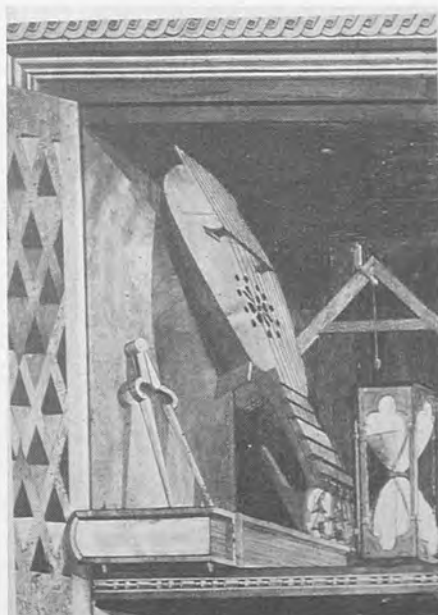


LÁMINA 58. Intarsias en el estudio del palacio ducal de Gubbio de Federico de Montefeltro. Museo Metropolitano de Arte de New York.



LÁMINA 59. Retablo de la iglesia de Camprodón (Gerona), siglo XIV.

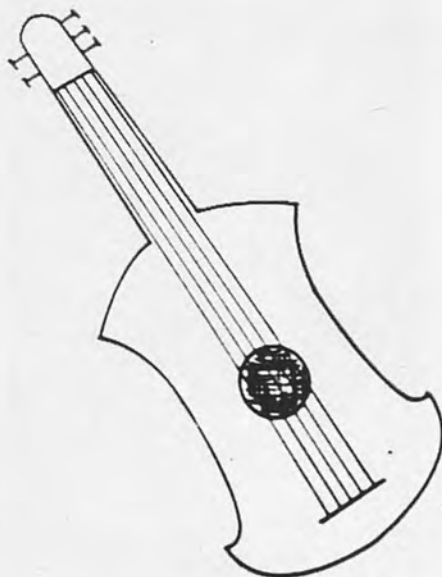


LÁMINA 60. Fol. 3 de la Historia Naturalis de Cayo Plinio el joven. Códice del siglo XV. Bibl. de la Universidad de Valencia (vol. 787).



LÁMINA 61. Libro de Horas hispano. British Library, add. ms. 50.004, fol. 70 v^o.



LÁMINA 62. Cristo Rey con ángeles músicos. Bajorrelieve del retablo de la Iglesia de Azaila (Teruel). Siglo XV.



LÁMINA 63. La Coronación de la Virgen del maestro de San Lázaro. Siglo XV. Colección privada. Valencia.



LÁMINA 64. Frontispicio del *Vocabolari molt profitos per apendre catalan*.

MEDIAEVAL FIDDLES, THE LOST VOICES RESTORED?
A WORTHWHILE ILLUSION

John Wright
Luthier

The first time I set foot on the scaffolding erected in 1990 in front of the Portico de la Gloria, indeed the first time I set eyes on the sculptures, two thoughts came to mind – in French as it happened – concerning the instruments that had inspired them: one, an immediate question: «Par qui, pour qui?» «By whom for whom?» Then a closer look brought the exclamation, «*Ils en étaient déjà là!*»: «They were already at that point!». I seem to remember that this was in reaction to the head and neck of the fiddle in the hands of Elder n° 2. Eight years before, I had been able to examine the *Lyra da Braccio* in the reserves of what was then the Brussels Conservatoire Museum. Although four centuries separated the instruments and the forms were quite different, it was the soft play of light on the subtly curved surfaces that struck me and that quite subjective vision has remained with me ever since.

Further examination of details that could not be due to hazard or fantasy convinced me that these sculptures represented what was evidently already quite a high degree not only of artistic prowess but technological development in instrument making: certainly not «*l'enfance de l'art*». Since then this has been the main premise governing my approach to the realisation of replica instruments.

To me the Portico de la Gloria is the key to understanding the instruments that came before – and after: at least up to the 16th Cen-

tury, when what seem to be essentially sculpted volumes began to be replaced by composite assembled structures. The evidence for this is circumstantial, coming as it does from organological study of the imagery. This begs the question as to the context in which these continuous developments took place.

There is a current notion that medieval musicians made their own instruments.

Where is the evidence of this?

We have scant enough knowledge on who played the instruments and what they played on them, let alone who made them.

Was it necessarily one and the same person who reunited two distinct traditions: those of musician and maker, two distinct bodies of knowledge and know-how? In the absence of specialist instrument-building traditions, how do we account for the obvious radical transformations and clear technological development observable in musical instrument organology over the period 1100–1500? – and in the 12th Century, this appears to have developed very fast. This is especially true in the case of fiddles, the focus of the present paper.

If we take present-day extra-European traditions, we find that even street or wedding musicians do not necessarily make their own instruments: some do and some do not. Some may have largely lost an instrument-making tradition and hand down instruments through the generations. Perhaps 30 or 40 years ago, the *Langa*, a singer caste in Rajasthan, NW India, by all accounts used to play a bowed instrument called the *Gujaratan sarangi* (who made them I do not know), which they have since replaced with the *Sindhi sarangi* a more «classy» instrument with a greater number of sympathetic strings. The writer bought one of the latter, from a *Langa* musician. It was a new, rather roughly made, instrument that *Samda Khan* said he had obtained from an old maker in Karachi.

Some homebuilt instruments are derivative of the mainstream and in most cases may be considered degenerate to varying degrees. This is the case of *sarangis* built by the *Gaine* caste of street musicians in

Nepal. According to Mireille Helffer, they originally accompanied themselves on a rather handsome plucked instrument called *Arbajo*, of which she was able to recover an example during a mission. In more recent times, they seem to have switched over to a *sarinda* type of bowed instrument, which they call *sarangi* (showing the danger of using vernacular names for instrument types – we will come back to that point). Old photos show relatively well-made and well-proportioned *sarangis*, one of which is also in the possession of Mireille Helffer. Present-day *Gaine sarangis* can only be seen as degenerate versions of this type. Their tradition of homebuilt instruments seems to be of relatively recent date. Did they build or buy the more «mainstream» instruments? Did changing circumstances force them to fall back on their own resources and build their own?

Whatever the tradition, my experience of museum collections shows that generally, the older the collection (at least going back into the 19th Century), the better-made the instruments are and the richer their conception. Many recently collected so-called primitive archetypal instruments subsequently turn out to be more recent degenerate versions. This has nothing to do with rudimentary means or use of simple tools. One can use the simplest of methods and still apply quite sophisticated mechanico-acoustical knowledge. The instrument will thus be «rich» in conception.

If we take the example of the *jouhikko* lyre-fiddles from Carelia (figs. 1 a, b), conserved at the Musikhistoriska Museum in Stockholm, we see that they are hewn out of a half-section of a fir (?) log. The man certainly had a sure eye and knew how to handle his tools: whilst the finish is rough, the plasticity, the powerful dynamic of the form is truly exciting to behold. The belly is a thin sliver of close-grained spruce. This and the spruce used for the crossbar are of exceptionally high quality and straight of grain.

The other *jouhikko* illustrated (fig. 2) in the Finnish National Collection, which came from a field trip in 1854, is finished to a somewhat higher degree; but does this necessarily imply a more recent date of manufacture?

1 *The Origins of Bowing*: Oxford University Press, London, New York & Toronto, 1969.

Another particularly interesting example of what seems to be an archaic type of 2-string fiddle is to be found in the Caucasus region among the Abkhasies, Uighirs, Chechens etc. Examples exist in Russian Ethnographical collections: the Glinka Museum, Moscow, has a number of them. They belong to a widespread Central Asian tradition of fiddles used to accompany epic ballads. A particularly intriguing instrument (fig. 3a) is conserved in the Musée de l'Homme in Paris, part of the Baron de Baye collection brought back in the 1890's and ascribed to the «Bjéédouk».

The striking thing about this instrument type is its similitude with the long-necked fiddles represented in early Mozarabic manuscripts. We could perhaps even re-evaluate the instrument shown in the Utrecht Manuscript (executed at Rheims circa 840), that has often been cited as the earliest representation of a bowed instrument in Western Europe. Werner Bachmann¹ *The Origins of Bowing*: Oxford University Press, London, New York & Toronto, 1969, among others, has contested the identification rightly pointing out that the long rod in the player's right hand could not possibly be a bow as some seem to think and is more like a surveying rod that can be seen in a non-musical context in the hands of other characters in the image. In spite of this, I am inclined to give it the benefit of the doubt: the general form of the instrument, the long tailpiece and the probable position of the bridge all militate in favour of the fiddle thesis. It certainly looks rather different from other similar instruments in the ms., which are without question long-necked, sometimes fretted lutes. As for the early long-necked spade and spatula-shaped fiddles, these cannot be traced through the Mediterranean, so a Central Europe route seems as good as any for the entry of the bow into the West although it may have come by several routes at once.

Whatever the truth may be, I cannot refrain from the observation that speculation as to the origin of the bow remains not only of limited academic interest, but obsession with it tends to narrow our view of the whole medieval corpus. Surely a richer field of research is what stringed instruments became in the Middle Ages – and the influence that bowed instrument technology may have had in all this. What

emerged between 1100 and around 1350 was a truly original «sonorous architectural» approach to instrument making in general, revived towards the end of the 15th Century, after what appears to me to have been something of a hiatus of technological regression. The basis of the present-day luthier's art is well evident in the sculptures on the Portico de la Gloria for, as I have always maintained in all my writings on the subject, these do seem to represent instruments that were already highly developed – as works of art and certainly as sound producers. They were far from primitive.

Already in the Twelfth Century, musical instrument iconography taken as a whole bears witness to the existence of a number of features that we could consider «modern»: harmonic curve of the harp console; fingerboard; tailpiece; bridge placed between two soundholes on fiddles: all of these features are readily observable in imagery from a very early period, sometimes clearly indicated, sometimes suggested – on a manuscript, for instance, by a mere dot or smudge of ink. Very few images include all of the elements cited above, but their occurrences are many and most bear witness to features that we know by experience to play an essential role in the behaviour of an instrument. They indicate that in medieval times, much thought was given to the efficacy of the instruments. This is why I propose a more «positive» assessment of medieval iconographic material than has often been the case. It is easy enough to enumerate artists' errors, but given the amount of information yielded by the iconography, when taken as a whole, there is a strong case for a positive robust critical approach to the material in which we seek to identify all plausible means for producing high performance instruments. I have always felt it pays better to err on the side of overestimating the instruments than the contrary. The vigorous postures in themselves the musicians often adopt in the imagery, especially in two-dimensional representation, suggest that very early on, they were going for a spectacular sound.

Thus, what I am defending here is a holistic approach, entailing the sifting out from the mass of related iconographical evidence functional features that seem familiar to us, in other words «critical»

versions of the instruments bringing together these observed essential features. Let us take a few examples and see where they lead us.

I. FIDDLES WITH INCORPORATED NECK

CONQUES FIDDLE

This is a rather early sculpture (dated about 1140), only recently rediscovered, representing the musicians of David: their names are marked above each musician's head. The pillar capital, on which it figures, is well known. However for many years, this particular sculpture remained invisible, placed against the Western wall of the Southern transept in Conques church. A slightly more damaged, almost identical, fiddle was turned outwards, whereas this one, facing the wall, was better protected and has retained many interesting features of unquestionable authenticity.

UNEQUIVOCAL FEATURES

We can recognise most of the «modern» features alluded to above. The limestone even permitted the suggestion of bow hairs and the five strings are clearly shown in relief. Note the frog on the bow, the tailpiece, bridge, large soundholes on either side, fingerboard, frontal pegs. The strings pass inside the pegbox through three «Romanesque» arches; the four strings over the fingerboard go through two of the arches in pairs, whereas the offset string has a small arch of its own. This arrangement can also be seen on one of the Moissac instruments.

OBSERVATIONS

According to current organological terminology, this fiddle would normally be classified as a rebec. This term is applied to pear-shaped fiddles, very common in iconography from the 13th to the 16th Century and occurring even later. The pear shape and the fingerboard following the diverging (from the nut) outline of the neck may correspond to a system I have observed on a very late rebec type. The reason I hesitate in calling the instrument in the sculpture a rebec is that the term is usually applied to later, generally fairly small, instruments with a rounded back – a ubiquitous feature in the

later instruments. Most early two-dimensional images simply represent the front of the instrument leaving one in the dark as to back and side which many assume to be rounded; however, these 12th Century instruments, when represented in three dimensions, generally have flat sides (ribs), the back, when observable, tending towards a vee-section.

The bridge occupies the full width of the surface between the soundholes, even overlapping it on both sides. This could indicate a downward extension of the bridge into the soundbox fulfilling the role of a soundpost, as with the Maillezais fiddle sculpture (see below), or a separate soundpost fitted beneath one foot of the bridge «à la Grecque».

The full width of the fingerboard following the concave outline of the neck could suggest that, as with the later rebecs, the body was hollowed out underneath, forming what one might call a «resonance anti-chamber». These last are very common throughout the world both for plucked and bowed instruments. This configuration results in a soundboard of small surface area combined with a resonator of relatively large volume and usually gives a rather penetrating characteristic sound.

I am afraid that the evidence I will advance for these features regarding the 12th Century instrument will seem a little shaky and requires full explanation...

In many European and American collections, are to be found instruments said to have been sold to collectors by Leopoldo Franciolini, a notorious Italian faker (active 1890–1910.) The authenticity of most of his instruments is easy enough to refute. However he apparently did furnish a number of «ancient» rebecs. He very likely bought them new and «darkened them with age», but the instruments themselves do have such natural elegance and coherence about them that one senses they must stem from some established tradition of instrument making. They certainly lack the deplorable taste for which Franciolini was famous, although I do recall seeing

one fitted with a massacred viol fingerboard, also a «smooth» version, obviously made on a reproducing machine. It would be worth trying to trace the true provenance of these instruments, although I have not succeeded in doing so to date. Franciolini operated in Florence and one suspects he did not have to go far to pick them up.

Whatever their provenance, they have given some food for thought concerning the facture of the type of early fiddle in question.

Illustrated (fig. 6 a, b) is one conserved at the Smithsonian Institution Museum of American Heritage, Washington D.C. and labelled «*rubecchini*».

Note that the body is hollowed out under the fingerboard, extending the cavity to form the small resonating anti-chamber suggested for the 12th Century fiddle. The presence of a rose near the belly end of the fingerboard in many paintings from the 14th Century onwards suggests that this was common practice.

FOUSSAIS FIDDLE

The parish church at Foussais-Payre in Vendée, France possesses a richly decorated early 12th Century porch.

This fiddle is represented on a *voussoir*, playing for an acrobatic dancer sculpted on the neighbouring one. The carving is rather rough, but the fiddle seems well proportioned and contains a number of details of great interest. The back seems to be of shallow vee-section.

UNEQUIVOCAL FEATURES

Five strings are represented including an offset drone which is carved along the side of the neck; the other strings are simply indicated by scoring on the upper surfaces; tailpiece; bridge position marked by dots between two symmetrical soundholes; fairly straight convex arc bow with a distinct frog, possibly two «frogs», one at each end.

The way the belly surface is cut is interesting and recalls the method by which the body is cut from the initial wood block in the Smithso-

nian rebec, as can be seen by examining the profile view (fig. 7 b). Note how the belly slopes diagonally down towards the neck making a step with the fingerboard, which last equally incorporates the top nut and part of the pegbox. On the Foussais fiddle, the stone is cut away with a similar step and a similar alignment is suggested.

OBSERVATIONS

Once again, we have a large instrument, although probably exaggerated compared with the size of the player, unless he is a child or a dwarf.

II. FIDDLES WITH DISTINCT NECK

MAILLEZAIS FIDDLE

Corbel sculpture of unknown date (about 1140?) on the South wall of the choir of Maillezais parish church (Fr 85). Head of fiddle missing.

UNEQUIVOCAL FEATURES

Large area soundboard probably totally enclosing the soundbox; distinct angle between neck and body (fig. 8 c) centrally located bridge; two asymmetrical soundholes of different shape on either side of bridge; one side of bridge goes down into soundhole (fig. 8b); small tailpiece.

OBSERVATIONS

Again, many would call this instrument a rebec, but from the point of view of its configuration, it is much closer to the later oval fiddle. I prefer to call it an *ovoid* fiddle.

This sculpture provides the sole convincing piece of iconographical evidence so far discovered of the presence of a soundpost. Supporting evidence comes from the asymmetrical soundholes, an unconventional feature, which would nevertheless allow the bridge to be kept centred on the fiddle body. The rather wide neck is perhaps exaggerated, but the angle between it and the body (fig. 8c) is nonetheless clear. The number of strings is rather vague and could be five or six. An offset drone is just discernable on the surface of the belly.

The tail-gut appears to be gimped to prevent it from riding up the tapered fiddle body.

In building and developing an instrument such as this one we are on more familiar ground than with the precedent.

III. GENERAL TECHNOLOGICAL APPROACH.

TRANSLATION OF THE ICONOGRAPHY INTO WORKING INSTRUMENTS.

This is where personal knowhow and creativity must come into play. I have already covered this ground in previous articles, so I will be brief.

Every few years there has been a moment of stocktaking, assessment of progress, which has given rise to what I like to call «generations» of instruments. I consider that the latest production as the third generation.

It is interesting to try to define these generations.

FIRST GENERATION: instruments made in the Lugo workshop during what became known as the Gelmirez project. This lasted a year. Francisco Luengo, Christian Rault and myself were given the possibility of four two-week research sessions during which we worked on producing replicas of the musical instrument sculptures in the Xelmirez Palace, Santiago de Compostela. We also advanced the research on the Portico de la Gloria carrying forward the project here at Santiago the beginning of the 90's. We studied design and functional problems. The three specialists each tended to go in his own preferred direction, but the overall result had enough coherence to enable us to present the instruments in concert with the group *Porque Trobar*. Public presentation of these instruments is the best means of assessment I know, and I had in mind a number of improvements.

SECOND GENERATION: The opportunity to take forward my research came in 1999 when I was asked by Richard Levesque, in charge of «Monuments and Objets d'Art» in the Département of Vendée, to

design instruments and oversee a project for instruments based on Romanesque sculptures on churches in Vendée intended for permanent exhibition at the Abbey of Nieul sur l'Autise. I saw this as a chance to enrol the services of the violinmaker, Bruno Bourhis at Nantes who had already long ago built for me a very successful faithful copy of a Welsh crwth. His vision of bowed instruments is to my mind unique and comes both from long experience, practical violinmaking, restoration and expertise. He accepted the project, aided by the sculptor, Denis Cantito and our triple collaboration produced two fiddles in what eventually became four examples of each. As the work advanced, he applied the same criteria of power and response as he would have done for a classical viola of similar dimensions with the proviso of course that the character of the sound was bound to be different. We studied wood thicknesses and the two conflicting criteria of resistance and freedom of vibration. The experience, I am sure was as rich for him as it was for me.

Restitutions were made in 2000 of two sculptures. There were eventually four versions of each: an initial «testbed», one for permanent exhibition at the Abbey at Nieul sur l'Autize (Vendée), one for use in concert, at present in the hands of the local «École du Patrimoine», plus one for the author's own use.

The Maillezais model was well adapted to the «luthier» approach; that of Foussais took us on to less familiar ground. In our attempts to get the system to work, our instrument came out rather small and for our own satisfaction we have recently produced a new version with a longer neck and a greater string length. Development of the test-bed version of the Foussais instrument raised a number of structural problems, which mostly derived from the opening under the fingerboard and the walls of the cavity in this location, making the initial instrument rather stiff and causing emission difficulties. Upon the advice of Bruno Bourhis, we took the liberty of retreating the «step» a little under the fingerboard, so that this last overhung a little as with the Smithsonian «*rubicchini*». We replaced the belly, which was now longer, greatly improving response and especially sound penetration, which amazed me the first time I played it in

public. Also on the *rubecchini* the fingerboard is slightly wedge-shaped in order to gain bridge height: this we have also retained on the restitution. This sort of refinement can only be defined by making a working instrument and is an example of the critical test approach we have employed in interpreting the sculptures – What is plausible? Can we make it work?

THIRD GENERATION: we all learn from our mistakes, but we build on our successes, the difficulty being to define the true reasons for the latter. This was brought home to me when we built our first two third generation instruments, which result from collaboration between Denis Cantito and myself. These fiddles, all with a distinct neck, were initially disappointing, compared with the second generation. The main problem was one of design – my department! I had not recognised the importance of a revision of the pressure angle applied during the development of the Second Generation Maillezais model. This has now been redressed, greatly freeing the response of the latest instruments. We had also exaggerated the thicknesses at the centre of the soundboard, more easily corrected. I also became fully aware of a point that Bruno had nonetheless always hammered home: the importance of the cleanness of the cut; at the same time the elimination of sharp edges and angles, a source of parasitic high frequencies in the sound: even and especially at the sound-holes. I suspect that this may be due to what is known as the «Coanda effect» which will be the subject of forthcoming acoustical research. Attention to these points has worked wonders in respect to response and general tone quality, even of older instruments. The recently-completed, longer Foussais model is a great improvement on earlier versions.

«DYNAMIC» APPROACH

This entails closely linking design with performance. I have always paid great attention to string layout and this has proven to be of great worth in the development of all three generations. Even in my early days of setting up my own violins, I very soon became aware of the importance of balancing the forces created by string tension, always tending towards a state of static equilibrium as recommended

by Emile Leipp. With an old violin, this involves adjusting the alignment of the tail-gut in order to naturally centre the bridge on the body, the instrument viewed from the front, Bridge height and «pressure angle» are also important. But I have now rejected Leipp's theory on the «quadrilateral of forces»: a good guide at the outset of a project, too close adherence to which has been the root of many of the problems encountered in more recent times. Leipp considered that the height of the bridge, *per se*, as insisted upon by violin makers is not important but is simply the result of the angle made by a string over the bridge minus the height of the arching. Experience leads me more and more to adhere to the luthiers' point of view, without being able to fully justify it – it just happens to work!

Systematic incorporation of a sound-post, an oft-disputed point, dates from 1995 and came in the wake of practical experience in playing the 1st generation instruments in public in a variety of places and of atmospheric conditions. It is a personal option resulting from this plus reflection upon the whole problematic. We do not use violin soundposts: the several types and their various positions we have tried inside the soundbox all reflect observed traditional practice. The variety of distinctive soundpost systems in existence outside of the violin tradition provides strong evidence that their use in bowed instruments predates the violin. In fact a number of ways of achieving the «soundpost effect» exist widely distributed throughout the world, within a variety of cultures. The main function of a soundpost appears to be to focus the sound.

It is not a standardising element, to my ear rather it enhances the distinctive sound resulting from different configurations. The radical difference in sound between the contemporaneous «Maillezais» and «Foussais» models would justify the coexistence of these individual models. As we have made them in several examples, we can confirm this.

Perhaps in my designs I have overestimated the technological level attained by 12th Century instruments, but I think we are at present at a stage where we must allow ourselves this indulgence, otherwi-

se we are at an impasse. In any case, I repeat and stress, we are not dealing with rudimentary instruments.

TERMINONOLOGY

This work on restitutions underlines the need I have long felt for a reassessment of typological terminology, with priority given to descriptive criteria based on external form or distinctive features, such as long-neck; short neck; incorporated neck; distinct neck; ovoid, oval, figure eight body... Some of these terms are already in current usage, but we need to be rather more systematic, and keep a constant eye on functional criteria. What these cold, neutral terms lack in poetry, they gain in clarity and flexibility and certainly do not impede the parallel advancement of philological studies.

QUESTIONS OF STYLE

I have already alluded to the play of light on the Portico sculptures. This elegant treatment of the forms is rarely seen in other iconography, which usually only depicts general aspect plus what were considered salient features. This, however, does not mean that the instruments inspiring the drawings were necessarily rude in facture. Craftsmen, whatever their speciality, have throughout the ages been concerned by the dynamics of form, by the elegance of an artefact. This we have noted in powerful forms of the very rudimentary jouhikko (figs 1a; 1b.). We can further develop our propos, examining details of the «Bjedouk» fiddle (figs. 11a, b; 11d-h), which can serve as inspiration for the earliest fiddle types represented in Western Europe.

Close examination of the head reveals that the nominal disc shape is not perfectly circular. It is much more elegant. Now imagine reproducing a replica from a simple drawing of this instrument; the temptation would be to represent this head by a simple circle: the result would be a stiff form a thousand miles from the elegance of the head in Figs. 9a; b. Also, who would think of carving the back of the head in two facets, merging the narrow spine of the neck?

Elder N°3 on the *Portico de la Gloria* has the back carved similarly in two facets (Fig. 11c)

Also intriguing is the B-hole, another feature of some of the *Portico* fiddles, and present on those on the *Porche Royale* at Chartres orientated a quarter turn compared with this one and usually placed on either side of the bridge. There are also some delightful touches, such as leather thongs serving variously as a tail-piece, and for attaching the hair to the bow, beautifully knotted or interwoven.

We are tempted to go further. Similar outlines can be achieved with the use of ruler and compass. This is sometimes called «descriptive geometry», which differs from speculative geometry in that it serves the creation of form. It does not dictate it and facilitates faithful reproduction, scaling up or down. Once one has found a procedure, one simply reproduces it over and over again and eventual modifications are precisely defined. Whether a form of descriptive geometry was employed in the Middle Ages is a moot point, but there is considerable circumstantial evidence of it. During my week on the scaffolding in front of the Portico, it was a question that constantly preoccupied me and culminated in a number of propositions that I have presented in several publications

A FINAL WORD ON THE INTERPRETATION OF EARLY 12TH CENTURY ICONOGRAPHY

Over the last few years, my interest has centred on early 12th Century instruments. As that century progressed, new forms appeared, but during the earlier years two distinct configurations predominate which, as already stated, are often lumped together today under the generic term «rebec». We have seen the erroneous, confusing nature of this. Also it is interesting to note the apparent coexistence of these two models, or at least their simultaneous existence (the churches of Foussais and Maillezais are about 15km apart). A low relief plaque (fig. 12), on the church of Ripoll Abbey (over 600km from the Vendéén churches), once again of David and his musicians, even depicts the two types juxtaposed.

Two sound æsthetics? Our restitutions, made in several examples, would seem to confirm this.

Whilst it is true that these result from our «luthier» approach, and our instruments are made with modern, albeit mostly hand tools, we have done our utmost to respect the essence of the instruments and to take into account a maximum of references with the aim of clarifying certain points.

But we have to leave a few unanswered questions for future generations, some errors for them to correct.

And if we're deluding ourselves that we've «found the lost voices», we hope to have opened a few doors.

IV. APPENDIX

The organigram represents an attempt to resume the process of researching and reconstituting the instruments that has come about over the years, as described in this article. Squared fields are actions, rounded ones objects. As can be seen there is no direct route from the iconographical sources to the finished recreated instrument. The various disciplines interact with in most cases feedback.

Given the number of intermediate stages or «filters» involved, it is hardly surprising that the recreated instrument soon takes on a life of its own. But as long as practical empirical research remains the core of all activity, eventual metamorphoses are less likely to be arbitrary, fanciful or conversely invaded by received workshop practices than would be the case if one were to try to short-circuit the process by directly copying appearances: in this case, it would be harder to achieve a «real» working musical instrument.



FIGURA 1A. J. Wright.

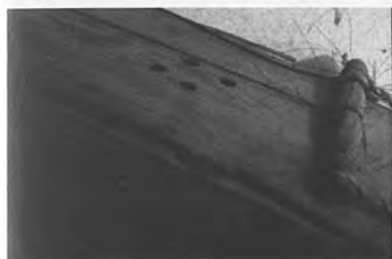


FIGURA 1B. J. Wright.



FIGURA 2. J. Wright.



FIGURA 3A. J. Wright.



FIGURA 3B. J. Wright.



FIGURA 3C. J. Wright.

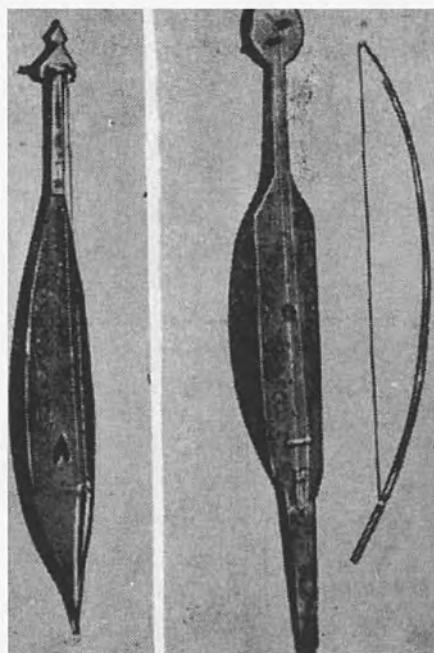


FIGURA 3D. J. Wright.



FIGURA 4A. J. Wright.



FIGURA 4B. J. Wright.



FIGURA 4C. Fiddle(?) in Utrecht Ms.



FIGURA 4D. Cantigas de Santa Maria.



FIGURA 5. J. Wright.

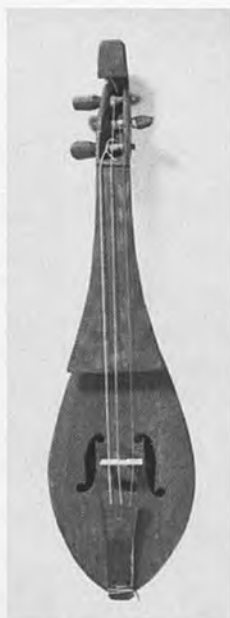


FIGURA 6A Smithsonian Institution Museum of American Heritage, Washington D.C.



FIGURA 6B Smithsonian Institution Museum of American Heritage, Washington D.C.



FIGURA 7A J. Wright.



FIGURA 7B Smithsonian Institution Museum of American Heritage, Washington D.C.



FIGURA 7C J. Wright.



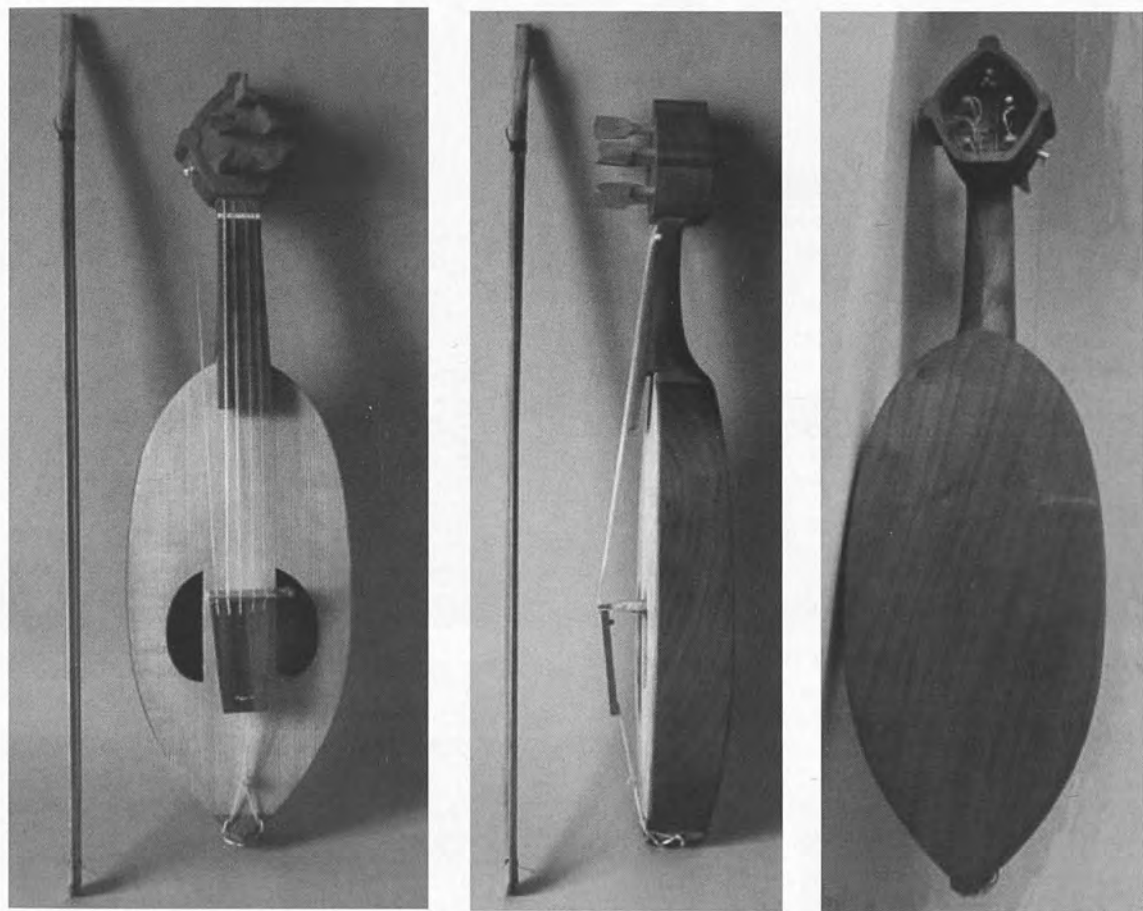
FIGURA 8A J. Wright.



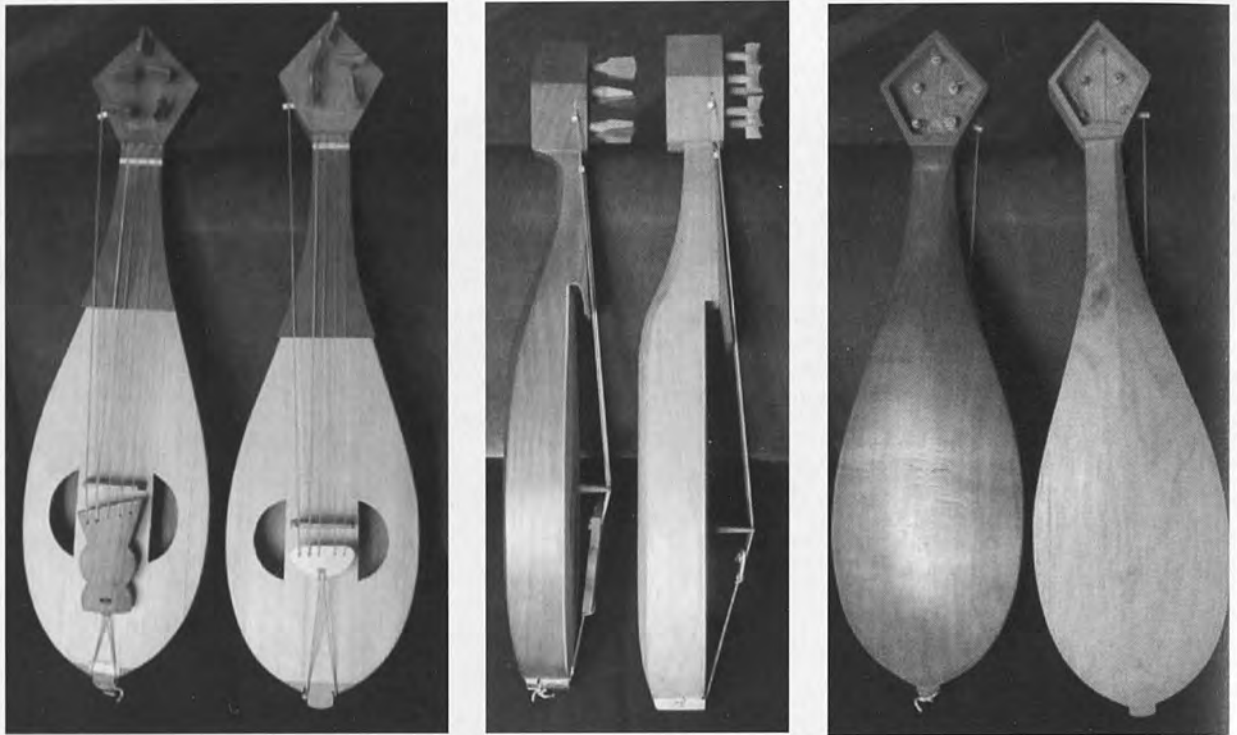
FIGURA 8BJ. Wright.



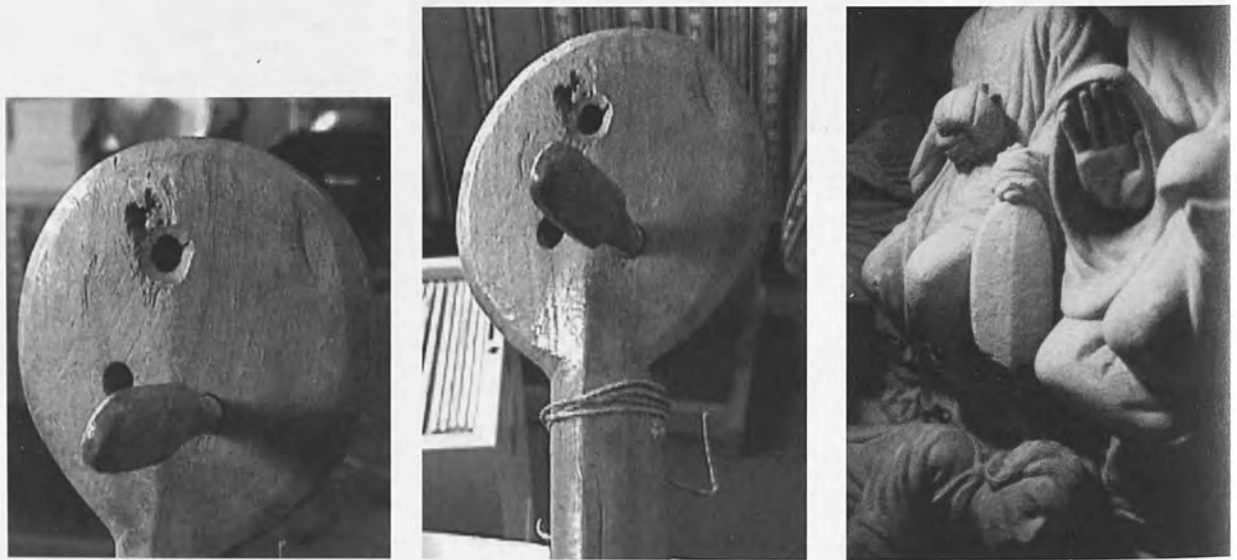
FIGURA 8C J. Wright.



FIGURAS 9A, 9B, 9C Second generation Maillezais model built in 2000. J. Wright.



FIGURAS 10A, 10B, 10C «Foussais» model. Left: 2000 2nd generation version; right: 2004 3rd generation version with longer neck and greater vibrating length for the strings.



FIGURAS 11A, 11B, 11C Photos extracted from a video. J.Wright.

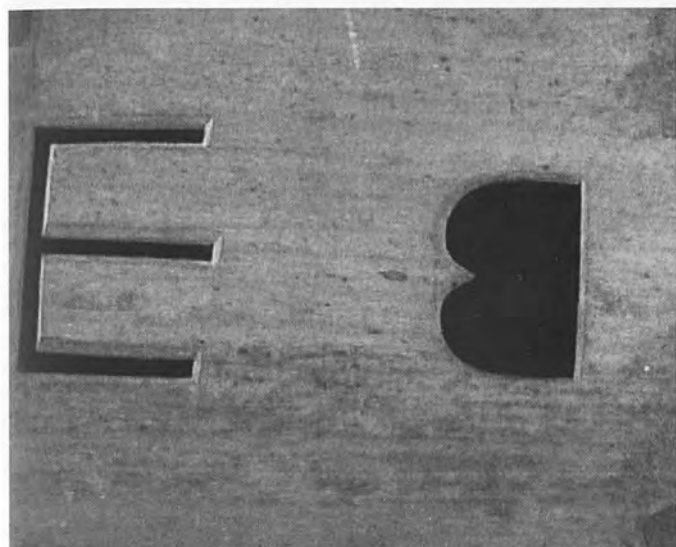


FIGURA 11D. Photos extracted from a video. J.Wright.

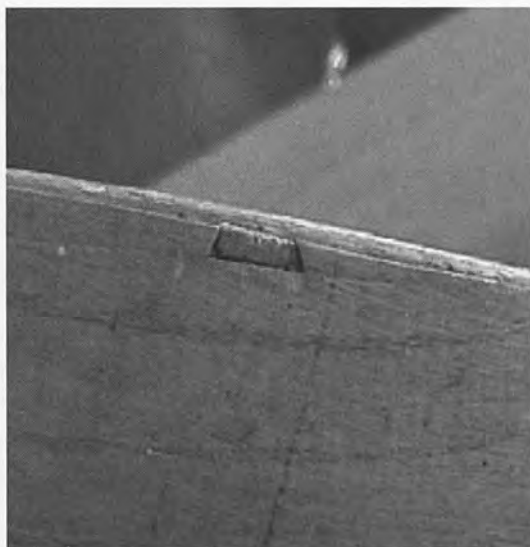


FIGURA 11E. Photos extracted from a video. J.Wright.



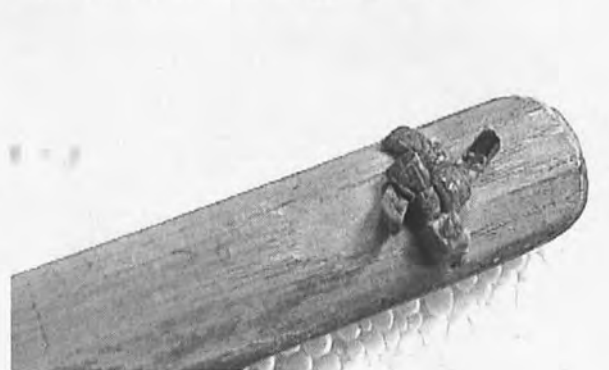
FIGURAS 11F Photos extracted from a video. J.Wright.



FIGURAS 11G Photos extracted from a video. J.Wright.



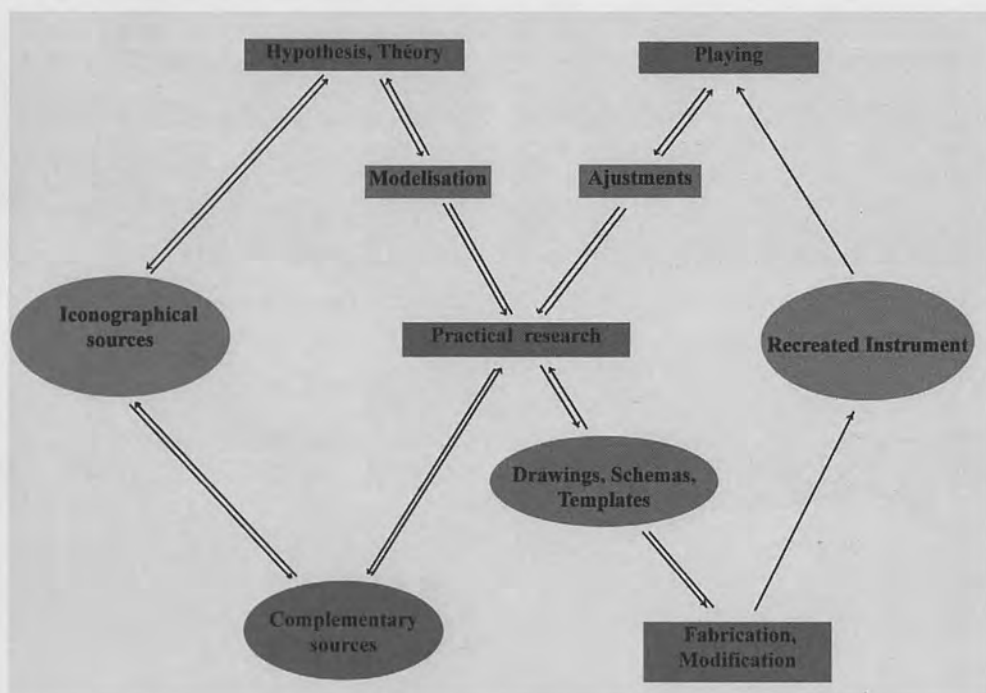
FIGURAS 11H Photos extracted from a video. J.Wright.



FIGURAS 11J Photos extracted from a video. J.Wright.



FIGURA 12. Photos extracted from a video. J.Wright.



APPENDIX.

INSTRUMENTOS DE ARCO MUSULMANES Y CRISTIANOS, SUS INFLUENCIAS RECÍPROCAS

Christian Rault
Luthier

El tema de las influencias recíprocas entre ambas culturas, musulmana y cristiana, es tan inmenso —tanto en el campo de los instrumentos musicales como en todos los demás— que no podremos aquí tratar todos sus detalles. Más de cinco siglos de relaciones estrechas, de convivencia hecha a veces compartiendo hasta el amor y otras combatiendo hasta la muerte y la expulsión, no se pueden resumir en unas pocas líneas. Así, sólo veremos unos pocos aspectos de las complejas interacciones que van a enriquecer los instrumentarios de ambas riberas del Mediterráneo, limitándonos a los cordófonos con caja y mástil, instrumentos de la familia del laúd, tocados con un arco. Desgraciadamente, tendremos que dejar para otra oportunidad los problemas planteados por el propio laúd o por otros instrumentos tan importantes en este tema que nos ocupa como el *qanun* o el salterio.

No obstante, el estudio del origen del arco —de su impacto en las prácticas musicales así como del estatuto socio-cultural tan diverso que lograra en el Sur musulmán o en el Norte cristiano— es bastante significativo de la complejidad de los intercambios y de la fuente creadora impulsada por esos intercambios.

Hablaremos primero del arco mismo, de su aparición y de su difusión geográfica. Nos referiremos también a su papel socio-cultural, así como a las distintas técnicas de tocarlo, antes de centrarnos en los instrumentos mismos: la viola de pico de los orígenes,

1 Prólogo de Marcel PERES al catálogo de la exposición: *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, a cargo de Catherine HOMO-LECHNER y Christian RAULT, Centre Européen de Recherches pour l'Interprétation des Musiques Médiévales, Fondation Royaumont, Paris, 1999.

la viola medieval, la giga y el *organistrum*, el *rabâb* árabe-andalusí y el *rebec*.

I. ORÍGENES Y DIFUSIÓN DEL ARCO

La primera mención clara que tenemos del uso del arco procede del impresionante tratado de música árabe compilado por Al-Farabi: *Kitab al-Musiqi al-kabir*. Esta obra, muy importante por su volumen de más de doscientos folios, es también muy notable por la calidad de su contenido. En la primera parte está compilado todo el conocimiento musical directamente heredado de los griegos. En la segunda tenemos lo que más nos interesa aquí, es decir, descripciones bastante precisas de los instrumentos en uso, de sus técnicas de interpretación y de sus digitaciones.

Al-Farabi nació en 872 en una región de Persia llamada Farab (actual Uzbekistán). Su idioma materno no era el árabe sino que él lo aprendió más tarde; era un gran viajero, un políglota; y podemos seguir su itinerario desde su juventud, cerca del mar de Aral —allí donde sus dos maestros eran sabios cristianos—, hasta Bagdad, Alep y Damas, donde murió en 950. Al-Farabi no solamente era compositor y músico sino también filósofo, y tenemos, además, tratados suyos sobre Platón y Aristóteles. Su conocimiento enciclopédico se hace atractivo tanto para las ciencias exactas, la política o la mística —era un místico sufi—, como para las ciencias ocultas.

Si entonces este sabio era siempre estudiado en el mundo árabe, también era bien conocido en la Europa medieval cristiana. Así, otro teórico de la música que vivía en el siglo XIII en París, Jerónimo de Moravia, apreciaba profundamente su obra, situando a al-Farabi entre las cinco grandes autoridades de la Música, después de Pitágoras, Boecio e Isidoro de Sevilla, pero antes que el propio Guido d'Arezzo¹. No podemos menospreciar el hecho de que el título del tratado de Jerónimo, *Tractatus de musica*, es la traducción literal de aquél de al-Farabi, *Kitab al-Musiqi*. Del mismo modo, el capítulo XXVIII de Jerónimo, que trata de la *rubeba*, parece estar inmediatamente inspirado, tanto por la forma como

por el contenido, en el capítulo de al-Farabi en el que, tres siglos antes, se describe el *rabâb*.

PRIMERAS MENCIONES DEL ARCO

La primera mención de la palabra *rabâb* proviene del autor iraquí Djahez, que murió en 868. Si bien parece que desde siempre, en el mundo árabe, la palabra genérica *rabâb* sirve para designar todo instrumento tocado con el arco, Djahez no menciona de manera explícita en su manuscrito la presencia de un objeto semejante a un arco. En la obra del teórico de la música al-Kindy, predecesor directo de al-Farabi que murió en 873, tampoco se halla alusión alguna al arco.

Pero en la introducción de su *Kitab al-Musiqi* al-Farabi establece comparaciones entre los diversos instrumentos: «Los instrumentos que producen notas cuyas calidades se parecen más a la voz humana son el *rabâb* y los instrumentos de viento (...) Estos instrumentos pueden imitar la voz humana de la manera la mas perfecta». Bien parece que esté aquí el uso del arco claramente evocado en el texto, pero más adelante el autor precisa: «Unos instrumentos tienen cuerdas frotadas con otras cuerdas o cosas similares»².

En el estado actual de nuestra documentación, esta frase constituye la primera prueba explícita del uso del arco. Llegados aquí, no puedo resistir el citar a otro autor hispano-árabe que nos dice más tarde, en el siglo XI, de una manera tan graciosa y expresiva: «Los mosquitos me han chupado la sangre como si fuera vino (...) ahora me están cantando largas canciones. Están como esclavos que tocan el *rabâb* con mi cuerpo en donde mis venas son las cuerdas».

Hablando más seriamente, se supone ahora que el arco estaba en uso entre las poblaciones de cazadores nómadas que vivían en las estepas que rodeaban el Mar de Aral, es decir, precisamente el lugar de nacimiento y de los primeros estudios de al-Farabi³. Hay que precisar aquí que nuestro joven músico asiste en estos momentos a la llegada de una nueva población constituida por soldados y sacerdotes proveniente del Sur; estos extranjeros extendían ideas nuevas reveladas por un profeta llamado Mohama.

2 Desde la traducción francesa del barón Rodolphe d'Erlanger: ERLANGER, Rodolphe d', *La musique arabe*, 6 vol., Geuthner éd., Tome I: al-Farabi, Paris, 1930; véase igualmente FARMER, Henry George, *Studies in Oriental Musical Instruments*, 1ère série, Londres, 1931; «A Maghribi Work on Musical Instruments», *Journal of the Royal Asiatic Society*, Glasgow, 1935, pp. 339-53; y *Studies in Oriental Musical Instruments*, 2ème série, 1939.

3 Werner, BACHMANN, *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*, Oxford University Press, (English translation), London, 1969.

4 Ilustración de la Revelación XV, 1-4 del Beato Mozárabe, *S. Beati de Liebana explanatio in Apocalypsis S. Johannis*, Biblioteca Nacional de Madrid, Hh 58, f^o 127r.

5 Ms. lat. 5729, f^o 227v de la Biblioteca del Vaticano, (Werner BACHMANN, 1969, lámina 22).

6 Ms. lat. 11550, f^o 7 v, de la Biblioteca Nacional de París, (Werner BACHMANN, 1969, lámina 25).

7 H. FARMER, «Ibn Khurdadhbih on musical instruments», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1928, p. 509.

8 Codex B 26, f^o 209v, de la Biblioteca del monasterio del Grande Lavra, Monte Athos, XI^e.

9 G. LADNER, «Die Italienische Malerei im 11. Jahrhundert», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien*, N.F. 5, Vienna, 1931, lámina 73. Pensamos que este fresco que representa los ángeles llevando el mensaje de Navidad a los pastores ha sido restaurado: los oídos del instrumento, así como las caras de unos bailarines, parecen retocados por una mano posterior.

10 Rey David y músicos, manuscrito 987, f^o 11v de la Biblioteca Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg, proveniente de Hildesheim.

11 Rey David y músicos, manuscrito Cotton. Tib. C. VI, f^o 30 v del British Museum de Londres.

12 Laurence PICKEN, «Early Chinese Friction Cordophones» in *Galpin Society Journal*, XVIII, 1965, p. 82.

LA DIFUSION DEL ARCO

Ofreciendo la prolongación de sonidos sobre los instrumentos de cuerda, el arco multiplicaba las posibilidades expresivas de los cordófonos y desde aquellas estepas situadas en los confines de la expansión del Islam hasta el área de influencia del Imperio Bizantino el uso de esta novedad va a difundirse con una rapidez extrema. En aquellos tiempos, la expansión del Islam había impulsado un movimiento muy notable de poblaciones ya tradicionalmente nómadas. Así, por la ribera meridional del Mediterráneo el arco va a recorrer más de 5.000 kilómetros en muy pocos años: la primera imagen del arco aparece en un manuscrito mozárabe, el *Beato de Liébana*, escrito e ilustrado en Asturias entre 920 y 930⁴. A comienzos del siglo XI el arco estará representado de nuevo en una Biblia realizada en el monasterio de Santa María de Ripoll⁵ y en 1050 en otro manuscrito catalán⁶.

A comienzos del siglo X, el notable viajero persa Ibn Khurdadhbih nos dice que «los Bizantinos tocan un instrumento llamado *lura*, está hecho de madera y se parece al *rabâb*, pero tiene cinco cuerdas»⁷. Las miniaturas, frescos o marfiles tallados de origen Bizantino nos enseñan que esta *lura* era ya tocada *da braccio*⁸. Recorriendo el Imperio hacia su extremo occidental (Sicilia), el arco entra en Italia y aparece en 1011 en el fresco de la cripta de San Urbano alla Caffarella, cerca de Roma⁹.

La carretera por el Norte (o «vía del ámbar»), recorrida por tratantes de esclavos hasta el mar Báltico, era mucho más lenta y difícil. Así tenemos que esperar al año mil antes de encontrar en las miniaturas el arco tocado sobre instrumentos de la familia de la *rotta* en Alemania (tipo *crwth*)¹⁰. Cincuenta años después, el arco está siendo tocado por uno de los músicos del Rey David en un manuscrito proveniente del Sur de las Islas Británicas¹¹. El uso del arco se extiende también al Este en dirección a la India. Pero llegará mucho más tarde a Asia Oriental: es durante el siglo XIII cuando se encuentra por primera vez en un contexto cortesano en China¹².

Si el primer texto atestiguando la presencia del arco es de ambiente árabe-musulmán, no tenemos ninguna imagen del *rabâb* en el

arte islámico antes del siglo XIII, en *al-Andalus*. Por cierto, el Islam ha desarrollado siempre una tendencia anicónica, pero tenemos numerosas representaciones del laúd o de la *ghaita*.

A qué se parecían estos primeros instrumentos de arco? No lo sabemos. Pero, en cualquier caso, todos los instrumentos de arco orientales tienen la misma estructura, lo que justifica el calificativo de «viola de pico»: una caja amplificadora tapada con piel y ensartada por un «arco musical» montado con una o dos cuerdas. La parte del arco que sobresale por abajo (el pico) está muy bien adaptada para garantizar la resistencia de la estructura, atar las cuerdas y sostener al mismo tiempo el instrumento cuando el músico está sentado en el suelo tocando en la posición llamada *da gamba*.

De hecho, las «vielas de pico» casi no han traspasado el mundo cristiano, sólo el arco que las acompañaba ha sido adoptado, inmediatamente adaptado y usado con un aprovechamiento muy notable, como vamos a comprobar. En un primer momento, este arco se usa sobre los instrumentos existentes, que serán con o sin mástil, pero su presencia va a generar muy pronto instrumentos nuevos mejor adaptados a la nueva técnica de tocar.

II. PAPEL Y ESTATUTO SOCIO-MUSICAL DEL ARCO

EN EL MUNDO ÁRABE

A partir del siglo VII, la poesía y la música han desempeñado un importante papel en la dinámica cultural impulsada tras el nacimiento y la expansión del Islam. Desde los inicios en Medina, el laúd árabe (*al-'ūd*) se impuso como el único instrumento culto de aquella nueva tradición poético-musical tan refinada. Y esta posición, tan hegemónica como emblemática, se mantendrá a través de los siglos hasta el día de hoy.

Los sacerdotes musulmanes, extendiendo hacia nuevas tierras la revelación de Mahoma, iban acompañados no solamente por los señores de la guerra y soldados, como ya hemos dicho, sino también por toda una población de pastores nómadas siguiendo el avance de las tropas. Cuando estos conquistadores alcanzan la



LÁMINA 1. Un ejemplo de «viola de pico»: el *rabāb* saharaoui (tomado de Francisco Salvador-Daniel, 1879) [Francisco Salvador-Daniel, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, La boîte à documents, Paris, 1986, p. 95. (ed. original de 1879)].

Transoxiana y el mar de Aral, a finales del siglo IX, se encuentran con unas poblaciones locales, nómadas y cazadoras que, entre otras practicaban la técnica del arco en su propia música. Pero esta curiosidad no va a suscitar ningún interés, ni por parte de la casta sacerdotal ni por la de los jefes militares. El arco no podía tener gran consideración por parte de aquella gente refinada y tan impregnada por las referencias religioso-culturales ya seculares que precisamente estaban difundiendo. Para ellos, solo el *'úd* era adecuado para acompañar la magnífica poesía musulmana.

Por el contrario, los nómadas acompañantes, compartiendo un cierto modo de vivir con los nómadas autóctonos, quedarán totalmente seducidos por tan simple e ingenioso sistema que permitía la producción de sonidos continuos sobre las cuerdas. E inmediatamente lo van a adoptar. Esta novedad tendrá tanto éxito entre estas poblaciones pastoriles de cultura oral que el arco va a difundirse con una inesperada rapidez dentro de este tipo de población en constante movimiento. Así, son ellos quienes van a asegurar, en muy pocos años, el tránsito del arco hacia el Sur por la ribera meridional del Mediterráneo, hasta Asturias, Cataluña y Europa.

De hecho, en el mundo árabe, el arco no entrará nunca en la música culta ni en los palacios. Si olvidamos por un momento el caso excepcional de la música andalusí, que comentaremos en próximas líneas, la tradición musulmana siempre ha relegado, desde su origen hasta hoy mismo, el uso de los instrumentos de arco a funciones musicales populares dejándolo entre manos de gente de baja condición. Pensamos que es esta consideración particular la que bien podría explicar la rareza de menciones o figuraciones de arco presente en los manuscritos musulmanes, después del amplio capítulo de al-Farabi consagrado al *rabâb*.

EN EL MUNDO CRISTIANO

A comienzos del siglo XI la situación en el Norte era bien diversa. Después del hundimiento del Imperio Carolingio se cayó en una completa desorganización socio-política, agravada por una sucesión de violentas invasiones, un período tan confuso que fue llamado «el gran miedo del año mil». En otro lado opuesto al de la ascen-

ente madurez del Islam, la cristiandad esperaba una primavera que reverdecerá en el siglo XI para florecer durante los siglos XII y XIII. Es decir, que, al momento de la llegada del arco, teníamos pocas tradiciones culturales asentadas y la sociedad entera se entregaba a reinventar y a reconstruir. De los carolingios se conservaba un profundo gusto por la polifonía y los sonidos que se mantienen: el arco era la herramienta perfecta para conseguirlo. Observamos en el siglo XI la multiplicación de imágenes de arcos en el mundo cristiano: en Asturias, Cataluña, Francia, Italia, Sicilia, Bélgica, Alemania, las Islas Británicas, Rusia, etc., para asistir en el XII a una verdadera explosión generalizada de su uso.

Los instrumentos de arco se encuentran ya en todas las prácticas musicales: para música culta y profana tanto como para la polifonía religiosa —para la que esta fascinación es tan fuerte que hasta se llega a inventar el «arco perpetuo» a través de la rueda del *organistrum*—. Uso culto, por cierto, pero también uso popular generalizado. Durante el siglo XII, la técnica del arco se propaga por todas partes, hasta convertirse en hegemonía absoluta. En adelante, no se podría concebir un cordófono con mástil sin su correspondiente arco. En este siglo XII, la viola medieval llega a su culmen como instrumento emblemático de la nueva cultura musical del Occidente cristiano.

Así, constatamos una diferenciación muy marcada y duradera del papel musical y del estatuto socio-cultural del uso del arco en cada una de las civilizaciones implicadas:

- Polifonía y hegemonía emblemática del uso del arco para los cristianos.
- Monodía y hegemonía emblemática de la púa para los musulmanes.

III. LAS DIVERSAS TÉCNICAS PARA TOCAR CON UN ARCO

TÉCNICAS ORIENTALES

Hemos descrito brevemente más arriba las «violas de pico». Esta estructura específica, en donde la caja de resonancia está ensartada por el mástil, es genérica a todos los instrumentos de arco orientales —hasta el nacimiento del *rabâb* andalusí en el siglo XIII—.

13 La primera imagen de la viola medieval con todos sus atributos organológicos aparece en el Gradual de Nevers, manuscrito compilado en 1060: Biblioteca Nacional de París, Ms. Lat. 9449, f° 34v.

Genérica es también la disposición particular de las cuerdas: lejanas al mástil. Esta particularidad se explica por la técnica de la mano izquierda que no requiere ningún diapasón como el que tienen los violines. En Oriente, la digitación de la mano izquierda para acortar el largo del tiro y modificar la nota producida, se lleva a cabo directamente sobre la cuerda sin apretar ningún diapasón. En el Magreb, como en el Medio-Oriente, la cuerda de fuerte diámetro está enganchada por la parte interna del dedo, al nivel de las primeras falanges.

Por esa razón, estos instrumentos tienen un mástil de fuerte sección, a menudo cuadrada, que sirve de punto de apoyo al dedo pulgar. Más hacia el Este, encontramos una variante de esta intervención directa: no es el interior del dedo, sino que es la uña la que se pone en contacto con las cuerdas, generalmente más delgadas. En ambos casos, estas técnicas, que calificaremos de orientales, han sido siempre y desde su origen asociadas con la posición *da gamba*.

TÉCNICA OCCIDENTAL

No vamos a describir aquí la técnica —bien conocida— de apretar contra su diapasón las cuerdas de la viola medieval, como se hace con el violín y con los demás instrumentos de arco europeos. Subrayaremos únicamente la singular postura *da braccio* escogida por los occidentales para encarar sus instrumentos de arco de menor tamaño: apoyados en el pecho o sujetos entre la barbilla y el hombro. Así, estamos al Sur y al Norte del Mediterráneo en presencia de dos técnicas diferentes y bien definidas. Si la técnica occidental no entraría en las esferas musulmanas antes del siglo XX, la técnica oriental, es decir la técnica de los orígenes del arco —la digitación directa—, se mantendrá bajo formas diversas en el mundo cristiano, así como la postura tan natural de tocar llamada *da gamba*.

Considerando la viola medieval, que tendrá tanto éxito desde los años 1060¹³ hasta el siglo XVI, podemos constatar que su quinta cuerda, dispuesta fuera del mástil, a veces era acortada para variar su afinación directamente con el interior del pulgar de la mano



LÁMINA 2. La técnica de la digitación directa en el *rabab* sùsi (tomado de Christian Poché, 1995).

de izquierda. Esta misma técnica de origen oriental ha sido también empleada cuando se ha probado el uso del arco en instrumentos de la familia del *crwth*, como puede verse en un manuscrito del siglo XI originario de la región de Auch, en Francia¹⁴. Tenemos todavía numerosas supervivencias en las prácticas musicales tradicionales europeas sobre diversos instrumentos, especialmente los que están filiados a la familia del *crwth*, como el *kantelarpa* o el *talharpa*; o bien provistos de mástil, como la *lira* griega, la *godulka* búlgara, la *usla* yugoslava...

Esta presencia en las músicas tradicionales europeas de la digitación directa asociada con la posición *da gamba* nos invita a observar con atención otro instrumento de arco cristiano, siempre tocado entado y *da gamba* durante la Edad Media: la giga.

V. INSTRUMENTOS DE ARCO DEL ÁMBITO CRISTIANO, VIOLA, GIGA Y ORGANISTRUM

COMPARACIONES ENTRE LA VIOLA Y LA GIGA

Para entender más claramente las características organológicas específicas de la giga, vamos a compararla, en la tabla que sigue, con otro cordófono ahora bien conocido y contemporáneo de ella: la viola. Estas comparaciones, hechas en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela durante nuestros precedentes estudios, se pueden verificar en los demás documentos iconográficos a nuestra disposición.

RELACIONES ENTRE LA GIGA Y EL ORGANISTRUM

En el Pórtico de la Gloria, el centro de la composición donde están representados los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis está ocupado por el prestigioso *organistrum*, lazo de unión en movimiento perpetuo entre el antiguo y el nuevo Testamento, entre los doce Profetas y los doce Apóstoles¹⁵. En esta parte, la más alta de la arquivolta, las cuatro «violas en ocho» están presentes a su lado.

Si consideramos ahora desde el punto de vista técnico el clavijero del *organistrum*, podemos constatar que cuando se maneja una de

¹⁴ Rey David en una miniatura del *Troparium* procedente de Auch y hoy conservado en la Biblioteca Nacional de París, Ms. Lat. 1118, f^o 104r.

¹⁵ Christian RAULT, *L'organistrum, les origines de la vielle à roue*, Aux amateurs de livres, coll. Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne, París, 1985.



LÁMINA 3. Viola del Pórtico de la Gloria, ca. 1188, Santiago Compostela (foto de Christian Rault).



LÁMINA 4. Giga del Pórtico de la Catedral de Angers, ca. 1150, Francia (foto de Lionel Dieu).

	VIOLA	GIGA
TAMAÑO	Pequeño hasta medio	Medio hasta grande
CAJA	Oval o piriforme	En forma de «ocho»
MÁSTIL	Mástil de sección ovoide o pentagonal	Mástil de fuerte sección cuadrada
CLAVIJERO	Frontal, tan alto como los aros, vaciado por detrás	Frontal, más delgado que los aros, sin vaciado.
FONDO	Abombado	Plano
TAPA	Abombada	Plana
OÍDOS SONOROS	Dos oídos opuestos simétricamente	Dos oídos opuestos simétricamente y presencia frecuente de otros oídos más pequeños
AROS	Vaciados en toda su longitud	Idem
LLAVES DE AFINAR	5, manejadas por delante	3, manejadas por detrás
CEJA	Fina, generalmente hecha de una cuerda	Muy fuerte hecha de hueso o madera
DIAPASÓN	Diapasón plano, sobresaliendo por encima de la tapa	Ausencia de diapasón
PUENTE	Puente delgado, de sección triangular	Fuerte puente de sección rectangular
CUERDAS	5 cuerdas en 3 tipos (dos cuerdas dobles encima del diapasón y un bordón exterior al mástil)	3 cuerdas dispuestas muy arriba del mástil
MONTAJE	Las dos cuerdas dobles penetran el clavijero por dos agujeros situados en su base, el bordón penetra a su lado	Las cuerdas se atan directamente a las llaves de afinar en la parte frontal del clavijero
CORDAL	Trapezoidal o rectangular atado con una cuerda en la parte inferior de la caja	Idem
POSTURA	<i>da bruccio</i>	<i>da gamba</i>
TÉCNICA	Digitación occidental en el diapasón y digitación oriental directa en el bordón exterior	¿Digitación oriental directa?

las teclas para modificar la altura de la nota, un espigo de madera contra en simple contacto con la cuerda, acortando así su largo vibrante¹⁶ —de la misma manera que sucede en la zanfona actual—. Es decir, que por medio de un mecanismo, la tecla, se aplica del mismo procedimiento de digitación directa usado desde el origen del arco.

Para la giga, y por diferentes razones —ausencia de diapasón, ceja muy fuerte, puente alto y plano, altura considerable de las cuerdas sobre el mástil, mástil fuerte y de sección cuadrangular, posición *da mba*, supervivencias de las prácticas tradicionales europeas, similitudes con el *organistrum* y presencia de la digitación directa en el bordón de la viola—, podemos razonablemente plantear la hipótesis del uso de la digitación directa.

El *organistrum* y la giga no sólo comparten esa singular «forma en ocho» de su caja armónica, sino también su número de cuerdas ligado a un fuerte simbolismo: el número tres. Ambos instrumentos se tocan en posición sentada; pero lo más sorprendente es la sincronización perfecta que une cronológicamente a los dos instrumentos, tanto en su aparición como en su abandono. La primera descripción del *organistrum* surge en el manuscrito Wolfenbüttel, dictado en el año 1100 en la abadía benedictina de S. Ulrich-et-Afra, en Augsburgo¹⁷, mientras que la primera imagen de giga aparece en las manos de uno de los músicos de David en la Biblia de Saint Etienne-Harding, escrita en 1109 en Citeaux¹⁸. Ambos desaparecerán a finales del siglo XIII, empujados por el arte de Leonin y Perotin con el Ars-Nova —aunque la giga perdurará un poco más en el ámbito musical anglosajón—.

Estas últimas consideraciones nos invitan a formular una segunda hipótesis: la «viola en ocho» no es otra cosa que un *organistrum* simplificado, un instrumento despojado de cualquiera de sus artificios mecánicos, o si se prefiere, la versión «cisterciense» de un *organistrum* «benedicto»¹⁹.

16 Christian RAULT, «La reconstruction de l'organistrum», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1993 (a cargo de José LÓPEZ-CALO), pp. 383-421.

17 Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 334, Gud. lat. f.º 110v y 111r.

18 Bibliothèque publique de Dijon, Ms. 14, vol. III, f.º 13v.

19 Christian RAULT, «La gigue, l'autre vièle médiévale?» en *Actes du colloque Archéologie et Musique, 9 et 10 février 2001*, Cité de la musique, Paris, 2002.

20 Werner BACHMANN, 1969, p. 122.

FUNCIONES MUSICALES DE LA GIGA

Así, desde 1100 hasta 1300, sólo dos instrumentos de arco estructuralmente muy distintos coexisten en la iconografía cristiana. De hecho, los textos del mismo período sólo contienen dos denominaciones distintas en las lenguas vernáculas para evocar los instrumentos de arco: viola y giga. Dejaremos para otros encuentros apelaciones como *lira* y *cythara*, fórmulas latinas genéricas y poco explícitas para el pragmático organólogo. Distintos por su estructura, por su técnica de tañerse y por la postura, son también distintos por su función musical. Tenemos, de un lado, una viola profana —lo que no excluye culta—, rápida, con una pasta sonora rica en armónicos, tocada *da braccio* por un músico móvil y puesto en pie: el instrumento ideal tanto para el trabajo del cantor o del juglar como para impulsar el baile; y de otro lado, la giga, instrumento de cultura latina tanto como de inspiración religiosa, de tres cuerdas como lo precisan los *organa*, de ejecución lenta por su digitación directa, con un arco muy largo para las notas que duran, instrumento perfectamente adaptado para sostener tanto la poesía latina como los salmos o los melismas de un canto religioso, instrumento tocado *da gamba*, bien sentados, como conviene a la gente educada, cuando todos están atentos y silenciosos.

En la iconografía medieval, todos los instrumentos pueden encontrarse, en un momento o en otro, en circunstancias de condenación, en las manos de unos monstruos o animales lúbricos como eran los burros o los machos cabríos. Sólo dos instrumentos de cuerda ofrecen una excepción digna de destacarse: el *organistrum* y la giga; ambos instrumentos sólo aparecen en contextos de alabanza, sostenidos por las manos de David o de alguno de sus músicos, de los Ancianos del Apocalipsis o de alguno de los Profetas.

LA GIGA EN LOS TEXTOS, 1100–1300

Gautier de Coincy, Gran-Prior en Saint Medart-de-Soissons desde 1223, era de ascendencia noble. Frecuentaba tanto las cortes como los medios intelectuales de su época. Este autor anota que el clero apreciaba particularmente el sonido de la viola, del arpa, del salterio, del órgano y de la giga²⁰, mientras su contemporáneo Jean de

Garlande, clasificando la giga entre los instrumentos que se encuentran en las casas de los ricos parisinos²¹, nos dice que este instrumento imita los modos del *organum*²².

Esta atribución a medios ricos y cultos aparece enfatizada en un texto narrativo alemán del siglo XIV, *Der Busant (El halcón)*, describiéndonos una giga con cuerdas de seda, «así como para ser tocada por un príncipe; su caja armónica está decorada y su mástil lleva oro, piedras preciosas y noble marfil (...) las llaves de afinar son de oro y el estuche parece de fina seda bordado con magníficas imágenes»²³. Sabemos también que diversos *gigatores* venían regularmente de Alemania para tocar en la corte de Inglaterra entre 1274 y 1331. En sus libros de cuentas se diferencian claramente los *viduladores* de los *gigatores*²⁴.

Paradójicamente, la giga, instrumento de arco muy culto y muy cristiano, ha conservado la técnica de digitación y la posición *da gamba*, herencia directa de los «impíos orientales».

EL PROBLEMA DE LA DENOMINACIÓN DE LA GIGA

Desde el siglo XIX tenemos un problema de denominación con la palabra giga, y nuestros predecesores siempre han tenido serias dificultades para entender la realidad organológica encubierta detrás de esta apelación. Desde las publicaciones de Fétis²⁵ se va repitiendo por Vidal²⁶, Grillet²⁷..., y hasta estos últimos años, que la giga es un *rebec* pequeño. El origen de este *quid pro quo* se encuentra en los tratados alemanes bien conocidos de Virdung (1511), Agricola (1528–1585) y Praetorius (1624), en donde las figuras de *rebecs* llevan la denominación *Kleine Geige*. Hay que poner un poco de orden en todo esto, mirando atentamente, sin más, los datos documentales tal como aparecen, cronológica y geográficamente.

La palabra giga, cuyo origen germánico fue siempre discutido²⁸, aparece simultáneamente a mediados del siglo XII en Francia, Inglaterra y Alemania, para difundirse rápidamente entre las demás lenguas vernáculas europeas. Durante el siglo XIV, esta palabra desaparece de las lenguas latinas del Sur-Oeste de Europa, pero se mantiene en

21 Pierre BEC, 1992, p. 371.

22 «Giga est instrumentum musicum de quo dicitur organicos imita modos», en Jeffrey PULVER, *A dictionary of old English Music. Musical Instruments*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, 1923, p. 117.

23 Traducción del autor desde: Christopher PAGE, *Voices & instruments of the Middle Ages*, J. M. Dent & Sons Ltd, London Melbourne, 1987, p. 241.

24 Mary REMNANT, *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor Times*, Clarendon Press, Oxford, 1986, pp. 31 y 98–99.

25 François Joseph FÉTIS, *Recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, Paris, 1856.

26 Antoine VIDAL, *La lutherie et les luthiers*, Maison Quantin, Paris, 1889.

27 Laurent GRILLET, *Les ancêtres du violon*, Ch. Schmid, Paris, 1901.

28 Pierre BEC, *Viola ou viole? Klincksieck*, Paris, 1992.

las lenguas germánicas, en donde recibe progresivamente el nuevo sentido genérico de instrumento de arco. Este sentido era ya común cuando se imprimieron los tratados de Virdung y Agrícola, ya que estos autores han usado la misma palabra *geige* para etiquetar instrumentos tan distintos como son las viola *da gamba*, los violonchelos o los violines, las *pochettes* o los *rebecs* (*bas-geige*, *discant-geige*, *kleine geige*...). Hoy mismo, la polisemia de la palabra *geige* es siempre actual y viva en los países germánicos.

Así, los respetables pioneros de nuestra disciplina, atendiendo en el siglo XIX a unos tratados germánicos de los siglos XVI y XVII, donde *rebecs* aparecen denominados como *geige*, concluyen que la giga (palabra de los siglos XII y XIII) era un pequeño *rebec* (instrumento de los siglos XIV a XVI). Además de la confusión impulsada por esta serie de anacronismos, este razonamiento es al tiempo el origen de la creación de un concepto erróneo: la existencia de un *rebec* medieval.

V. SOBRE LOS *RABÁB(S)* MUSULMANES Y SOBRE SUS RELACIONES CON EL *REBEC*

EL *RABÁB* ARÁBIGO-ANDALUSÍ

Hemos visto cómo en el mundo islámico el uso del arco quedó limitado a las culturas orales de los nómadas y pastores con sus «violas de pico», cuando el *úd* desempeñaba una hegemonía casi absoluta para las músicas cultas. Pero, en los siglos XII y XIII, los intercambios entre cristianos y musulmanes se fueron profundizando. Aparte de los enfrentamientos violentos de las cruzadas, asistimos, primero en Sicilia y después en al-Andalus, a una inestable pero real convivencia. Es cabalmente el momento donde, bajo el impulso de Alfonso X el Sabio, se desarrollan las escuelas de traducciones, que permiten la recuperación de una parte de la ciencia Antigua —medicina, matemáticas, astronomía, filosofía...— conservada en los manuscritos árabes. En aquellos momentos, no sólo numerosos eruditos sino también comerciantes, soldados, arquitectos, músicos o simples viajeros afluyen a al-Andalus; también las cortes del Sur cristiano eran muy aficionadas a las noticias, costumbres y novedades que llegaban con estas gentes del Norte. En las recepciones y noches festivas de las cortes cristianas, en acon-

tecimientos muy a menudo compartidos por musulmanes, la viola estaba siempre presente. Atentos a las sutilezas de toda buena música, los moros andalusíes no permanecieron insensibles al arte del *viellator* en todo su apogeo. Bien parece que este encuentro intercultural cambió radicalmente la visión de estos musulmanes acerca de las posibilidades musicales cultas del uso del arco.

En el siglo XII, el singular contexto geopolítico de la España musulmana va a generar una cierta distancia con relación a la lejana cultura de Bagdad. Musicalmente, los primeros pasos de esta afirmación para un estilo nuevo y original se materializan con la obra de Ibn Bāj-jah, que murió en 1139²⁹. Pocas generaciones después, el musicógrafo al-Tifashi (1184–1253) escribe que Ibn Bāj-jah había logrado combinar el canto de los cristianos con el canto de la tradición Mashriqi y había fundado el repertorio cantado del Maghreb sobre estructuras musicales visigodas (y probablemente derivadas de un modelo gregoriano, según Christian Poché³⁰). A comienzos del siglo XIII, las bases teóricas elaboradas por Ibn Bāj-jah serán desarrolladas por diversos sucesores, entre los cuales figura Abū al-Hasan Ibn al-Hāsib. Estamos aquí al frente de la tradición musical culta específicamente arábigo-andalusí, de donde van a nacer las *nubas*.

Bien se sabe ahora que la leyenda (siempre viva en el Maghreb) que atribuía a Zyriab —músico bagdadense llegado a al-Andalus en 890— la invención, entre otras cosas, de la quinta cuerda del *ūd* o la creación de las veinticuatro *nubas* es una mistificación debida a un texto único y ditirámbico redactado y firmado, en el siglo XVII, por el biógrafo e historiador de Tlemcen, al-Maqqari³¹. De hecho, es precisamente en aquella primera mitad del siglo XIII en que coincide la afirmación de especificidades culturales típicamente andaluzas y se mezclan, entre otras cosas, con el desarrollo de una nueva estética musical y con la aparición de un nuevo instrumental en donde el *rabāb* arábigo-andalusí va a adquirir un papel preponderante.

Hay que precisar aquí —aunque sea fuera de nuestro estricto marco temático dedicado a los instrumentos de arco— que dentro de esta misma dinámica creadora, que va a favorecer la aparición de nuevos instrumentos en ambas culturas, el viejo laúd piriforme de

29 Christian POCHÉ, «Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'al-Tifashi», en *Revista de Musicología*, vol. XVI: Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: «Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones», Madrid, 3–10/IV/1992–1993, n.º 1.

30 Christian POCHÉ, 1993, pp. 19–31.

31 Christian POCHÉ, 1993, p. 20.



LÁMINA 5. *Rabâb* árabe-andalusí de las *Cantigas de Santa María*. Cantiga 110, códice b I 2 = E1 (foto Patrimonio Nacional).

los orígenes va a sufrir unos cambios constructivos radicales. Hasta ahora, el laúd era tradicionalmente excavado de una sola pieza de madera, con su clavijero añadido por ensamblaje. Probablemente, impedido por los nuevos desarrollos musicales —necesidad de más volumen sonoro y extensión del registro—, asistimos a un aumento muy notable de tamaño, acompañado del alargamiento del mástil. En la iconografía, estas modificaciones se traducen también por la aparición de la separación bien marcada entre la caja y el mástil. Desde este momento, se puede confirmar la presencia y el uso de una importantísima novedad constructiva: el ensamblaje de numerosas *duelas* dobladas y encoladas sobre tacos para constituir el volumen del cuerpo, con el añadido de un mástil largo hecho de una sola pieza independiente.

Volvemos ahora al novedoso interés de los musulmanes cultos de España por el arco para constatar que no se podía dejar introducir la rústica «viola de pico», tal cual, dentro de los palacios. Teniendo en cuenta que la referencia absoluta era el laúd, se va a tomar, sencillamente, la forma del viejo instrumento emblemático: el dibujo

piriforme de su cuerpo monóxilo abombado y el clavijero inclinado hacia atrás. La piel de la tapa permanece conservada pero, con el fin de conseguir un buen funcionamiento del arco, se reducirá su ancho³²; a inicios del siglo XIII aparece el nuevo y muy noble *rabâb* árabe-andalusí —instrumento de arco dignificado precisamente por su aspecto de laúd— que va a desempeñar muy pronto, gracias a su potente voz, el papel de «instrumento líder» dirigiendo la correcta ejecución de las *nubas*. Esta novedad instrumental, atestiguada en las viñetas de las *Cantigas de Santa María*, siempre quedará limitada al estricto ámbito *magrebí* de la tradición andalusí. No tendrá ningún futuro en las demás regiones del inmenso territorio árabe, en donde el uso del arco quedará hasta hoy mismo en la manifestación popular de las primitivas «violas de pico». Esta permanencia de la tradición vale también para el nuevo *rabâb* que está siempre en uso permanente en el Maghreb, como instrumento específico de la música árabe-andalusí.

DEL *RABÂB* AL *REBEC*

A semejanza del laúd, la progresión del *rabâb* andalusí hacia el Norte será muy lenta. Ambos instrumentos tienen una connotación impía demasiado marcada como para ser acogidos con facilidad por parte de los cristianos. Además, la gente del Norte ya iba abandonando progresivamente la giga y su técnica de digitación directa; en ese sentido, el nuevo instrumento andalusí no aportaba ninguna novedad. Sin embargo, asistimos a una presencia marcada del *rabâb* andalusí, hasta finales del XV, en la iconografía cristiana española al igual que, aunque en menor medida, en las zonas francesas de influencia catalano-aragonesa. Este hecho se debe, probablemente, a la presencia de toda una población de Mudéjares recién cristianizados. Uno puede imaginarse fácilmente que estas conversiones, a menudo forzadas, no han cambiado repentinamente las preferencias culturales de una vieja tradición. Más bien, era interés de la Iglesia el integrar al culto religioso a los mejores elementos de estos cristianos conversos, lo mismo que sus instrumentos musicales. Muy a menudo encontraremos el laúd y el *rabâb* uniendo sus notas en la devoción a la Virgen, desde Portugal hasta Aragón, Cataluña y Baleares.

32 Ya, a mediados del siglo XII, en Sicilia, se había intentado modificar el dibujo del laúd para tocarlo con un arco, como se puede ver en las pinturas del techo de la Capilla Palatina de Palermo.



14/05/2006. Ahmed al-Gazi tocando el *rabâb* árabe-andalusí en Nizakésib, octubre de 2000 (foto de Christian Raull).

33 Pinturas del techo de la capilla de San Antonin en el claustro de los Jacobins en Toulouse, ca. 1340 y pinturas del techo de la catedral de Le Mans, 1370-85.

34 Jean DE BRIE, *Le bon berger (Vrai régime et gouvernement des bergers et bergères)*, en Pierre BEC, 1992, p. 225.

35 Pintura sobre madera de Fra Angelico (1387-1455) del Musco San Marco de Firenze.

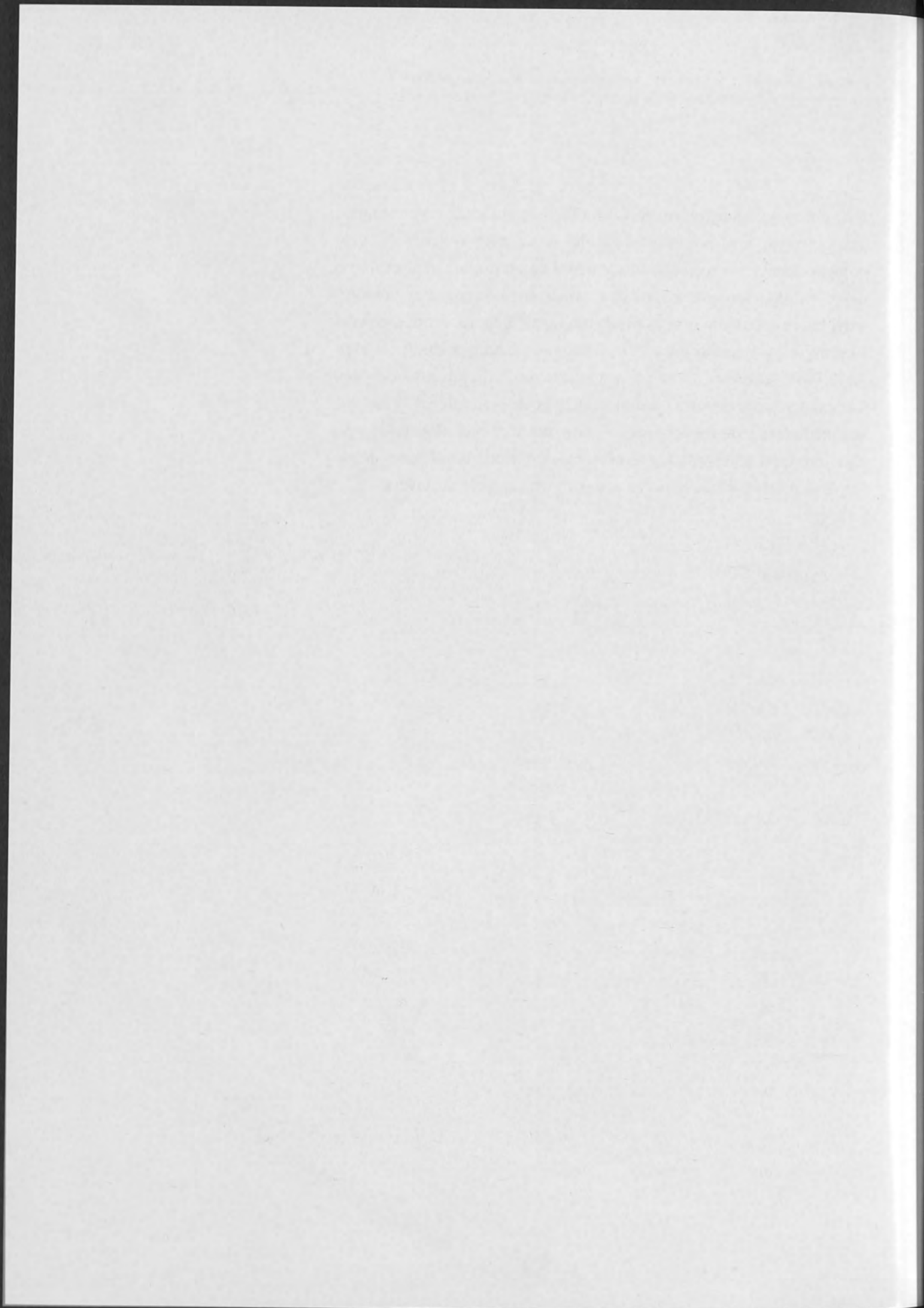
36 Numerosas pinturas de David, Mabuse, Lotto, Gaudenzio Ferrari, Piero de Cosimo, Cima de Conegliano, Carpaccio...



LÁMINA 7. *Rebec* ca. 1500, anónimo flamenco (foto del IRPA, Bruselas).

Pero hacia el septentrión, el *rabâb* no cruzará casi nunca el río Garona. Más allá, el centro creativo se había ya desplazado más hacia el norte y la gente estaba tan seducida por las nuevas melodías y poesías en idioma francés de los *trouveres* que no tendrán mucho interés por el *rabâb* y su tapa de piel, tan inadecuada por otro lado a climas húmedos de bajas temperaturas. No obstante, asistimos a una transformación lenta del instrumento que aparece en la iconografía musical italiana y francesa a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Sí se conserva la estructura monóxila en forma de laúd estrecho con el clavijero hacia atrás, se aumenta el número de cuerdas, abandonándose la posición *da gamba* y la digitación directa³³. En 1379 aparece por primera vez la palabra «rebec» en idioma francés³⁴. A comienzos del siglo XV, se abandona también la tapa de piel por la de madera adornada con rosetón³⁵; por fin, a comienzos del siglo XVI, se impone el uso del diapasón sobresaliendo sobre la tapa, del cordal y de los dos agujeros sonoros en forma de «C», todos ellos atributos tomados de la viola³⁶.

Así, como lo muestra su permanente inestabilidad organológica, hasta el siglo XVI la constitución del *rebec* es muy lenta. Su cronología denota también que el concepto de un «*rebec* medieval» no tiene sentido, sino que se trata de un instrumento renacentista y prebarroco, instrumento que ya prefigura las tendencias monódicas del futuro violín. Cuando nace el instrumento de arco arábigo-andaluzí, la viola medieval tiene ya dos siglos de tradición musical bien asentada y no se debería confundir más la viola medieval —aunque sea piriforme y de tres cuerdas—, con sus aros bien definidos y su clavijero cristiano frontal, con el *rebec* de fondo abombado y clavijero hacia atrás, ambas aportaciones musulmanas más tardías.



INSTRUMENTOS MEDIEVALES E INSTRUMENTOS POPULARES EUROPEOS: DIÁLOGO TÉCNICO Y CONCEPTUAL

Sverre Jensen
Universidad de Oslo

Voy a analizar algunos instrumentos medievales que se pueden ver representados en esculturas de iglesias españolas, al tiempo que pueden compararse con instrumentos folclóricos europeos actualmente en uso. En mi elección he tenido en cuenta alguno de aquellos modelos medievales que, según mi punto de vista, contienen interesantes detalles que se corresponden con otros elementos de similares características pertenecientes a instrumentos de Noruega, del Este de Europa o de los Balcanes.

Como constructor que soy de instrumentos medievales, mis análisis muy frecuentemente se encaminan a solucionar problemas prácticos en el proceso de reconstrucción. Las imágenes medievales sólo me permiten hacerme una idea del aspecto exterior de cualquier instrumento representado; mientras que una pieza actual y viva —cercana al instrumento medieval que estudio, y que pueda conectarlas tipológicamente— me facilita detalles que me ayudarán a encontrar soluciones constructivas que la imagen escultórica nunca me proporcionaría. Puede ser muy importante entender por qué algunos instrumentos, o a veces ciertos detalles de ellos, sobreviven durante siglos y siglos sin sufrir grandes transformaciones.

Algunas sociedades son más conservadoras que otras; especialmente en la época pre-industrial, costumbres, trajes, herramientas, arquitectura, instrumentos, u otros objetos de uso, se fueron transformando muy lentamente de generación en generación.

Presento un ejemplo tomado en una granja de Noruega del siglo XIX: un campesino tras arar con su herramienta habitual maldice su duro trabajo; nunca piensa que su arado podría haber sido construido de manera diferente, lo que posibilitaría un trabajo más fácil y eficaz. Su padre y su abuelo tampoco pensaban en ello, de hecho su arado no había cambiado desde época vikinga y para nada se planteaba que estuviera mal construido. Eso se puede llamar la «idea conservadora». Su hijo estudió ingeniería en la capital y, enseguida, se percató de que estaba mal construido: la parte que se clava en la tierra no tenía el ángulo más adecuado para «cortar», y la tabla que voltea la tierra podía haber sido hecha con una mejor solución constructiva; también la posición del arado se podría mejorar. El hijo del agricultor representaba lo que podemos llamar el «pensamiento ingeniero». Poco después, todos los arados de Noruega fueron construidos diferentes y mejorados.

A lo largo de la historia, siempre la «idea conservadora» y el «pensamiento ingeniero» convivieron codo con codo en las culturas y en la propia mente del hombre. Unas veces domina una postura, otras veces la otra, pero, normalmente, podemos decir que las clases sociales más bajas y las poblaciones agrarias son más conservadoras que las sociedades altas representadas por las culturas urbanas. Por eso mismo, el estudio de tradiciones, oficios, objetos, herramientas, etc., de pueblos que han sido poco influidos por ideas novedosas a través de la historia nos facilitan gran cantidad de información sobre la vida pasada, por ejemplo de la época medieval. Se pueden hallar elementos culturales que antes en la historia pertenecían a todo el mundo o a las clases altas y que forman como estratos de la población superpuestos; es el proceso que los alemanes denominaron «bienes culturales escondidos».

A veces aparecen nuevas ideas que no se pueden ignorar, que no pueden pasar desapercibidas, y que cambian radicalmente y para siempre el desarrollo: son las «mutaciones culturales». Para el campesinado noruego el nuevo arado fue una mutación de este tipo. En la historia de los instrumentos, por ejemplo, la idea de frotar las cuerdas con un arco fue igualmente una mutación auténticamente revolucionaria y sin posible retorno.

I. EL LAÚD LARGO DE LA PUERTA DEL SARMENTAL

El primer instrumento que quiero presentar a consideración en esta ponencia es el laúd largo que se encuentra en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, de mediados del siglo XIII. Laúdes largos son muy escasos en Europa occidental, y en la época medieval prácticamente sólo aparecen en España.

Las Cantigas de Santa María ofrecen cuatro ilustraciones de laúdes largos, todos diferente entre sí; y en las esculturas musicales he visto cinco o seis instrumentos que se pueden definir como «laúdes largos»; como los de las Cantigas de Alfonso X son todos bastante diferentes.

Este laúd de Burgos presenta una caja sonora muy curiosa; se puede describir su forma como de «media pera», que es una imagen genérica muy usada para describir el laúd, pero la curiosidad radica en que la caja está invertida: la parte redondeada está situada donde la caja se une al mástil, mientras que la parte del extremo inferior está recortada y representa para la terminación como una tabla o plano en forma de media luna; es aquí donde está fijado el cordal. La forma de la caja sonora se asemeja mucho a la de unos laúdes de la antigua Unión Soviética.

Parece como si alguna vez un luthier, por ganas de experimentar o por pura equivocación, realizase una «mutación» cuando puso el mástil en la parte del cuerpo del instrumento que normalmente se sitúa en el extremo. El cuerpo, realmente, podía haber sido una caja sonora normal de un laúd medieval, pero ahora adquiere el nuevo aspecto de «laúd largo». Ha sucedido entonces lo paradójico, que este modelo nuevo entra en la tradición, y entonces la «idea conservadora» ocupa otra posición en el campo del desarrollo del instrumento, hasta el día de hoy.

En algunos lugares, laúdes largos con este tipo de cajas de resonancia no han experimentado grandes variaciones y los modelos se parecen al de la Puerta del Sarmental: *chonguris* de Georgia, y *achangur* y *panduri* de Abjazia y de Abyaria, en el Cáucaso (vid. figura nº 2c). En algunos instrumentos de Rusia la tabla de la parte

extrema del cuerpo creció, cambiándose la forma del instrumento notablemente, y dando como resultado la forma triangular, tan conocida, de la *balalaika*. Existen diferentes formas de *balalaika* de transición: entre las que son similares al laúd de Burgos, hasta la forma triangular que es hoy muy habitual (*vid.* figura nº 2a). Todos estos instrumentos pueden haber sido contruidos por bloques ensamblados o bien de un bloque sólido de madera; estos últimos, excavados de un bloque, presentan frecuentemente detalles imitando a los instrumentos compuestos: ranuras que representan las vigas, las costillas del cuerpo, etc. Esto indica que normalmente, en la construcción de un instrumento (u otro objeto) manda la forma; pero cuando otros métodos de construcción son utilizados, si la apariencia del instrumento ya está consolidada y su aspecto establecido, los constructores tratan de imitar visualmente el objeto, aunque la estructura demandara otra cosa: se imita, pues, la construcción primordial, es un efecto de la «idea conservadora» a la que nos referíamos.

Como la localización del instrumento con la caja sonora parecida al laúd de la Puerta del Sarmental se halla hoy día en Rusia y en el Cáucaso, es lógico pensar que su origen está en esta región, aunque no es seguro. Tenemos que pensar que existieron muchas conexiones culturales por el Mar Mediterráneo que pueden explicar la aparición de este instrumento en Castilla. En todo caso, nunca fue un instrumento corriente, quizá se trate de un caso único; no obstante, su clavijero indica que fue construido en Occidente, porque se trata de una tabla o caja con clavijas insertadas desde arriba o desde abajo, típico de las violas medievales u otros instrumentos similares. Este tipo de clavijero nunca se ve en «laúdes largos» fuera de Europa Occidental. Más corrientes son los clavijeros con clavijas laterales.

Un detalle de interés es que tiene cordal, una característica que nos indica que fue construido o reconstruido en España o en el oeste de Europa.

Otra nota curiosa e importante es que este laúd se toca con arco —roto en la escultura de la Puerta del Sarmental, pero se ven perfectamente los fragmentos rotos sobre las cuerdas y se hace evidente por la posi-

ción de la mano del instrumentista, que denota que se trata de un instrumento frotado—. ¿Se puede discutir sobre si son realmente instrumentos frotados o punteados? Existe en Turquía un instrumento utilizado en la música clásica que, aunque normalmente se usa con púa, también se toca en ocasiones con arco; se trata de un «laúd largo» denominado *tambura*. Es el único instrumento que yo conozco que se toque así, de las dos maneras. En todo caso, no tiene esta tabla serrada al final del cuerpo del laúd, como sucede con los instrumentos del Cáucaso o de Rusia, pero su forma está invertida, y se parece ligeramente a los laúdes caucásicos (*vid.* figura nº 2d). La parte más redondeada está colocada hacia el mástil mientras la parte del extremo tiene una forma más puntiaguda.

Con todo, se puede determinar que probablemente el instrumento de la catedral de Burgos y los del Este de Europa y Turquía tienen el mismo punto de origen y que su forma se ha conservado increíblemente durante el paso de los siglos. Podemos pensar que se trata de un instrumento de cuerda frotada, aunque estos tipos normalmente se toquen con púa. Seguramente el de Burgos también podía tocarse con púa o con arco indistintamente.

Después de contactar con una joven de Georgia, tras haberle mostrado este modelo del Sarmental, enseguida me dijo: «es un *chonguris*».

II. LAS LIRAS

Otra pieza que quiero analizar es un instrumento frotado, en forma de media pera, que se puede ver en algunas esculturas medievales españolas de los siglos XI y XII. Se trata, entonces, teniendo en cuenta la cronología de los instrumentos esculpidos, de una pieza bastante temprana. La mayor parte de los ejemplos podemos verlos en la Puerta de Santa María de Ripoll (ca. 1130), en San Isidoro de León (del año 1064) y en el claustro de la Seu d'Urgell (de mediados del siglo XII).

La primera vez que vi estas figuras pensé que se trataba de un *rebec*, instrumento así llamado en el resto de Europa y que pode-

mos llamar en España *rabel*; pero prefiero llamarlo *rebec* y no confundirlo con el instrumento folclórico actual, o con el instrumento norteafricano, el *rebab* (llamado *rabel* en castellano).

El instrumento que voy a presentar tiene el clavijero plano, como una tabla pentagonal, dos agujeros sonoros en forma de media luna, cordal rectangular muy pequeño, diapasón que no sobrepasa el nivel de la tapa y dos cuerdas. Parece que las clavijas están metidas en el clavijero desde arriba.

Su forma parece la de un laúd pequeño y, sin duda, está inspirado por los laúdes. Los instrumentos de San Isidoro y de la Seu d'Urgell tienen cajas sonoras angulares, mientras que los de Ripoll son más curvados o redondeados. Parecen las liras de Grecia y creo que se trata del mismo instrumento (*vid.* figura nº 4); éstas también presentan forma angular o más redondeada, indistintamente. Instrumentos parecidos se hallan en el Sur de Italia (*lira de Calabria*), en la antigua Yugoslavia (*liritza*), en Bulgaria (*Gadulka*) y en Turquía (*fasil kemençesi*). Entre los instrumentos medievales hallados en Novgorod, en Rusia, también aparecen varias liras de los siglos XII y XIII.

Mientras las liras del Este de Europa tienen tres cuerdas, las de España —cuando es posible ver las cuerdas— sólo tienen dos. Los modelos orientales tienen siempre las cuerdas en posición muy elevada en relación al diapasón, así que se manipulan estas liras con las puntas de los dedos o las uñas, sin apretar las cuerdas con el diapasón. Eso es posible únicamente cuando se toca «a la manera oriental», con el instrumento en posición vertical, el cuerpo hacia abajo y el mango hacia arriba.

Dado que en alguno de los modelos de las esculturas españolas están colocados a la «manera occidental», o sea, con el cuerpo sonoro apoyado en el hombro o en el cuello, pienso que se tocaban, en ese caso, apretando las cuerdas contra el diapasón; eso significa que las cuerdas estaban situadas más próximas a la superficie del diapasón. Para obtener suficiente altura sobre la tapa en donde va situado el puente será necesario construir las liras un poco curvadas, desde el

clavijero hasta el cordal, así que el punto donde el cordal está fijado al extremo del cuerpo será situado un poco más abajo que el nivel del diapasón. Una construcción de este tipo se puede ver en algunas liras, y me parece que también siguen esta construcción en las esculturas españolas, aunque resulta difícil el asegurarlo.

Cuando reconstruí una lira la hice de esta manera y funciona muy bien; también el aspecto del instrumento resulta muy elegante. (*vid.* figura nº 7)

El tema del «alma» de los instrumentos medievales es algo muy delicado. Las liras actuales tienen todas un «alma» metida directamente bajo un pie del puente de instrumento, y se coloca entre el pie y el fondo a través del agujero sonoro; así que el «alma» está bien visible desde el exterior. Cuando se estudian las liras de Novgorod se puede ver que una de las tapas que se conservan tiene agujeros sonoros asimétricos.

Quiere decir que el agujero de la derecha, por donde el alma se introduce en los instrumentos populares actuales, es más grande que el de la izquierda... ¿por qué? ¿quizá para facilitar la introducción de un «alma»?

Parece que el *rebec* es una síntesis entre las liras medievales y los *rebabs* de al-Andalus. El *rebec* tiene clavijero que parece el de los *rebabs*, pero la tapa y el cordal como los de las liras. Sin embargo, su diapasón sobrepasa la tapa y puede ser un préstamo de las violas medievales. Los *rebecs* aparecen en esculturas en España en el siglo XV y quizá deban ser considerados como instrumentos renacentistas.

Las liras desaparecen en el siglo XII, probablemente en beneficio de violas y *rebabs*. Es bastante seguro que proceden de los Balcanes y de Medio Oriente y seguramente fueron introducidos en la Península por comerciantes o por soldados que regresaban de las cruzadas. Curiosamente sólo tienen dos cuerdas, como ya dijimos, cuando las liras orientales tienen siempre tres, hasta los instrumentos de Novgorod. ¿Se trata, tal vez, de que fueron introducidos en la España cristiana por los árabes siendo influidos por los *rebabs*, que tienen dos cuerdas?

III. LOS *KEMANCHES* DE PONTOS

En Grecia y en Turquía está en uso un instrumento frotado denominado *kemanche*. Su origen era Pontos, una región al norte de Turquía, en la costa del Mar Negro. Vivía allí una pequeña comunidad de griegos que tocaban el *kemanche* como los propios turcos. Hoy día, la mayor parte de aquella población se ha trasladado a Grecia y el centro cultural más importante del instrumento es Turquía y Tesalónica, donde el *kemanche* sigue siendo un instrumento típico y apreciado entre los habitantes inmigrantes de Pontos.

El instrumento tiene ciertos detalles de su aspecto y de su construcción que revela ser descendiente de las violas medievales ovales. Su cuerpo es más estrecho que el de las violas y su mango más corto, pero, sin duda, es grande el parecido de uno y otro modelo.

Más interesante es, quizá, la construcción del clavijero, que tiene forma de corazón, y que es hueco por la parte de atrás, con las clavijas que se insertan por delante; las paredes de la caja dan protección a las clavijas dentro de su receptáculo. Las cuerdas están fijadas dentro del clavijero, saliendo al exterior por la parte delantera a través de tres agujeros. Exactamente así son los clavijeros de las violas medievales que podemos estudiar en las esculturas españolas —y de otros países europeos—.

Creo que el *kemanche* es el único instrumento, en uso hoy, que tiene este tipo de clavijero medieval. Pienso en este clavijero como algo típicamente occidental, pero puedo estar equivocado. La viola medieval fue un instrumento de gran difusión y seguramente fue tan popular y corriente en Europa del Este como del Oeste; vemos que muchos otros instrumentos, en España por ejemplo, han sido influidos por las violas.

Detalles constructivos o estéticos han sido contagiados a otros instrumentos; especialmente el clavijero, que se puede ver en laúdes largos en España, y en otros tipo de violas, zanfoñas y guitarras tempranas. Más tarde el violín y la guitarra serán los instrumentos que influyan especialmente en otros.

El *kemanche* ha debido tener una muy lenta evolución hasta llegar al día de hoy, y nunca se le ocurrió a nadie que podría tener un clavijero diferente. La diferencia más evidente entre las violas y los *kemanches* está en el cuerpo: el del *kemanche* mucho más estrecho que el de la viola. Me imagino que la viola oval apareció cuando los constructores empezaron a realizar un modelo «por piezas» —mástil, fondo y aros, mejor que construir todo de una sola pieza de madera—. Cuando ya el instrumento, asentado en la cultura y en la tradición, empieza a ser visto con la «idea conservadora» de preservar el instrumento, las transformaciones serán mínimas durante siglos, aunque, quizás, en ocasiones, muchos constructores construyan sus *kemanches* de una pieza de madera, copiando la forma y los detalles del modelo compuesto de piezas. Cuando las violas medievales desaparecieron el modelo sobrevivió en algunos lugares aislados, y en Pontos hasta el día de hoy; aunque podemos comprobar que ha experimentado varios cambios. El más aparente es la forma de la caja de resonancia, más estrecha y con los laterales rectos. Probablemente ese cambio se deba a la manera de construir el cuerpo, excavándolo de una pieza de madera. Una forma casi rectangular y estrecha resulta más fácil de excavar que otra forma ancha y ovalada.

Algunos *kemanche* tienen «alma», otros no. Creo que las violas medievales tenían su «alma» porque fue una invención no para «mejorar» el sonido sino para evitar que se hundiera la tapa bajo la presión que causan las cuerdas cuando pasan por un puente alto —en Olite podemos ver una viola esculpida con un puente tan alto como el de un violín—. Que un «alma» mejore el sonido de un instrumento supone una mutación muy notable en la historia de los instrumentos. Sin alma es necesario construir un instrumento en el que la presión del puente no haga demasiado daño a la tapa. Puede ser también una buena idea hacer el instrumento estrecho por la cintura y situar los agujeros del sonido lejos de donde está el puente, que se sitúa en el punto débil de la tapa, que hay que evitar que se hunda. Las violas «en ocho» son hechas así: con la cintura estrecha y cuatro agujeros en cada esquina —dos de las violas «en ocho» del Pórtico de la Gloria tienen sus agujeros situados al lado del puente, pero son excepción—.

Las violas ovales son construidas muy anchas y los agujeros están situados al lado del puente. Los agujeros sonoros tienen, normalmente, formas muy decorativas en instrumentos sin «alma» —un trébol de cuatro hojas, un rosetón o varios agujeros pequeños formando un círculo o una cruz, por ejemplo—, en cambio, los agujeros de las violas ovales son siempre grandes y en forma de media luna o similar, adecuados para que se pueda meter un «alma» dentro de la caja. Por eso he elegido poner «alma» en mi reconstrucción de una viola oval. Ciertamente, no existen pruebas definitivas de si aquellas violas tenían «alma», aunque a mi me parece probable.

IV. *STRUMENTO DI PORCO*

Uno de los instrumentos esculpidos más frecuentes son los salterios. Existen diferentes modelos pero, poco a poco, se va imponiendo la forma que conocemos como *strumento di porco*. Quizá este modelo de salterio tiene su origen en Italia, teniendo en cuenta la procedencia del término más popular con que es conocido. Se trata de un salterio de forma simétrica con dos lados opuestos curvados, así que las cuerdas más bajas serán las más largas y las cuerdas del registro alto serán las más cortas.

La longitud de las cuerdas siguen lo que se llama una «curva armónica». Podemos ver un *strumento di porco* en Praetorius (de la primera mitad del XVII), que lo describe como un instrumento «muy antiguo». De nuevo estamos en una situación curiosa: cuando un instrumento sale de su uso habitual, por razones difíciles de explicar, sigue siendo usado en algunos lugares y por el principio de la «idea conservadora» antedicha es protegida por los miembros de una sociedad que lo conserva durante siglos sin apenas transformaciones.

En el distrito de Volga, en Rusia, sobrevive un tipo de salterio que es casi idéntico a los *strumenti di porco*; se denomina *gusli*. Los salterios medievales afinaban las cuerdas mientras que el *gusli* tiene una por cada nota. Eso puede explicar la manera de tocar: los medievales con púas o plectros; mientras que el *gusli* se tañe con los dedos (*vid. fig. nº 16*).

Esculturas e ilustraciones medievales siempre se muestran en posición de tocar con el instrumento vertical sosteniéndolo contra el pecho. La misma posición se puede ver en Volga cuando tocan el *gusli*, pero se toca con las cuerdas agudas hacia arriba y las graves hacia abajo, a la inversa de lo que vemos en los medievales y tal como se tocan instrumentos similares en Europa Occidental y en el Norte de África o en Oriente Medio. Curiosamente tocan así «invirtiéndolo» en Finlandia y en los países del Báltico o en Rusia; en ilustraciones medievales de estas zonas se registra la misma posición invertida. En la actualidad en Finlandia estos instrumentos próximos al salterio se conocen como *kantele*; a finales del siglo XX se han empezado a construir los *kanteles* modernos al revés, para que puedan tocarse las cuerdas graves más cerca del cuerpo, «a la manera occidental» —¿quizá como un efecto de haber sido aceptados como miembros del Mercado Común?—; he oído decir a algunos que tocan el *kantele* que antes estaban mal contruidos y ahora están correctamente.

V. LOS LAÚDES LARGOS DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA

Ya para terminar, voy a tocar unos pocos detalles curiosos de unos instrumentos que han sobrevivido hasta el día de hoy, aunque parezcan detalles de escasa importancia: los «laúdes largos» de la Cantiga de Santa María nº 140. Como antes dije, los laúdes largos no son muy numerosos en esculturas o ilustraciones medievales, y todos son diferentes entre sí, lo que demuestra que su representación en España ha sido incidental.

Los dos laúdes de la Cantiga 140 tienen cinco cuerdas, algo muy lógico —seguramente eran órdenes de cuerdas dobles, con una primera cuerda sencilla—.

Por el color de la tapa podemos pensar que ésta era de cuero. El clavijero parece ser el de una viola, con agujeros sonoros de media luna y su cordal con influencia de las violas, algo que me hace pensar que están contruidos en España. Los agujeros son muy pequeños y ubicados lejos del puente, algo lógico si la tapa, como parece, es de cuero.

Lo más interesante de la construcción es, sin embargo, el par de soportes a cada lado del cuerpo, próximos al mástil. La intención del constructor podría parecer la de soportar el mástil, pero no parece que sea necesario, teniendo en cuenta que no aparece en la mayor parte de los modelos conocidos. Uno podría pensar que se trata de un caso único, pero, curiosamente, este tipo de soportes se encuentran hoy en un laúd largo de Uzbekistán que tiene exactamente esta construcción de los laúdes alfonsinos. El instrumento se llama *rubab*.

Tampoco estos soportes parecen elementos «necesarios», pero resulta un motivo visual atractivo y parece representar un detalle constructivo que los músicos piensan que es necesario mantener para que el *rubab* sea el genuino *rubab*. Si se trata de una idea o mutación que ocurrió dos veces en lugares tan distantes y diferentes, o si esos soportes tienen un lugar de procedencia común, es algo difícil de asegurar, aunque yo pienso que el instrumento de la Cantiga 140 y el de Uzbekistán tienen un progenitor común.

VI. GAITAS CON CABEZAS

La gaita es uno de los instrumentos más representados entre los de viento en las esculturas e ilustraciones medievales en la Península. Quizá eran instrumentos más populares, o quizá porque les era más interesante representarlos a los escultores y pintores por su propia complejidad o su belleza visual, frente a otros vientos que se ofertaban únicamente con un simple tubo. Sin embargo no hay duda de que la gaita era instrumento bien conocido y muy popular en la Edad Media.

Presento aquí gaitas a fin de llamar la atención sobre un aspecto curioso que surge al comparar las gaitas de la España Medieval con otras de Europa Oriental, aún en uso.

Como el fuelle de las gaitas, normalmente, está hecho de un cuero entero de un animal, cuando se está soplando la forma es, obviamente, la de un animal. El puntero está situado normalmente partiendo de la cabeza, y entonces ¿qué es más evidente que hacer el

bloque de donde parte el puntero como una cabeza de animal o de persona? Casi todas las gaitas españolas presentan su cabeza, normalmente de animales salvajes (leones, lobos, etc.).

Gaitas actuales de Polonia, Chequia, Eslovaquia y Hungría tienen cabezas que corresponden, más o menos, con los cueros que se utilizan, en primer término cabras y ovejas. Todo esto no es algo extraordinario, pero resulta un curioso detalle que en España muchas cabezas sean de figuras humanas, en cuyo caso el puntero no parte de la boca sino del cuello y forma el cuerpo de la cabeza. Ejemplos ilustrativos pueden verse en el monasterio de La Oliva, en Navarra; y en las ilustraciones de las Cantigas de Santa María nos. 260 y 280. Resulta curioso que eso mismo lo podemos ver en las gaitas del Este de Europa. Más numerosas, en este caso, son las cabezas de animales, aunque, de la misma manera que en el mundo medieval, cuando las cabezas son humanas, el puntero sale del cuello, ¿por qué una persona no puede sacar el puntero de su boca? ¿Existe una estética universal que prohíba adoptar esa solución? No creo. Lo más probable es que cuando las gaitas tenían sus cabezas de animales otros constructores empezaron a usar cabezas humanas como una variación y, por razones que se nos escapan, elegían la solución de sacar los punteros de los cuellos. Alguna de las gaitas de las Cantigas presentan cabezas de reyes, y quizá los artesanos pensaban que no era adecuado poner un puntero saliendo de la boca de un rey. Lo increíble es que esta solución ha sobrevivido en algunos países hasta la actualidad.

Así se ve que estudiando los instrumentos populares o tradicionales podemos entender cómo fueron los instrumentos medievales que sólo conocemos a través de las ilustraciones y esculturas. Algunos instrumentos, pasados y presentes, son casi idénticos y otros tienen detalles que corresponden con los instrumentos antiguos. Algunos detalles de instrumentos representados en arte medieval se puede pensar que son productos de la fantasía artística. Pero cuando se ve lo mismo, o algo parecido, en instrumentos que se pueden estudiar hoy, uno puede entender que la escultura o la pintura muestran aspectos del instrumento perfectamente objetivos.

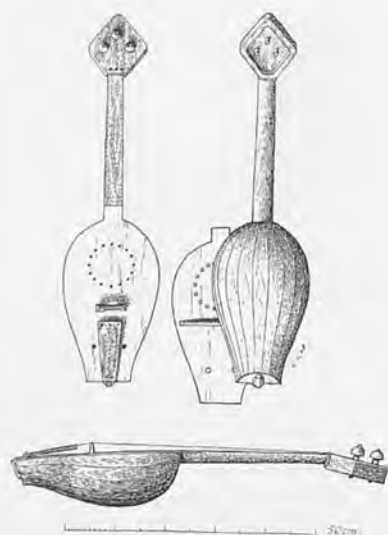


FIGURA 1. La posible construcción del laúd largo de Burgos.

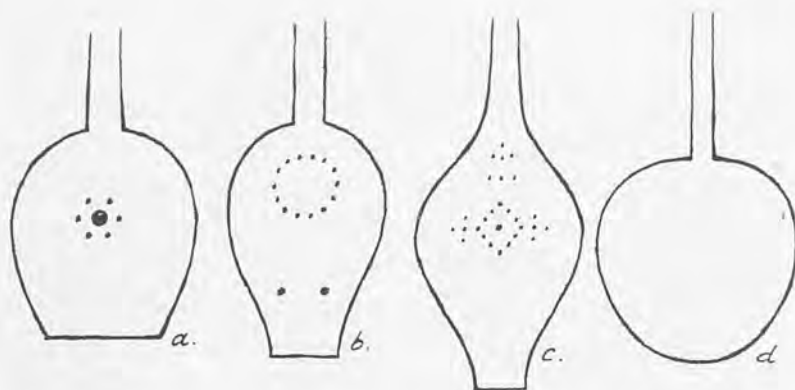


FIGURA 2. a) Balalaika antigua, b) El laúd largo de Burgos, c) Changuri de Georgia, d) Tambur turco.



FIGURA 3. Músicos de San Isidoro de León. Tres liras.



FIGURA 5. Lira de la Seo de Urgel.

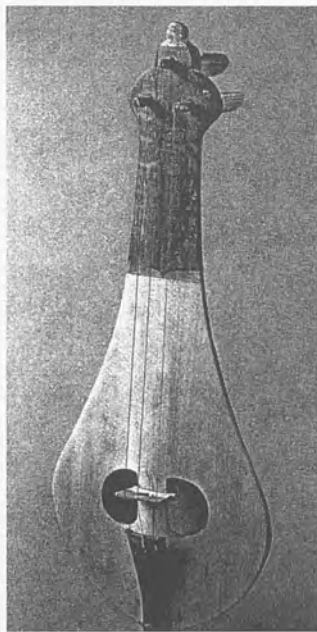


FIGURA 4. Lira griega.

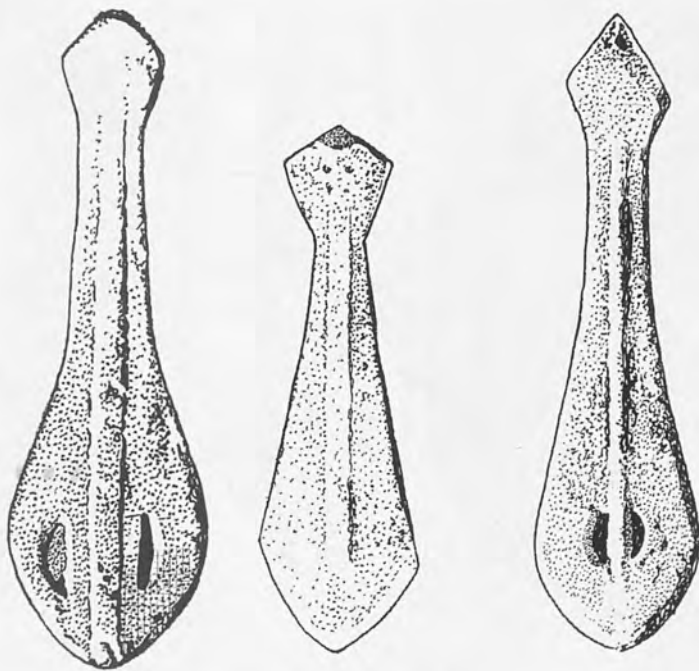


FIGURA 6. Liras de San Isidoro.

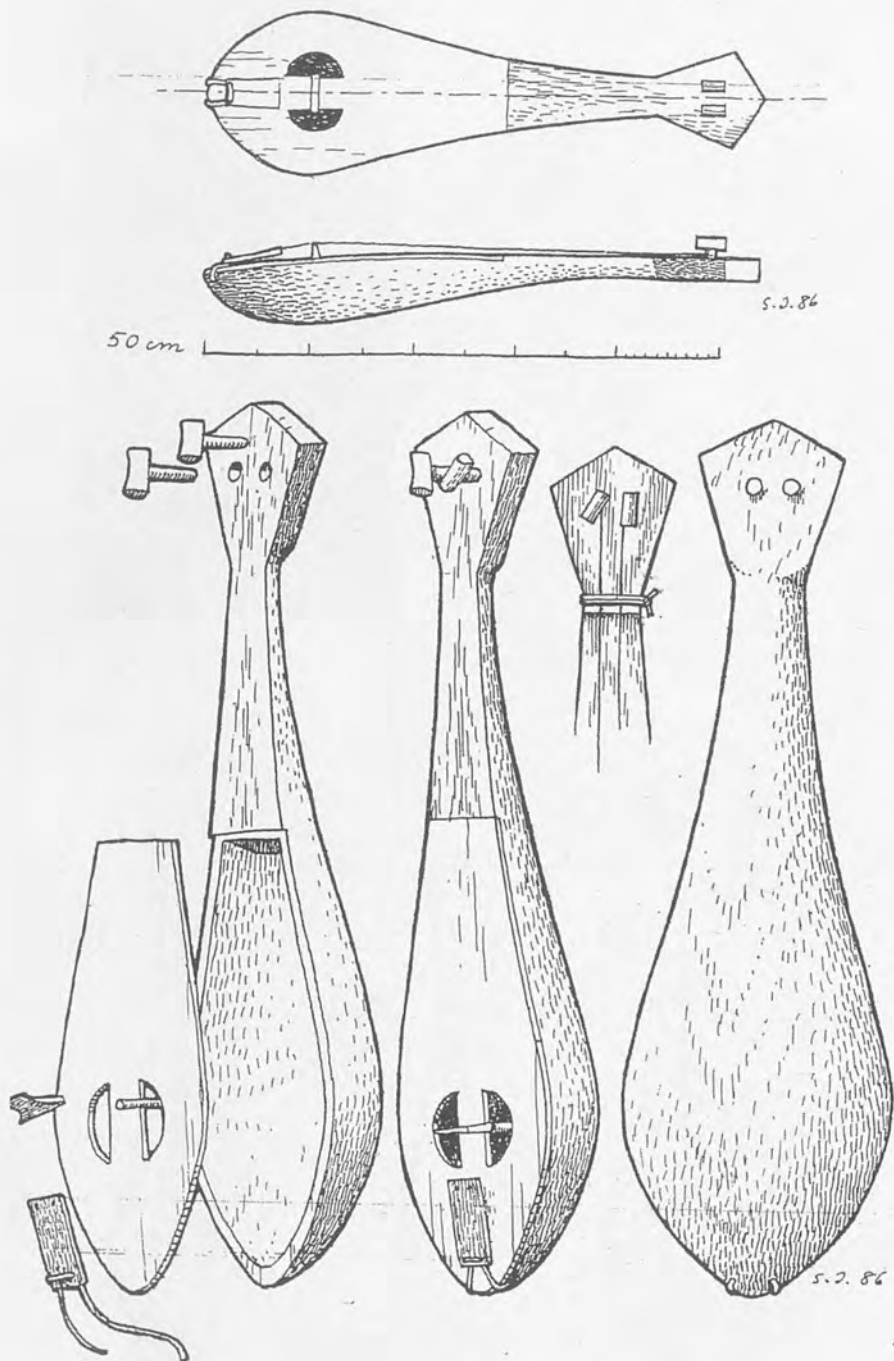


FIGURA 7. Cómo puede haber sido construida la lira medieval española.

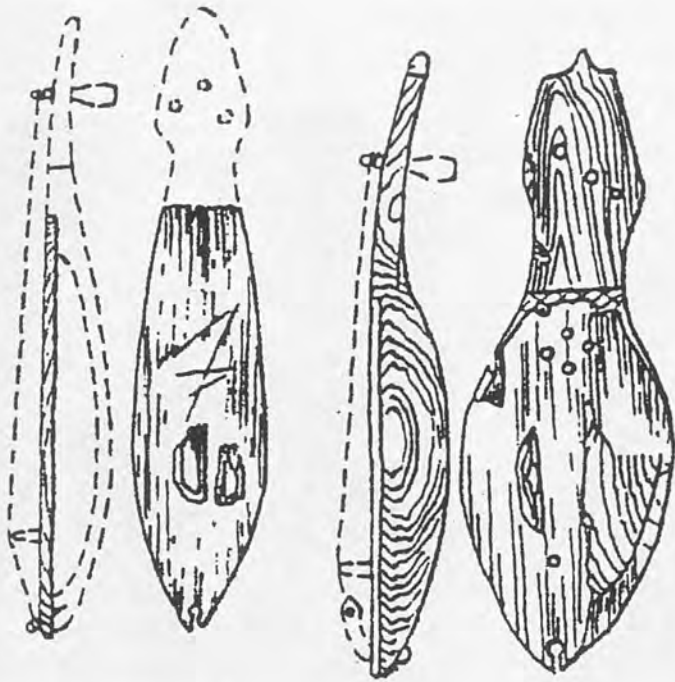


FIGURA 8. Liras de Novgorod.



FIGURA 9. Violas del Mar Negro o kemanche.

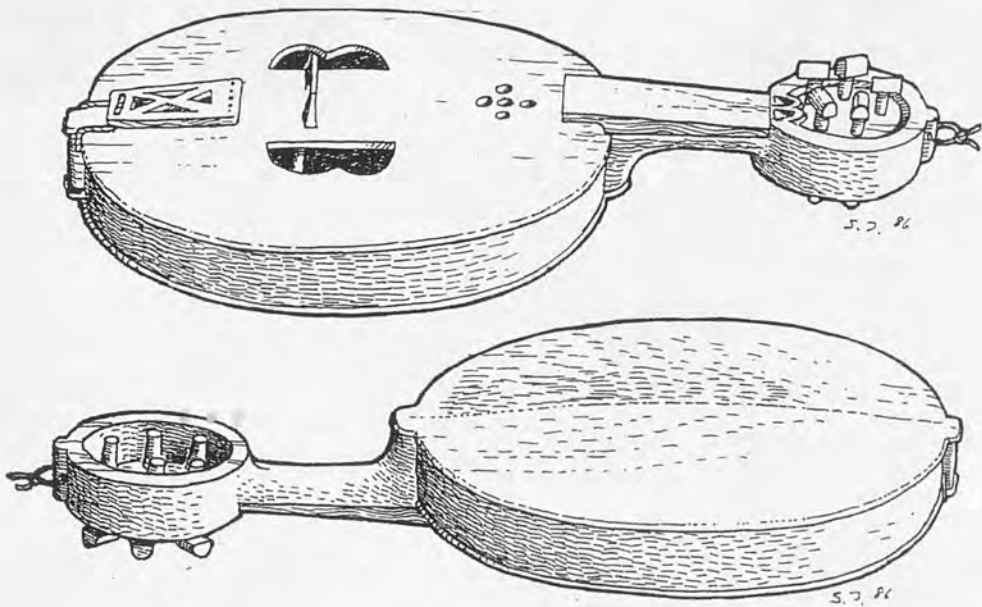


FIGURA 10. Viola medieval española.

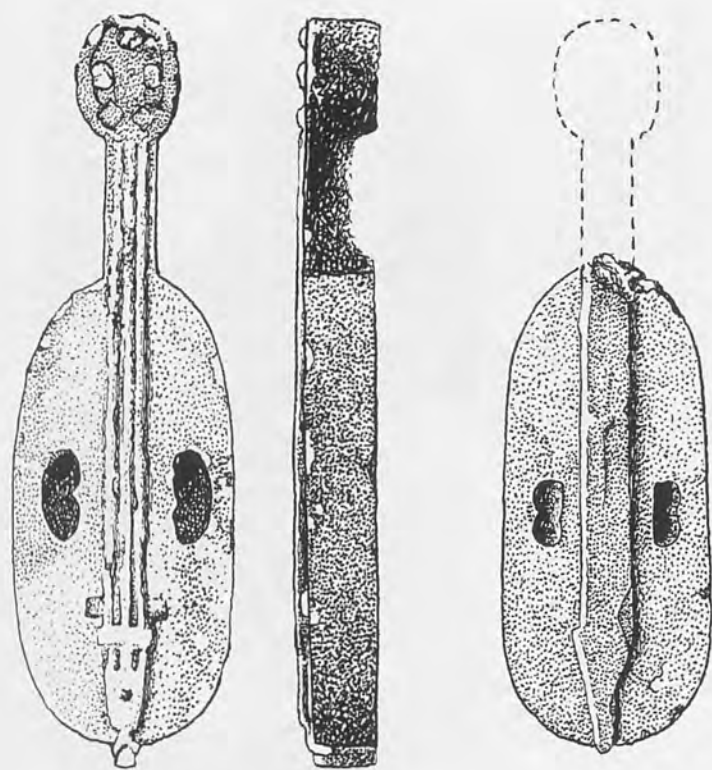


FIGURA 11. Viola de León y Ávila. Siglo XIII.



FIGURA 12. Viola de León.

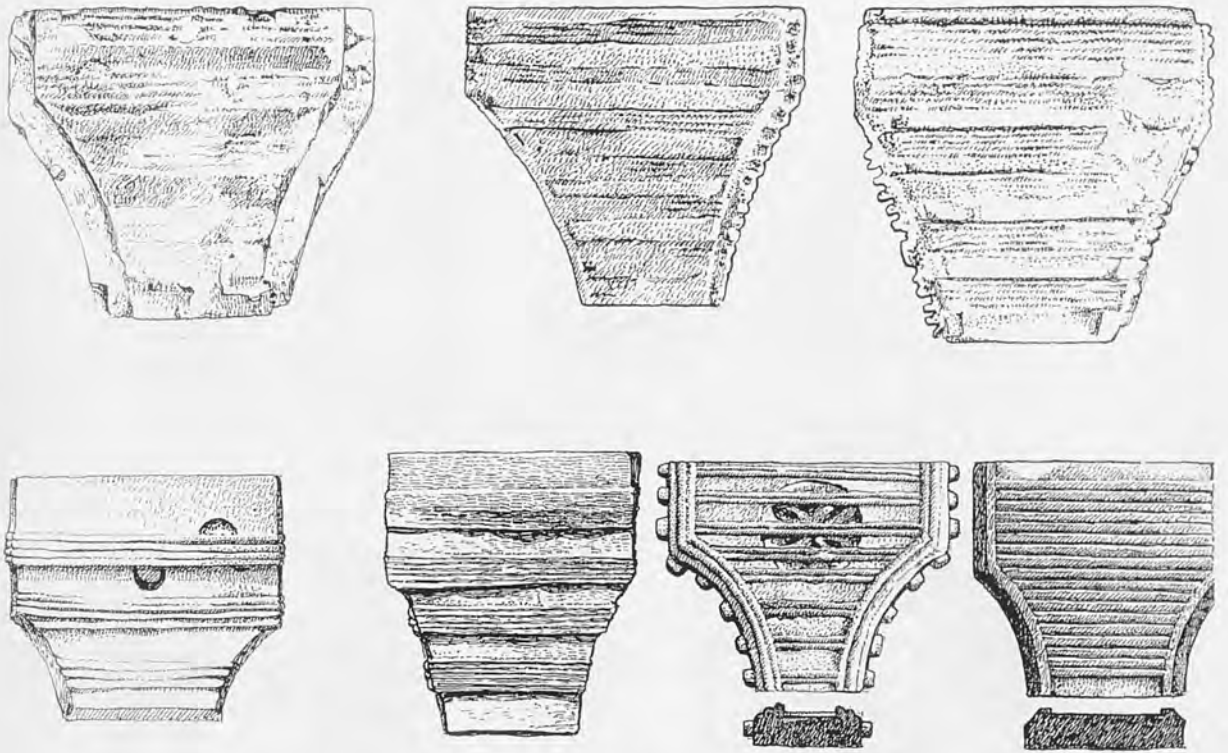
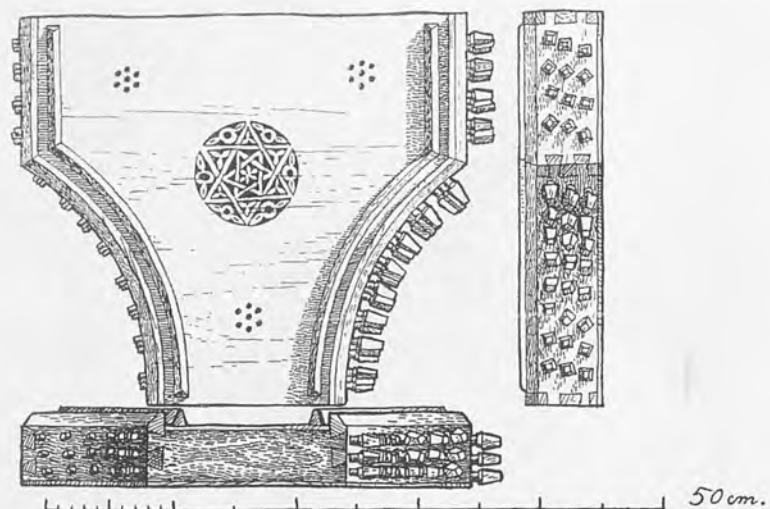


FIGURA 13. Salterios de Vitoria y Toledo. Siglo XIV y XV.



Svinehodepsalter i størrelse 3:10

FIGURA 14. Salterio medieval español. «Strumento di porco».



FIGURA 15. Salterio de Toledo.



FIGURA 16. Gusly de Chuvash (Russian).



FIGURA 17. Rubab de Uzbequistan.



FIGURA 20. Gaitas de Cantiga de Sta. María nº 260.



FIGURA 18. Cantiga nº 140.

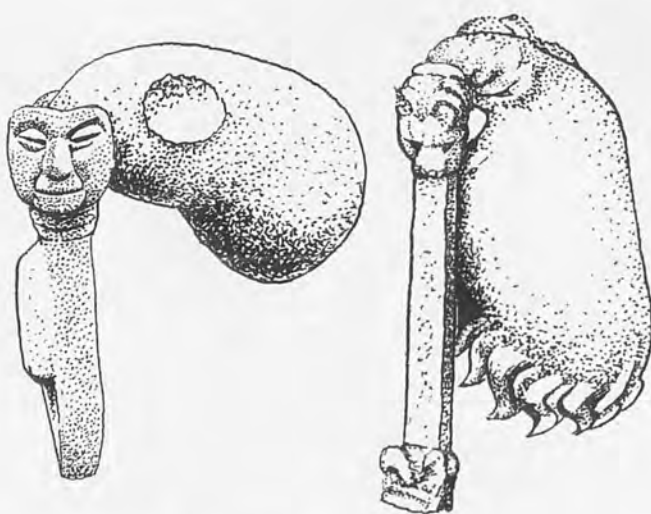
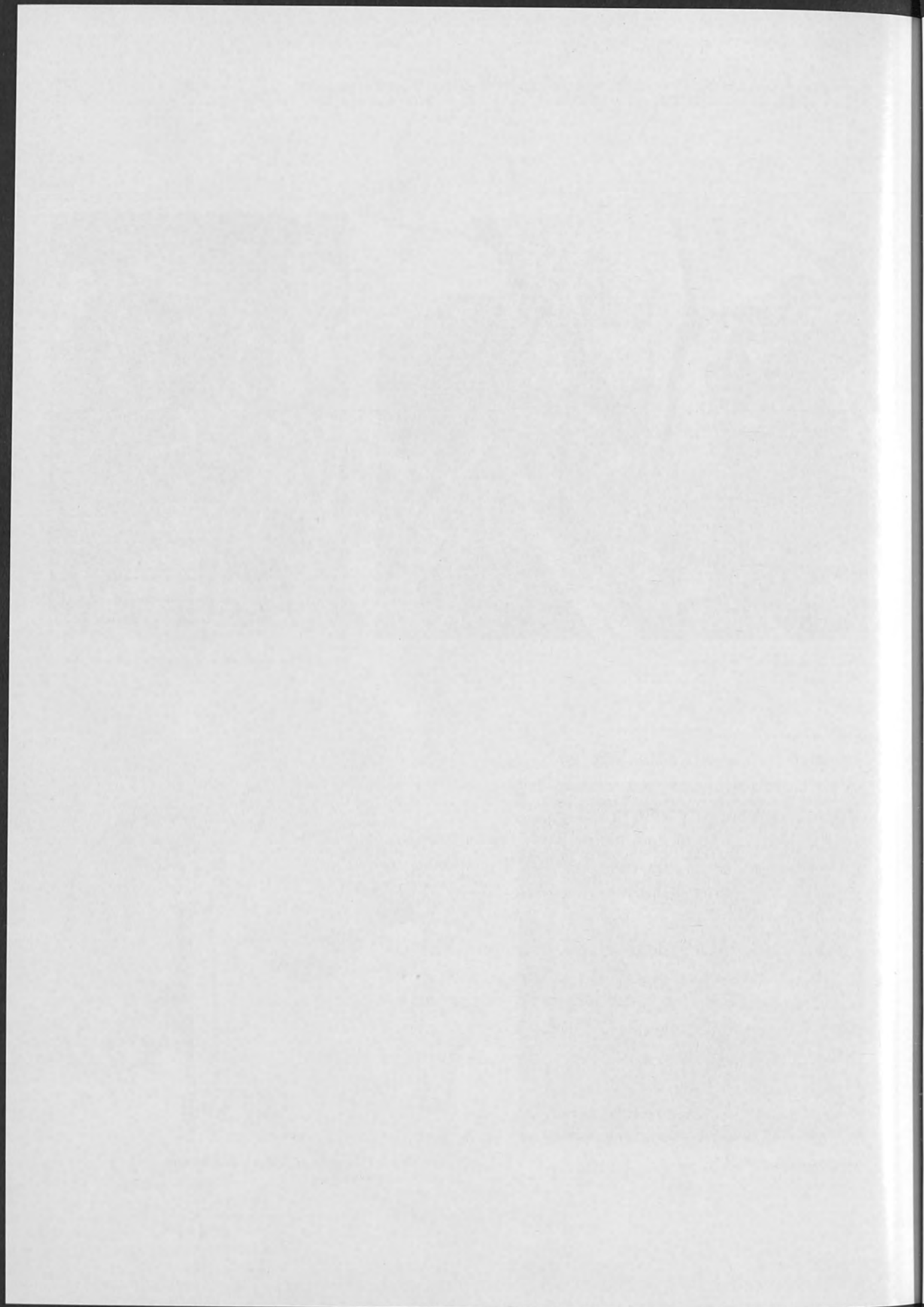


FIGURA 19. Gaitas del Monasterio de Oliva y de Pamplona.



RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ORGANOLÓGICO

Romà Escalas Llimona

Director del Museo de la Música de Barcelona

I. CRITERIOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

PRESENTACIÓN

Quisiera, ante todo, agradecer a la organización de estas Jornadas Multidisciplinares la creación de este espacio de reflexión, en el que pretendemos incidir y comentar colectivamente algunos temas básicos que surgen durante el proceso de recuperación y garantía de continuidad de nuestra historia musical. En el campo de la organología, la museología nos permite aportar experiencias directas de investigación sobre instrumentos musicales conservados, los cuales representan, junto con la música escrita y grabada, una de las fuentes principales de nuestra memoria colectiva musical, origen y motor del concepto actual de 'patrimonio histórico musical'.

Aunque, por limitación de tiempo, centraré el eje principal de mi exposición en el ámbito organológico, tomaré como punto de partida una reflexión un poco más amplia sobre el concepto de Patrimonio Histórico Musical. Mi intención es exponer de forma resumida una serie de situaciones, metodologías y soluciones, fruto de mi experiencia en el Museo de la Música de Barcelona, las cuales pretendo, a partir del diálogo e intercambio de conocimientos, que nos ayuden a construir un futuro más sugestivo y a actualizar la estructura operativa de la museología musical.

1. REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO MUSICAL Y ORGANOLÓGICO

1.1. INDEFINICIÓN DEL MARCO LEGISLATIVO

El concepto actual de Patrimonio Histórico Musical se deriva lógicamente del concepto recogido en la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985, de 25 de junio), la cual toma su contenido y definición de la normativa consensuada por la UNESCO en la *Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural* de 1972.

En la Ley del Patrimonio Histórico Español, en el Artículo 1, Título preliminar, disposiciones generales, encontramos:

1. Son objeto de la presente Ley la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español.
2. Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.

De esta Ley se deduce una definición del Patrimonio Histórico Español respecto a la música, ya que no contempla la producción en sí como resultado de una creación multidisciplinar y sí contempla solamente su rastro documental, representado por documentos bibliográficos y objetos históricos.

Del patrimonio organológico, subsidiario del musical, contempla su condición como bienes muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico o etnográfico. No se contempla el patrimonio cultural organológico en relación a otros documentos musicales históricos, o en cuanto a su estrecha relación con una actividad artística y compleja, resultado de la suma de tres factores creativos: el compositor, el constructor de instrumentos y el intérprete. Para aumentar la confusión, siempre que se hace referencia al patri-

monio musical desde el marco legislativo se suele confundir con la propiedad intelectual que de él pudiera derivarse.

Ante tal situación, los usuarios y gestores del patrimonio organológico debemos refugiarnos en la única definición aceptable, tomada del ámbito de la musicología: «El conjunto de instrumentos musicales, técnicas constructivas e interpretativas, usos sociales, constructores y documentos asociados que pertenecen a un ámbito concreto de una cultura musical. Y como tal se puede describir, comparar e investigar, en relación a otras fuentes musicales».

Es indispensable, para la correcta conservación y gestión del patrimonio musical, conseguir una estructura legal sólida y coherente con su complejidad, que permita garantizar actuaciones a un mismo nivel que las planteadas para el resto de los bienes históricos.

En resumen, ya que por ahora el patrimonio organológico está integrado por un conjunto de objetos musicales y actividades humanas, al margen de la ley y difíciles de comprender por la administración, iniciamos esta exposición con el ánimo de ordenar conocimientos y conceptos, sin ánimo alguno de incurrir en ninguna ilegalidad.

2. OBJETIVO DE LA CONSERVACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

2.1. OBJETIVOS Y CONFLICTOS MUSEOLÓGICOS

Una vez comprendida y establecida la necesidad y obligación cultural de conservar de forma completa los testimonios de la cultura musical, considerando a los instrumentos musicales como una parte imprescindible, deberemos coincidir en el concepto y proceso de su conservación. Hasta hace pocas décadas se confundía a menudo conservación con restauración. En 1970, Martin Skowronek introduce el concepto de 'conservación' como alternativa al de restauración, y como el conjunto de intervenciones destinadas a mantener el estado físico del objeto y prevenir su degradación.

Desde los años 80, el CIMCIM (Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales) del ICOM (International

1 Nuevas técnicas de exposición en los centros más avanzados (París, Bruselas, Berlín, Basilea).

Council of Museums) fue la primera institución preocupada por la regulación de estos conceptos mediante la publicación de las primeras *Recommendations for Regulating the Access to Musical Instruments in Public Collections* (1985), hasta la última publicación de Robert L. Barclay, *The Care Of Historic Musical Instruments* (1997). Posteriormente surge la comisión inglesa Museum & Galleries Commission, que publicó en Londres, en 1995, los *Standards in the Museum Care of Musical Instruments*.

La diversidad de opiniones reflejada en estos manifiestos, publicados durante las últimas décadas del siglo XX, obligaba profesionalmente a situar a los conservadores en función de su actitud respecto a sus criterios museológicos sobre objetivos y procedimientos de conservación, sobre los límites de la restauración y sus preferencias en la elección de las tecnologías y procedimientos, asimilándose las operaciones de restauración a intervenciones de alto riesgo, que incluso con objetivos 'dudosos' ponían en peligro la integridad de las colecciones. Los más radicalmente contrarios a cualquier manipulación fueron, en los años 80, algunos de los conservadores de los museos más conocidos de Europa y América: Robert Barclay (Conservation Institute, Ottawa), Florence Gétreau (Musée Instrumental de París), Friedemann Hellwig (Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg), Cary Karp (Musikmuseet de Estocolmo) y Frances Palmer (Horniman Museum de Londres). A pesar de todo su empeño, ninguno de ellos logró fijar exactamente la frontera entre ambos tipos de intervención.

2.2. CRITERIOS ACTUALES

Actualmente, a principios del siglo XXI, gracias a la incorporación de nuevas tecnologías —sonido, multimedia, investigación— la museología musical tradicional se transforma radicalmente¹ y muchas de las posturas anteriores se revisan tendiendo a evolucionar hacia nuevos planteamientos:

- a) No existe una conservación independiente de la restauración. La restauración representa una fase avanzada del nuevo criterio de conservación.

- b) La restauración se debe tratar como un proceso ininterrumpido que ha garantizado la supervivencia del instrumento.
- c) La restauración y conservación deben estar al servicio de la recuperación y estudio del patrimonio sonoro.

Operando en un nuevo marco estrictamente museológico, la nueva metodología se orienta en criterios de:

- Reversibilidad
- Investigación
- Documentación
- Valoración de la estrategia y conciencia de las limitaciones

La investigación y documentación guían los procesos y recogen sus metodologías y detalles técnicos, incrementando el conocimiento de los instrumentos y su uso musical.

La reversibilidad garantiza la corrección de errores y el retorno al original sin sufrir modificaciones, errores que podemos prevenir a partir de una información completa sobre el proceso, metodología y tecnología aplicada, junto a un estudio exhaustivo de nuestras propias posibilidades y riesgos.

3. PROCESOS DE CONSERVACIÓN DE LAS COLECCIONES

3.1. PRIMERAS ACTUACIONES: TRATAMIENTOS DE PRE-INCORPORACIÓN

En el momento de la incorporación de una nueva pieza a la colección deberán tomarse una serie de medidas indispensables para garantizar la inmediata detención de procesos de deterioro y evitar la contaminación de otras piezas, debida a los posibles contagios generados por ésta.

Un estudio profundo del instrumento y la detección y descripción de su estado serán prioritarios antes de la incorporación a los espacios de reserva o exposición. Estas operaciones deberán ser llevadas a cabo en una zona aislada del resto de colecciones y bajo el más estricto control. A partir del diagnóstico de ingreso podremos iniciar los tratamientos de limpieza y protección descritos a continuación:

SUPERFICIE

Incidencias:

- Sedimentación ambiental (polvo, esporas, microorganismos)
- Suciedad procedente del uso: manchas, huellas, incrustaciones, etc.
- Polución química atmosférica

Tratamiento:

- Productos y disolventes especiales para cada caso y material (agua destilada, detergentes aniónicos, disolventes orgánicos, soluciones salinas y ácidas, etc.)
- ¡No se deben eliminar los testigos del uso musical (instrumentos de metal)!

INTERIOR:

Incidencias:

- Restos de madera, óxido, saliva, grasas, fragmentos desprendidos
- Actividad biológica (insectos, hongos, bacterias, microorganismos, etc.)

Tratamiento:

- Limpieza con agua destilada, con o sin detergentes, o en seco (Hidrocarburos, White Spirit)
- Tratamiento de inertización (Nitrógeno o Argón a 0,05% de Oxígeno)
- Desaconsejamos fumigaciones con nitritos, cloruros, sulfuros y exposición a microondas

3.2. CONDICIONES AMBIENTALES DE CONSERVACIÓN

Una vez finalizados los tratamientos de pre-incorporación, deberemos integrar la nueva pieza a las colecciones, las cuales se conservarán en unas condiciones atmosféricas que garanticen su futura estabilidad. La experiencia e investigación han establecido los siguientes parámetros para los instrumentos musicales:

- Humedad relativa 51%. Tolerancia 10% en 24 h
- Temperatura < 20° C. Tolerancia +/- 5° C
- Iluminación < 10 Watt por lumen de radiación UV
- Aislamiento de contagios orgánicos: hongos, bacterias, insectos
- Polución química: aire contaminado + humedad (sulfuroso, sulfúrico y nítrico)

3.3. EXPOSICIÓN Y RESERVA

Si tenemos en cuenta la estructura y cualidades físicas de los instrumentos, como el peso, tensiones, o su propia estructura constructiva, deberemos considerar toda una serie nueva de factores que podrían afectar a su integridad morfológica. Por lo tanto, será preciso un estudio y cuidado especial en la colocación y sujeción de los instrumentos, tanto en exposición como en reserva.

En la exposición deberán emplearse técnicas especiales de sujeción para garantizar la seguridad de las piezas y evitar deformaciones estructurales, con soportes resistentes y no agresivos, específicos para cada tipología y forma. En caso de sujeción mediante hilo de nylon, deberán usarse lazadas con nudos no corredizos, solamente sobre partes duras, y debidamente forradas con material inerte. Así mismo se controlará especialmente el nivel de intensidad luminosa.

En la reserva, los instrumentos no se conservarán dentro de sus estuches, sino en cubetas y cajones especiales, con nichos tallados a medida en espuma especial para conservación y forrada con papel de PH neutro. Estos contenedores quedaran alojados en armarios oscuros, compactos o muebles metálicos, según requieran sus medidas. Provisionalmente, los instrumentos de cuerda con mástil pueden suspenderse, siempre que la base esté apoyada, repartiendo su peso sobre varios puntos de apoyo.

Los instrumentos diseñados para ponerse sobre el suelo deberán calzarse adecuadamente a fin de repartir el peso de forma uniforme y los estuches deberán tratarse como si fueran de instrumentos individuales. Casi todos presentan problemas de acidez y degradación orgánica de las colas, las almohadas interiores de goma-espuma se degradan, pulverizándose con el tiempo. La mayoría de plásticos desprenden nitrógeno que podría alterar la calidad y el color de barnices y pigmentos.

Sobre estos detalles de sujeción y conservación recomendamos consultar las obras de Joël Dugot, *Display Support System for Instruments*, y de Corinna Weinheimer, *Mounting Musical Instruments, Methods and Materials*.

² Véase bibliografía: *Recommendations for Regulating the Access to Musical Instruments in Public Collections* (1985).

4. LA DOCUMENTACIÓN DE LAS COLECCIONES

Este proceso fija como objetivo prioritario el reunir la máxima información sobre las piezas para su estudio histórico y aplicación musical, creando una base firme en el avance de los criterios de conservación y restauración.

A continuación resumimos, para cada ámbito de la documentación, los campos de documentación, procesos, actitudes y métodos más relevantes que hay que adoptar para garantizar la seguridad de las piezas en los procesos de manipulación²:

4.1. CAMPOS ESENCIALES DE DOCUMENTACIÓN FÍSICA

- Toma de medidas: físicas, ópticas y electrónicas
- Elementos y escuelas constructivas
- Análisis de los materiales estructurales y de superficie
- Cronología de los materiales (dendrocronología)
- Decoración
- Accesorios

4.2. PROCEDIMIENTOS DE MANIPULACIÓN

Seguridad

- Evitar erosiones
- Uso de guantes (algodón o látex)
- Situar los instrumentos en superficies protegidas (papel especial)
- Herramientas no punzantes ni afiladas (nylon o plástico)
- Manejo experto
- No desmontar partes sin la supervisión del conservador
- Supervisar adhesivos y substancias moldeadoras
- Control de uso de calibres de expansión
- Controlar la intensidad de las fuentes de iluminación (atención a la exposición fotográfica)

Hay que tener máxima precaución con los métodos electrónicos (Rayos X, láser, escáner, interferómetro de radiación), pues hasta el momento tenemos poca experiencia sobre su efecto en revestimientos y estructuras.

4.3. DOCUMENTACIÓN ETNO-MUSICOLÓGICA

Es posible en las adquisiciones en el campo original y difícil en los instrumentos importados y antiguos. Deberemos recoger información sobre:

- La técnica de ejecución musical
- El uso musical (estilos, géneros, ocasiones)
- El entorno social
- Las tradiciones locales
- Complementándola con grabaciones de audio y vídeo

4.4. DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

Se basa en estudios comparativos del instrumento con otros de su época a través de la iconografía y las referencias literarias.

5. LA INVESTIGACIÓN ORGANOLÓGICA COMPLEMENTARIA

Entre las tres funciones fundamentales de la museología actual que mayor relevancia han adquirido destaca la investigación, aunque se trata de una de las de más reciente incorporación. Factor dinamizador del progreso de los museos del futuro, ofrece un nuevo campo, a través de convenios con centros docentes especializados, universidades e instituciones privadas, capaz de dotar a los Museos de una nueva dimensión y utilidad social en el entorno del conocimiento del siglo XXI.

5.1. CONCEPTO DE INVESTIGACIÓN MUSEOLÓGICA

Como actividad interna del museo, consideramos la investigación:

- a) Como una ampliación del ámbito de la documentación descriptiva, incluyendo procesos básicos de
 - Comparación con otros del mismo constructor o escuela
 - Estudio de materiales
 - Estudio de técnicas constructivas
 - Estudio iconográfico
 - Documentación histórica
- b) Como ampliación de la documentación sonora, mediante:
 - Muestras sonoras
 - Estudios acústicos
 - Profundizando en el conocimiento de su uso musical (consulta de métodos de la época, grabaciones, etc.)

3 Véase bibliografía: ESCALAS, R.: «El patrimonio instrumental renacentista: Criterios de estudio y conservación», en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI*. UNED, Ávila, 1997, p. 101 ss.

5.2. RESTAURACIÓN Y USO MUSICAL

Existen todavía criterios contrapuestos.

Uno de los temas que mayor polvareda han levantado entre los conservadores, incluso entre los que aceptan la toma de muestras sonoras, es el uso de los instrumentos en interpretaciones musicales completas. J. R. Watson (CIMCIM, 1993) opinaba que 'si priorizamos el uso musical respecto a la conservación estricta los documentos históricos se extinguirán'. Otras posturas no tan alarmistas admiten este uso, regulado por restricciones técnicas resultantes de análisis y experiencias sobre el tema, considerando que en realidad cualquier intervención de conservación representa un paso en el proceso de restauración.

El Museu de la Música de Barcelona, junto con otras instituciones europeas, considera necesaria, siempre que sea posible, la recuperación del funcionamiento musical de los instrumentos, bajo la supervisión del equipo de conservación, previo diagnóstico de riesgos³. Y abordamos el uso sonoro o musical del instrumento evitando los riesgos de rotura, grietas y desgaste, y actuando bajo el soporte de la tecnología y experiencia actual, aplicando la metodología siguiente:

- Selección restrictiva de los instrumentos
- Si fuera necesario, el montaje puede ser solamente parcial
- Uso durante un tiempo limitado
- Tañidos por intérpretes especialistas
- Incidencia sobre una audiencia máxima (grabación sonora)
- Observación de seguimiento y diagnóstico posterior

Entre las instituciones y responsables de conservación de las instituciones europeas más interesadas en llevar a cabo proyectos que aproximen la tradición de los luthiers con las más modernas tecnologías debemos citar a Peter Donhauser del Museo de la Técnica (Viena), Edwin Werner de la Handelhaus (Halle), Ignace De Keyser del Musée des Instruments de Musique (Bruselas), Karel Moens del Vleeshuis Museum (Amberes), Tibor Kovacs del Magyar Nemzeti Múzeum (Budapest), Elizabeth Wells del The Royal College of Music Museum of Instruments (Londres), Dr.

Hélène La Rue de la Bate Collection (Oxford), Silke Berdux del Deutsches Museum (Munich), Thierry Maniguet del Musée de la Musique (París) y Hans Erik Svensson del Stockholm Music Museum (Copenague).

4 V. p. 17.

5 Proyecto KYViR. Philippe GUILLAUME, INSA, Departement de Mathematiques, 135 Avenue de Rangueil, 31077 Toulouse cedex 4: <http://www.gmm.insa-tlse.fr/~guillaum>.

5.3. RESTAURACIÓN PARCIAL Y VIRTUAL

Entre las estrategias más actuales respecto a la recuperación sonora de los instrumentos, en algunos casos y ante la imposibilidad de completar o un proceso final, podemos aplicar un facsímil parcial —teclado, tubos de recambio— para reconstruir parcialmente el sonido del instrumento.

Una nueva e interesante posibilidad nos la ofrece la reconstrucción virtual del sonido a partir de muestras de partes conservadas en su funcionamiento correcto. El Museu de la Música de Barcelona ha experimentado, desde 1999, sobre la reconstrucción sonora virtual de un claviórgano⁴ y actualmente colabora como 'partenaire associé' en el proyecto de la Universidad de Toulouse, Departamento de Matemáticas Aplicadas, para la digitalización y gestión de muestras sonoras⁵.

6. PROCESOS DE RESTAURACIÓN. CRITERIOS GENERALES

6.1. MEMORIA Y DIAGNÓSTICO

Para llevar a cabo cualquier programa de restauración deberemos respetar la siguiente metodología:

- a) Con la valoración efectuada por los conservadores y el equipo técnico de restauración, más las consultas externas y documentación complementaria, se elaborará un diagnóstico de riesgos y una estrategia previa a la restauración.
- b) Se redactarán fichas de restauración con el registro de todas las actuaciones y procesos de restauración y conservación efectuados en el instrumento.

6.2. PREVENCIÓN DE RIESGOS SEGÚN TIPOLOGÍA

Membranófonos

- Hay que mantener las pieles destempladas si es posible, no enclavadas ni encoladas
- En exposición abierta, las membranas deben estar protegidas

Idiófonos

Campanas:

- No se tañerán sin una especial observación del estado del metal (microfisuras)
- No hay que pulir ni lacear en ningún caso
- Hay que apoyarlas sobre el borde, no colgarlas

Cordófonos

- Consolidar la estructura inerte y la tabla armónica
- Conservar las cuerdas con la mínima tensión sobre puentes y cejillas
- Algunos instrumentos necesitan cierta tensión (violines)
- Cerdas del arco aflojadas
- Mecanismos de las arpas en posición de reposo
- Instrumentos con mástil, siempre apoyarlos (en exposición, almacén o manipulación) sujetando de forma independiente la caja del mástil

Teclados

- Consolidar la estructura inerte y la tabla armónica
- Máximo cuidado al abrir las tapas, generalmente presentan deformaciones y bisagras encalladas
- Conservarlos cerrados y sin pesos encima (Palacio Real)
- Las patas, soporte principal, suele ser la parte más frágil, ya que las mechas de encaje se construían de maderas baratas
- No accionar los mecanismos ni pedales sin una restauración previa
- Los pedales de mecanismos y efectos se deberán desacoplar, para iniciar las pruebas del pedalero

Organos

- Consolidar la estructura inerte
- Revisar el estado de las badanas
- Estudio de corrosión y fatiga del metal (tubos)
- Al sonar, controlar la pureza del aire que va a circular, especialmente el grado de humedad

Aerófonos:

Viento–madera

- Maderas muy higroscópicas, fácilmente deformables c. 2% (boj)
- Soportes en tres puntos para flautas, especialmente en secciones
- En almacén nichos en bandejas, con las secciones separadas
- En las pruebas, atención a la humedad. Es preciso un tratamiento previo
- Las cornamusas se han de guardar planas, no hay que colgarlas. Tratar las pieles con productos hidratantes especiales

Viento–Metal

- Manipular con guantes
- No descansar sobre las campanas, se han de mantener planos en huecos especiales
- No pulir ni lacar. Tratamiento con cera microcristalina o por electrólisis (desaconsejado)
- Mantenimiento de los mecanismos, pistones y varas (desoxidación y engrase)

Mecánicos

- Engrasar
- Guardar con los resortes sin tensión
- Retirar las puntas de los cilindros del contacto con los peines

Electrófonos

- No conectar sin un previo estudio electrónico (voltajes, ciclos, potencia, cortocircuitos, etc.)
- Separar pilas y baterías

6.3. RESUMEN DE OPERACIONES Y RIESGOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

TIPOLOGÍA	OPERACIONES CONSERVACIÓN	RESTAURACIÓN	RIESGOS
Membranófonos	Inertización y limpieza	<ul style="list-style-type: none"> • Consolidar partes estructurales • Sujeción y tensión del parche 	Rotura pieles
Idiófonos	Inertización y limpieza	Estabilización de materiales	Nuevas grietas y pérdida de material
Cordófonos	<ul style="list-style-type: none"> • Inertización y limpieza • Tensión regulada 	<ul style="list-style-type: none"> • Fijar grietas de las tablas y roturas • Fijación de los puentes 	<ul style="list-style-type: none"> • Pérdida de respuesta y sonido • Alteración de los barnices
Cordófonos de teclado	<ul style="list-style-type: none"> • Inertización y limpieza • Rebajar la tensión 	<ul style="list-style-type: none"> • Consolidar mueble y grietas en las tablas • Reparar teclados y mecanismos de acción 	Alteración del timbre y pulsación
Órganos	Inertización y limpieza	<ul style="list-style-type: none"> • Consolidar mueble • Sellar circuitos del aire y restaurar caños 	Errores en la presión y armonización
Aerófonos: Viento-madera	<ul style="list-style-type: none"> • Inertización y limpieza • Engrasar mecanismos 	Cerrar grietas, revisar encajes y llaves	<ul style="list-style-type: none"> • Nuevas grietas, deformaciones y errores en los accesorios (cañas, tudeles) • Alterar la afinación
Aerófonos: Viento-metal	<ul style="list-style-type: none"> • Inertización y limpieza • Atmósfera neutra • Engrasar mecanismos 	Abolladuras y soldar piezas	Eliminar restos del uso
Electrófonos	Inertización y limpieza	Revisar circuitos eléctricos e interfaces	Cortocircuito
Mecánicos	<ul style="list-style-type: none"> • Inertización y limpieza • Soltar resortes • Engrasar mecanismos 	<ul style="list-style-type: none"> • Mecánica de lectura y soportes de los distintos programas • Ajustar transmisiones • La parte sonora como en los anteriores 	<ul style="list-style-type: none"> • Rotura de resortes, escapes en partes mecánicas • Rotura de láminas

II. NUEVE PROCESOS DISTINTOS DE RESTAURACIÓN

Frente a la imposibilidad de contemplar todos los casos, comentaremos algunos modelos de actuación a partir de proyectos desarrollados en el Museo de la Música de Barcelona, con sus objetivos y resultados.

II.I. RECUPERACIÓN SONORA TOTAL

II.I.I. FLAUTA TRAVESERA BARROCA, JOSEP XURIACH, BARCELONA c. 1750

PROCESO DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y DOCUMENTACIÓN MUSICAL

La primera actuación sobre este instrumento consistió en el desmontaje del tope superior y la eliminación de restos de hilo de las juntas, procediéndose a continuación a la limpieza interior y exterior con agua destilada y detergente de PH neutro con un bactericida (Dettol). Faltaba la única llave correspondiente al agujero del extremo inferior. Ninguna de las tres secciones de madera de jacaranda presentaba grietas por lo que se procedió solamente a soldar las de la anilla de marfil del pie con Epoxy y carga de marfil. Una vez el instrumento montado de nuevo, sustituyendo el hilo por una actual de las mismas características (algodón) se efectuó el tratamiento de conservación de la madera y marfil por inmersión en una mezcla de aceites vegetales no polimerizante.

A partir de un diagnóstico favorable se decidió continuar el proceso de restauración para la recuperación sonora por medio de la reconstrucción y colocación del tope superior de corcho, con la densidad y pulido más cercanos a los del original. Se reconstruyó la llave en plata, tomándose como modelo la de otros instrumentos del mismo constructor y fijándose la zapatilla de badana. Los accesorios sustituidos —hilo y tope— se conservan como documentación histórica de la pieza.

Para proceder a la prueba acústica se protegió el interior del tubo con un polímero de aceite de linaza neutro, impidiendo que la humedad penetre en la madera, el cual se lavó con trementina después de las



FIGURA 1. Guitarra Torres 1862. Fototransparencia del varetaje.

pruebas. Se efectuó una grabación sonora, en el Proyecto Barón de Maldá con música de la época para flauta y acompañamiento, a partir de un manuscrito (Bibl. de Catalunya s. 18) que conserva obras interpretadas en el entorno histórico del propio constructor y flautista.

Grabación: Romà Escalas, flauta Xuriach y Gerardo Arriaga, guitarra del siglo XVII del Museu de la Música de Barcelona.

II.I.II. GUITARRA, ANTONIO DE TORRES, SEVILLA 1862

Guitarra con fondo de aros de cartón. Dada la peculiaridad constructiva, se procede al estudio de resistencia de los materiales y estructura. El posterior encordado con tripa y ajuste sonoro fue asesorado por José Romanillos.

Una vez en condiciones de uso musical se presentó el instrumento en un concierto en la sede del Orfeó Català (2001), efectuándose inmediatamente una grabación de obras de Albéniz, Granados y Llobet, interpretadas por Stefano Grondona en 2001, en el propio Museu de la Música.



FIGURA 2. Clavicémbalo Ch. Zell, Hamburgo, 1737.



FIGURA 3. Autómata musical *La Musicienne*. París, 1870.

II.I.III. CLAVICÉMBALO, CHRISTIAN ZELL, HAMBURGO 1737

Después de una primera y dudosa restauración en 1977 a cargo del organero De Graaf, La Almunia (Zaragoza), se confió el instrumento para una nueva restauración a Joan Martí de Barcelona (1990), en la que se procedió a la consolidación del clavijero, encordado y sustitución de martinetes y guías, de acuerdo con los instrumentos del mismo constructor conservados en Hamburgo y Berlín. Posteriormente un tratamiento especial permitió fijar la decoración exterior de 'chinoiserie'.

Se presentó el instrumento en un concierto ofrecido en el Convento de Pedralbes de Barcelona a cargo de Pierre Hantaï y una grabación, en atmósfera controlada, de las Sonatas de Bach para Clave y Viola da Gamba, interpretadas por Ton Koopman y Jordi Savall.

II.I.IV. AUTÓMATA MUSICAL *LA MUSICIENNE*

La restauración y recuperación sonora del autómata musical 'La Musicienne', construido en Suiza c. 1870, fue un programa del Museu de la Música en convenio con el Museo Romántico de Sitges. Después de una primera operación de limpieza se procedió a la limpieza y engrase de los mecanismos de resorte y transmisión.

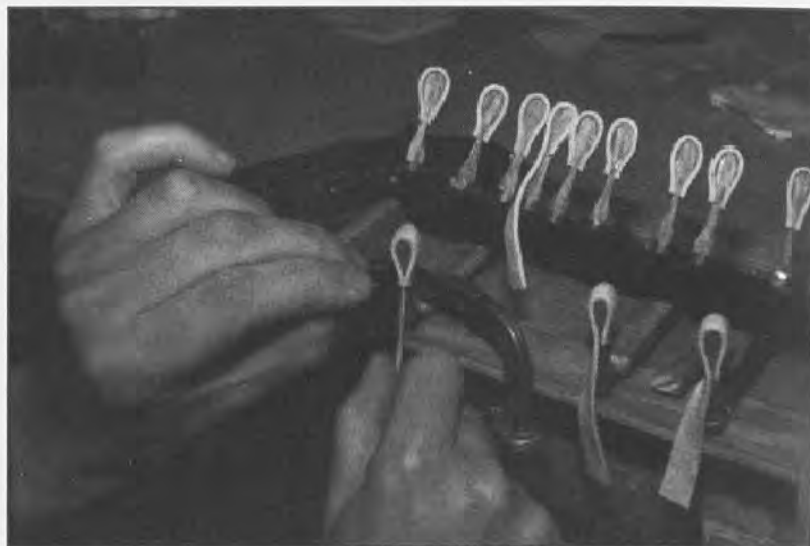


FIGURA 4. Fortepiano Slocker, Madrid 1831. Restauración de los macillos.

Una vez ajustadas la regulación de velocidad y la posición correcta de ataque de las láminas se procedió, en la primavera del año 2000, a la grabación del contenido musical del único cilindro que conserva dicho instrumento.

II.II. RECUPERACIÓN SONORA PARCIAL

II.II.I. FORTEPIANO, MIGUEL SLOCKER, MADRID 1831

Restaurado por Robert Jaumandreu, en Barcelona (1994), operación que conllevó la consolidación del mueble y su estructura, así como la de la caja sonora. Fue necesario fabricar una máquina de entorchar para reconstruir los bordones a partir de algunos originales conservados entre otras cuerdas anacrónicas. Las demás cuerdas metálicas fueron suministradas por fabricantes especializados.

Uno de los procesos más delicados consistió en el forro de los macillos con piel de ciervo, cortada de forma longitudinal para poder aplicar la tensión correcta a su encolado, de la que depende especialmente el timbre del instrumento. La reconstrucción de los apagadores en su forma original de tres capas y el nivelado del teclado permitieron el uso musical restringido de este magnífico

fortepiano. Desgraciadamente, los pedales de efectos se encuentran desconectados y sus mecanismos eliminados.

El estudio de estos mecanismos de percusión se llevó a cabo a partir del instrumento de Johannes Schantz, Viena, 1820, conservado en el Museo Romántico de Sitges. Dotado con un efecto de triángulo, de pandereta y de tambor, nos permitió reconstruir en facsímil dichos efectos. Se efectuó una grabación del piano de Barcelona y el facsímil de la percusión de los Valses con percusión de M. Clementi, a cargo de Marina Rodríguez.

II.II.II. CHIRIMÍAS, BOMBARDAS Y ORLOS RENACENTISTAS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA

En 1993 se inició la toma de medidas y el tratamiento de desinfección y conservación en el MDMB de la colección de Salamanca. Paralelamente se efectuaron procesos de Documentación fotográfica y radiológica.

El tratamiento de conservación se basó en recuperación de la madera a partir de esencias y aceites vegetales. En la consolidación de galerías producidas por xilófagos se utilizaron los procedimientos de los antiguos violeros a partir de resinas y ceras naturales.

Del estudio de estructura y construcción encontramos instrumentos torneados en una pieza, compuestos de distintos cuerpos forrados con badana y otros con el pabellón encajado y fijado con clavijas. Un elemento notable es el encaje de madera encontrado en la entrada del tudel de algunos instrumentos. Ningún instrumento conservaba las partes metálicas, tudeles, llaves o muelles.

La primera prueba de sonido se efectuó con lengüetas de construcción actual, pero a pesar de las precauciones de protección del interior los resultados fueron escasos. Las paredes del taladro interior presentan una superficie altamente deslignificada y no permite abusar de las pruebas en vivo sin poner en peligro la estructura del instrumento.

Ante esta situación decidimos, a través de Convenio con la Universidad de Paris VII y la Cité de la Musique, extraer la información

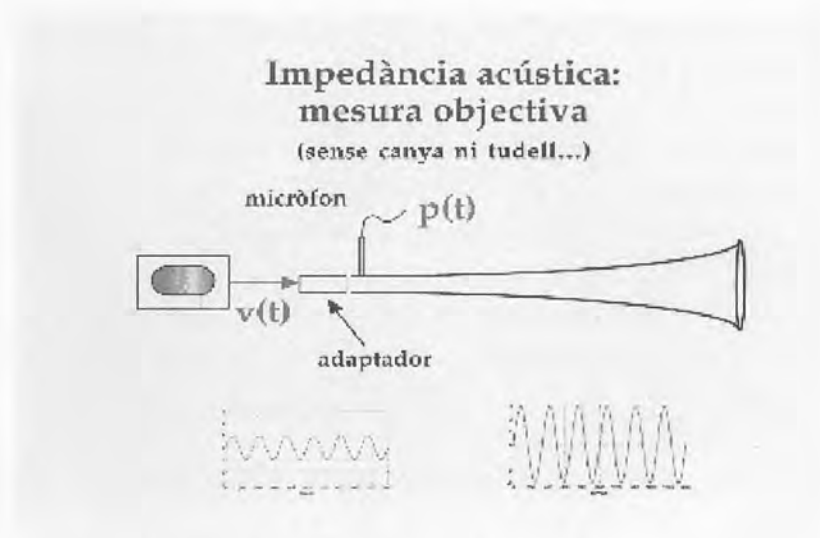


FIGURA 5. Medidas acústicas de impedancia. Catedral de Salamanca.

sonora a partir de la mesura de la impedància acústica, procediment que nos permetí conèixer amb exactitud la extensió i entonació de cada instrument, así com la longitud de los tudeles mecánicos desaparecidos.

II.II.III. MECÁNICOS PROGRAMADOS: FONÓGRAFOS

El proyecto NEUMA, en convenio entre el Museo y la Universidad Politécnica de Catalunya representa desde 1999 una línea de investigación dirigida a la recuperación sonora de los primeros fonógrafos o de su soporte programado. Se extiende también a los instrumentos mecánicos en general, con cilindros de púas, tarjetas y cintas perforadas.

Comprende, en el caso que vamos a comentar, la restauración, estudio y medición de los parámetros mecánicos de dos fonógrafos Edison de 1890 y 1909, la reconstrucción de un lector mecánico universal y el diseño del sensor de láser para la lectura de los cilindros de cera de superficie recristalizada, los cuales no soportarían una lectura con aguja.

El lector mecánico, controlado mediante software, está ya en funcionamiento y el lector de láser en una primera prueba dio un buen

resultado de lectura, pero estamos ahora perfeccionando la orientación sobre el surco mediante un segundo láser.

II.II.IV. ÓRGANO, PÉREZ MOLERO, ÁVILA 1719

Entre los órganos barrocos de la colección del Museu de la Música destaca por sus dimensiones y calidad constructiva y musical el de Pérez Molero, construido en Ávila en 1719, y actualmente restaurado por el taller de Gerhard Grenzing.

Se procedió al desmontaje completo, documentándolo con fotografías y planos para iniciar las labores de limpieza del mueble, dorados y policromías, y su consolidación.

Después del ajuste y sellado de partes herméticas —fuelles, secreto, registros y portavientos—, se procedió a la restauración de los tubos, entre los cuales se encuentran algunos que debido a la degradación del metal no permiten una armonización ni uso musical, obligándonos a su reconstrucción en facsímil para poderlos sustituir momentáneamente en el caso de abordar una interpretación musical.

II.II.V. CLAVIÓRGANO, LAURENTIUS HAUSLAIB, NUREMBERG C. 680
El claviórgano MDMB 821 es una de las piezas 'estrella' del Museo. El primer tratamiento de conservación del mueble y del chapado exterior con tortuga se terminó en 1988. Al haberse perdido la espineta que alojaba junto al órgano, no pudo descubrirse su verdadera identidad hasta 1992, después de la investigación, desmontaje, limpieza y consolidación del mueble.

Ya documentado, identificado y comparado con otros instrumentos del mismo constructor, se procedió a la restauración de los fuelles, por Klein & Llauradó, lo que dio paso a la posibilidad de efectuar las primeras pruebas de sonido, grabando las muestras de algunos de los tubos más representativos de cada registro, llevándonos a la conclusión de que la entonación actual se sitúa 1/2 tono más alta respecto a la original con el La a 443 Hz.

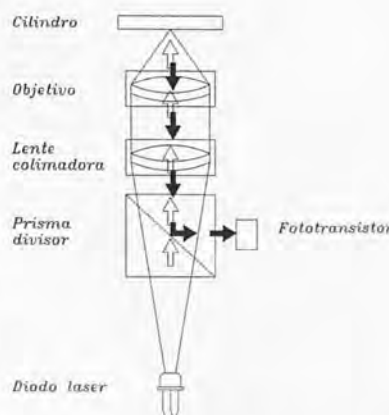


FIGURA 6. Proyecto NEUMA: lector láser de cilindros fonográficos.



FIGURA 7. Claviórgano del MDMB. Vista frontal: teclado, dulzaina y espacio hueco.

A partir de las muestras sonoras y con la incorporación de las de la espineta, conseguimos una reconstrucción virtual de las distintas posibilidades sonoras y combinación de registros, previa a la restauración definitiva del instrumento, pendiente del proyecto común de reconstrucción, con el Museo Metropolitano de Nueva York, partiendo del estudio comparativo entre los instrumentos de Nueva York, Moscú y Barcelona.

III. CONCLUSIONES

1. Reclamar una solución al vacío legal sobre el patrimonio musical y organológico, a todos los niveles, estatal y autonómico.
2. Entender la recuperación sonora de los instrumentos musicales como fuente primera en la investigación del patrimonio musical y sonoro histórico.
3. Facilitar el intercambio de conocimientos y experiencias entre los centros públicos y las colecciones privadas.
4. Conseguir una mayor difusión y participación en el fomento de la defensa y gestión del patrimonio musical.

Respecto al segundo punto, el Museu de la Música de Barcelona se identifica como partidario de la recuperación sonora a partir de los

instrumentos musicales, en el marco de una política museológica que considera como patrimonio propio del Museo el conocimiento generado a partir de la investigación de sus colecciones.

IV. BIBLIOGRAFÍA

REVISTAS ESPECIALIZADAS

- FoMRHI, (Boletín del *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments*), Faculty of Music, St. Aldate's, Oxford 1980.
- Galpin Society Journal*, St. Albans, Hertfordshire, Reino Unido.
- Journal of the American Musical Instrument Society*, The Guild Associates, Inc., Malden, MA, USA.
- Musical Instrument Conservation and Technology Journal* (MICAT), Estocolmo 1978.
- Studies in Conservation*. Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Londres 1955.

LIBROS Y ARTÍCULOS

- ABONDANCE, F.: *Restauration des Instruments de Musique*, Fribourg, 1981.
- : «La Restauration des Instruments de Musique», en *Le Courier du CNRS*, 1980, n. 38, p. 28–37.
- ABONDANCE, P.: «La vihuela du Musée Jacquemart André: Restauration d'un document unique», en *Révue de Musicologie*, 1980, n. 1, p. 57–69.
- BAINES, A.: *Brass Instrumentos*, Faber & Faber, London, 1976.
- : *Woodwind Instrumentos and Their History*, Faber & Faber, Londres, 1967.
- BARNES, J.: «Does restoration destroy evidence», en *Early Music*, VIII, 1980, p. 87.
- BARCLAY, R. L.: «Le soin des collections canadiennes d'instruments de musique», en *Canadian Conservation Institute, Bulletin Technique*, n. 4, dec. 1978.
- : «Acoustics tests of repairs to musical instruments soundboards», en *International Institute for Conservation Conference*, Londres, 1979, p. 51–53.

- : «Ethics in the Conservation and Restoration of Early Brass Instruments», *Historic Brass Society Journal*, Vol. 1, 1989, pp.75–81.
- : Instrument Mounts, en *Anatomy of an Exhibition*, The Look of Music, International Institute for Conservation, Ottawa, 1983, Canadá.
- BARCLAY, R. L. (Edit.) y otros: *The Care Of Historic Musical Instruments*, Canadian Conservation Institute, The Museums and Galleries Commission (UK), and CIMCIM, 1997.
- BERNER, A. / J. H. VAN DER MEER: *Preservation and Restoration of Musical Instruments*, The International Council of Museums, Londres, 1967.
- BLADES, J.: *Percussion Instruments and Their History*, Faber & Faber, London, 1970.
- BOEHM, Th.: *Über den Flötenbau un die neuesten Verbesserungen*, Mainz, 1847.
- CARSE, A.: *Musical Wind Instruments*, Da Capo Press, Nueva York, 1965.
- CIMCIM (Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales
- : *Conservation of Musical Instruments in Collections: An Annotated Bibliography* (1993)
- : *Musical Instrument Exhibitions in Scandinavia* (1986)
- : *Recommendations for Regulating the Access to Musical Instruments in Public Collections* (1985)
- : *Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums* (1986)
- : *Training in Musical Instrument Conservation* (1994)
- : *Copies of Historic Musical Instruments* (1994)
- Comitato Per La Salvaguardia Dei Beni Liutari Nazionali: *Atti della giornata di studi sul restauro liutario*, Libreria del Convegno, Cremona, 1977.
- COLT, C. F.: *The early piano*, Stainer and Bell, Londres, 1931.
- DIDEROT et D'ALEMBERT: *L'Encyclopédie. Lutherie*, Inter-Livres, Grimbergen, 1990.
- DUGOT, Joël: *Display Support System for Instruments in Paris Musée de la Musique, Characteristics and Limits*, CIMCIM Confe-

rence, Barcelona, 2001.

—: «La Vihuela de Paris. Retour aux sources», en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI*, UNED, Ávila, 1997, p. 113 ss.

ESCALAS, R.: «El Patrimoni Organològic», en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, Barcelona, IV, 1997.

—: «El patrimonio instrumental renacentista: Criterios de estudio y conservación», en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI*, UNED, Ávila, 1997, p. 101 ss.

HELLWIG, F.: «Die besonderen Probleme der Restaurierung alter Musikinstrument in dernicht spezialisierten Werkstatt», en *Arbeitsblätter für Restauratoren*, Münster, 1976–78, p. 88–97.

—: «Die rotgenografische Untersuchung von Musikinstrumente», en *Maltechnik Restauero*, 1978, vol. 2, p. 103–115.

—: «Basic aspects of musical instruments conservation», en *International Institute for Conservation*, Londres, 1979, p. 49–50.

—: «An example of Lute Restoration», en *Galpin Society Journal*, 1970, p. 64.

—: «The care of Musical Instruments. A technical Bibliography for Conservators, Restorers and Curators», en *CIMCIM Newsletter*, 1973–1980.

—: «Il restauro : Un problema di ideologia tecnologia e personalità», en *Historiae Musicae Cultores*, XL, Firenze, 1986.

HUBBARD, F.: *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard U. P., Massachussets, 1972.

JENKINS, J.: *Instruments de Musique ethniques, Identification, Conservation*, Londres, 1970.

JOHNSON, E. V. and HORGAN, J. C.: *Museum Collection Storage*, ICOM/UNESCO, 1979.

KARP, C.: «Restoration, Conservation, Repair and Maintenance», en *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 7, nº 1, jan. 1979, pp. 79–84.

—: «Storage Climates for Musical Instruments», en *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 10, nº 4, 1982, pp. 469–476.

LAMBRECHTS-DOUILLEZ, J.: *Colloquium Ruckers clavecim-bels een copieën*, Amberes, 1977.

LERCH, T.: «Versuch einer Blockflötenkopie – The Creation of a clone», en *Tibia*, 2/ 2002, p. 104–113.

MASETTI, L. / TIELLA, M. / DONATTI, P.: *Restauración de instrumentos y materiales*, San Sebastián, 2004.

- MERCIER, Ph.: *La facture de clavecin du XVe au XVIIIe siècle*, Université Catholique de Louvain, 1980.
- MONCRIEFF, A. y WEAVER, G. *Cleaning: Sciences for Conservators*, Routledge, Londres, 1992.
- MONTAGU, J.: «Problems of Conservation in Museums», en *Galpin Society Journal*, 1970, p. 141.
- Museum & Galleries Commission: *Standards in the Museum Care of Musical Instruments*, Londres, 1995.
- NOVAK CLINKSCALE, M.: *Makers of the Piano 1700–1820*, OUP, Oxford, 1993.
- O'BRIEN, G. G.: «Attitudes to musical instrument conservation and restoration», en *FoMRHI*, III, 1976, p. 15, y 1977, p. 64.
- SACHS, C.: «La Significations, la Tâche et la Technique Museographique des Collections d'Instruments de Musique», en *Museion*, 1934, vol. 27–28.
- : *The History of Musical Instruments*, Norton, New York, 1968.
- SANDWITH, H. y S. STANTON: *The National Trust Manual of Housekeeping*, Hardmondsworth, Penguin, 1993.
- SKOWRONEK, Martin: *Colloquium Restauratieproblemen van Antwerpse Klavecimbels*, Ruckers Genootschap, Amberes, 1971.
- : «Zu welchem Zweck und Ziel, mit welcher Absicht werden historische Musikinstrumente restauriert?» Colloquium: *Restauratieproblemen van Antwerpse Klavecimbels*, ed. J. Lambrechts–Douillez, Ruckers Genootschap, Antwerp, 1970.
- TIELLA, M.: *Corso di Liuteria per la ricostruizione e il restauro*, Comune di Milano, 1982.
- WATSON, J. R.: «Historical Musical Instruments: A Claim to Use, An Obligation to Preserve», en *Journal of the American Musical Instrument Society*, Vol. XVII, 1991, pp. 69–82.
- WEBER, R.: *Zur Restaurierung von Holzblasinstrumenten*, Moeck, Celle, 1993.
- : «Historische Holzblasinstrumenten – Original – Kopien – Nachschöpfungen», en *Tibia*, 2/ 2002, pp. 95–103.
- WEINHEIMER, C.: *Mounting Musical Instruments, Methods and Materials*, CIMCIM Conference, Barcelona, 2001.

EL LIBRO BLANCO DE UN MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Joaquín Díaz
Fundación Joaquín Díaz

I. INTRODUCCIÓN

La expresión «libro blanco», de reciente creación, parece querer demostrar al lector o al interesado que el contenido de sus páginas está por hacer. Una de las características comunes a casi todos los trabajos que, en tiempos relativamente cercanos, han aparecido bajo este título tratando de estudiar y proponer soluciones a un tema es que existe un encargo previo. Se supone, por tanto, una cierta desconfianza en la situación anterior o un deseo expreso de mejorarla, presumiblemente porque, por alguna razón, ha sufrido una desviación o una degeneración en el planteamiento o en los objetivos. También es característica común, o al menos existe una intención declarada de que ello sea así aunque no siempre se consiga, la ausencia de prejuicios; el libro blanco pretende desenvolverse en un terreno de independencia de criterios y transparencia en el tratamiento de los temas, que le ha de convertir en una fuente eficaz y fresca para quien desee beber en esas cuestiones, por antiguas y enrevesadas que parezcan. Requisito imprescindible, eso sí, es que los datos usados para crear la estructura o el guión del trabajo sean verídicos y cercanos a la fuente original, lo que permitirá manejar documentación de primera mano y elaborar sobre ella un análisis que conducirá a unas propuestas determinadas, todas ellas encaminadas a mejorar las circunstancias, invitando al mismo tiempo a la participación. Un libro blanco, por tanto, debe ser un documento

abierto al futuro con aportaciones de diferentes sectores y un conocimiento cabal y respetuoso del pasado. Esa, al menos, es la intención con la que se ha elaborado este informe.

II. UN POCO DE HISTORIA

Las colecciones de instrumentos musicales aparecen como una necesidad del individuo por ordenar los objetos que le rodean o que le sirven para expresar y comunicar sentimientos, según un criterio o un método. Existe previamente, sin embargo, una relación entre el ser humano y las piezas concretas, que nos lleva inevitablemente, si queremos comprenderla y desentrañarla, al mundo de las creencias y de la educación. El individuo sueña, imagina, intuye, crea, y todo ello lo hace condicionado por algunas obsesiones, como la de encontrar explicación a su vida o la de reconocer la existencia de voces superiores —anteriores y posteriores a él— a las que trata de imitar o venerar. Esas voces le llegan de su propio entorno —la naturaleza, la relación con otras culturas más o menos desarrolladas que la suya—, de la emoción —algo casi indescriptible e irracional que parece tan genético como personal— y, por último, de la reflexión. En cualquiera de los casos, el ser humano inventa objetos con los que imita el sonido del exterior o intenta reproducir esa voz propia e interior que le susurra y le transmite estados de ánimo. Todo esto, por supuesto, puede estar lejos de la intención principal o secundaria de cualquier coleccionista de instrumentos, pero jamás debe olvidarlo un estudioso o un experto en organología: los instrumentos musicales nacen de una necesidad íntima del individuo y se construyen para ser usados y mejorados por él. Ésto, teniendo en cuenta además que son objetos que le van a sobrevivir y que no siempre desvelarán, al ser estudiados por la arqueología, las razones de su construcción o de su uso. Es cierto que, superada la necesaria Edad Media —no tan oscura como pensaban los románticos— y a partir del Renacimiento la mirada se amplía, el interés se multiplica y las necesidades crecen, pero el Renacimiento —época reconocida como de comienzo del coleccionismo— es, sencillamente, una herencia bien administrada, que no surge de la nada ni aparece de repente en la historia de la civilización occidental.

Este año se cumple el quinto centenario de la muerte de la reina Isabel I, hija y hermana de reyes que apreciaron el arte de la música y gozaron personalmente practicándolo. Su afición al coleccionismo ha sido ya desentrañada en diferentes publicaciones, pero nos deja dos ideas claras: que el objeto es anterior y más significativo que la colección y que la afición es el resultado de una educación en la que la curiosidad es asignatura clave. Un vistazo rápido a los inventarios de su casa, realizados tras su fallecimiento, en los que aparecen instrumentos, nos desvelaría además algunas de las interpretaciones posteriores que se dieron a ese tipo de coleccionismo *avant la lettre*: no hay demasiada preocupación por reunir objetos salvo la que se deriva de agruparlos por actividades o la que lleva implícito el valor económico de éstos, lo cual entronca todavía con el concepto medieval de colección-tesoro. Bocinas, pitos, tambores, se describen con una minuciosa referencia al oro, la plata o los esmaltes que contienen y, aunque hay diversas referencias a instrumentos musicales en la testamentaría o en los documentos referentes a la casa y descargos, están siempre unidas a los músicos que los tocan, de modo que, o bien se consideran herramientas de un oficio más que objetos aislados susceptibles de ser coleccionados o bien están ahí por su valor material. La afición de los reyes españoles a la música y al coleccionismo eventual de instrumentos para formar parte de capillas, sin embargo, fue emulada y sirvió de acicate para algunos nobles, aunque no siempre se comprendiera en toda su extensión el sentido del interés que provocara aquella tendencia. Juan de Lucena en su *Vida beata* describe admirablemente el artificio de esa imitación basada en la costumbre: «Jugaba el Rey (Enrique IV), éramos todos tahures; estudia la reina, somos agora estudiantes»¹. El coleccionismo de instrumentos, en cualquier caso, era cosa de privilegiados y sujeta principalmente a su bolsa, a su gusto y, casi siempre en último término, a su afición por la música. Ciertamente ese orden se va invirtiendo con el tiempo y llega al siglo XIX casi irreconocible. Romà Escalas recuerda en el prólogo al primer volumen del *Catálogo de instrumentos musicales en Museos de titularidad estatal*, obra de Cristina Bordas, que somos herederos tanto del pragmatismo utilitario como del rigor científico derivado de las ciencias modernas y de su incidencia en el coleccionismo y en la museología en el siglo

¹ Juan de LUCENA: *Vida beata*. Tomo XXIX de la colección de Bibliófilos españoles. Madrid, 1902.

2. Cristina BORDAS: *Instrumentos musicales en Colecciones Españolas*. Vol I. Madrid, 1999, p. 15. Romá Escalas escribe el prólogo al Catálogo.

3. Cristina BORDAS: «La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la organología en España». Madrid, *Revista de Musicología*. Vol XIV-1991-números 1-2, pp.105-111.

XIX². En ese mismo prólogo podremos constatar también que la historia de las colecciones españolas de instrumentos musicales es tan antigua como mal apreciada por la Administración y por la propia sociedad española. La música sólo se veía como el ejercicio poco serio de una actividad artística ante la que siempre mostró recelo la burguesía floreciente en esa época, pese al provecho que obtuvo de ella para su solaz y diversión. La historia de los instrumentos de Francisco Asenjo Barbieri³, de Felipe Pedrell o los reunidos por el Real Conservatorio de Madrid nos llevan siempre a la misma conclusión: falta de sensibilidad y escaso interés —ni siquiera el económico— por el coleccionismo.

III. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL MUSEO NACIONAL

El día 2 de enero del año 2003, la Comisión Delegada del Gobierno para asuntos culturales, tras una reunión en el Palacio de la Moncloa, en Madrid, anunciaba un Plan Especial de Turismo Cultural para Galicia. Entre las medidas sectoriales, numerosas y diversas dada la grave crisis provocada por el hundimiento del petrolero *Prestige*, se decidía que el futuro Museo Nacional de Instrumentos Musicales tuviese su sede en Santiago de Compostela. Un mes más tarde, se presentaba ese mismo Plan en Santiago y, aunque el alcalde de la ciudad declaraba desconocer previamente la posibilidad del Museo, manifestaba la voluntad de colaborar en el nuevo proyecto cediendo los terrenos y aportando todo lo que fuese necesario para su puesta en marcha. La prensa local apostillaba con cierta ironía que poco más se podría hacer, dado que no existía ningún presupuesto ordinario ni extraordinario para dicho proyecto.

Sin embargo, no sólo el Concello estaba sorprendido. Algunos altos cargos del Ministerio de Cultura me fueron llamando sucesivamente para preguntarme si veía posible la creación de ese Museo Nacional de Instrumentos Musicales en Galicia y si querría formar parte de la Comisión que se organizase para estudiar su viabilidad. No había mucha prisa para contestar ya que el plazo duraba hasta la presentación «oficial» del proyecto, en diciembre de ese mismo año de 2003. Conversaciones posteriores con distintos técnicos del

Ministerio me convencieron de tres cosas: el poco entusiasmo que había despertado la idea del Museo —no se celebró finalmente la anunciada presentación—, la nula coordinación entre políticos y técnicos y, por último, por decir algo favorable, las posibilidades que se abrían para que de toda aquella maraña saliera en verdad algo positivo, es decir, la creación de un hipotético Museo Nacional de Instrumentos Musicales.

Como es bien sabido, los Museos Nacionales deben crearse por Real Decreto a propuesta del Ministerio de Cultura y por iniciativa del Departamento al que se supone que se adscribirá orgánicamente el Museo, según se puede leer en el Artículo 4º del Real Decreto de 1987 por el que se regula el nacimiento y funcionamiento posterior de los Museos estatales. Esta norma sustituía a la publicada el 29 de noviembre de 1901 que atendía al Reglamento General de Museos y que fue complementada con decretos, acuerdos de Consejos de Ministros y modificaciones a algunas partes de su articulado a partir del año 1971. En ambas normativas se condicionaba la creación a la «existencia de una singular relevancia» tanto en la colección estable que daría origen al Museo como en sus objetivos.

A la vista de estas dos premisas cabría hacerse dos preguntas que no sé si estuvieron en la mente de quienes anunciaron el tema: 1. ¿Es necesario un Museo Nacional de Instrumentos Musicales? 2. ¿Existe una colección importante que justifique su creación?

Para contestar a la primera pregunta habría que dejar de lado criterios de oportunidad, de conveniencia, de estrategia o de compensación, que podrían conducirnos a conclusiones equivocadas. Hay, sin embargo razones técnicas o científicas que avalarían una respuesta positiva aunque con matices importantes. Es innegable que, a partir del nacimiento de un Estado de las Autonomías, se ha suscitado un interés creciente por el patrimonio más cercano, por la cultura en su variante local, que se ha traducido en publicaciones, exposiciones e investigación cuyo único defecto tal vez sea el peligro de una visión exclusivista, estrecha o aislada que haga contemplar los hechos y las producciones del individuo bajo la única luz de influencias loca-

4 Cristina BORDAS: *Instrumentos musicales en Colecciones Españolas*. Vol I. Madrid, 1999, p. 20.

listas o modismos culturales. Un Museo de ámbito ibérico, que tendría entre sus funciones la de la investigación —además de la conservación, catalogación, restauración y exhibición de fondos—, podría dedicar su atención al estudio y publicación de trabajos científicos, tan necesarios hoy, que contemplen de forma conjunta la evolución histórica y geográfica de los instrumentos musicales sin olvidar que en épocas pasadas los límites políticos y lingüísticos estuvieron determinados por otros criterios e influencias. No se puede olvidar, sin embargo, que la misma creación de los museos nacionales vino condicionada por un modelo francés previo a la Restauración, que tenía bastante de revolucionario ilustrado y que tuvo que sufrir modificaciones para adaptarse a las necesidades y tendencias españolas del momento.

En la introducción al ya mencionado trabajo de catalogación de instrumentos musicales en los Museos de titularidad estatal, publicado por Cristina Bordas con el patrocinio del INAEM, Romà Escalas marcaba las pautas que debería seguir una correcta gestión cultural de un Museo, respetando las características históricas de los instrumentos pero aprovechando al máximo sus posibilidades: «Debemos considerar el instrumento musical como fuente primera de investigación histórica de la que obtener toda información sin restricciones»⁴. Frente a criterios de coleccionismo y conservación que sirvieron en el pasado, un museo de nueva creación debería intentar integrar tendencias novedosas, líneas diferentes de investigación, acomodando adecuadamente las antiguas necesidades y actividades museísticas con el abanico de ofertas culturales que hoy, necesariamente, debe mostrar un museo bien gestionado.

Respecto a la segunda pregunta, si existe una colección que justifique la creación de un centro que la cobije, habría que responder también positivamente, si bien matizando algunos extremos. Para crear un museo nuevo de ámbito superior al autonómico no habría necesidad de vaciar de instrumentos musicales los museos de titularidad estatal o las colecciones del Patrimonio Nacional —catalogadas ya por Cristina Bordas, como he dicho, en número superior a mil quinientas piezas—, ni siquiera recurrir a los conventos y monasterios

que poseen piezas históricas destacadas, bastaría con seleccionar algunas de las mejores muestras de todos ellos y añadirlas a la lista de piezas que constituirían un depósito previo y que podrían provenir de colecciones privadas. Con sólo mencionar cinco nombres y apellidos de coleccionistas españoles estaríamos hablando inmediatamente de más de doce mil instrumentos musicales —la mayor parte de ellos sin exponer en la actualidad— de los cuales la cuarta parte habría sido fabricada, construida o usada en España durante los cuatro últimos siglos. A todo esto habría que añadir que, sin excesiva dificultad, una persona aficionada al coleccionismo puede hoy día hacer una colección que ronde las quinientas piezas diferentes con el simple ejercicio de recorrer talleres de fabricantes, constructores y lutiers españoles que todavía están en activo desde La Coruña a Valencia o desde Barcelona a Huelva. Es más: no necesitaría ni siquiera realizar esos viajes puesto que por Internet podría obtener la mayor parte de los instrumentos con el único riesgo de no haber sido probados previamente. Estamos hablando además de piezas tan variadas que abarcarían la música étnica y rural, las reproducciones de instrumentos antiguos o las réplicas de modelos históricos.

Mucho más ardua sería la tarea de encontrar un órgano de gestión apropiado, que cubriera todas las necesidades y atendiera a las expectativas suscitadas antes y después del nacimiento de dicho museo. La legislación contempla —en el artículo 5 del ya mencionado Real Decreto— la posibilidad de que un Museo Nacional sea gestionado por una Comunidad Autónoma previo acuerdo de ambas administraciones, la estatal y la local. Independientemente de su adscripción o dependencia administrativa, que no necesariamente habría de ser estatal, la actividad de ese posible museo comprendería, entre otros, los siguientes aspectos que voy a enumerar, para exponer a continuación más ampliamente.

1. Gestión
2. Investigación
3. Recuperación
4. Relaciones

GESTIÓN

Es evidente que los intereses y criterios con que nacen hoy los nuevos Museos añaden retos a la museología tradicional, que en España nació, en muchos casos, como consecuencia de la Desamortización, es decir, como resultado de un acto de enajenación contrario al espíritu de respeto por lo artístico, que tuvo que compensarse forzadamente, como siempre, con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos en 1844 y la iniciativa de los primeros Museos en los que las Diputaciones provinciales reunieron, al estilo de los príncipes renacentistas, todo el arte procedente de iglesias, conventos y monasterios desamortizados. De cualquier manera, a los afanes diversos —personales, artísticos, recopiladores, históricos o científicos— de los dos siglos pasados se incorpora en estos momentos la necesidad de una información exhaustiva que facilite el acceso a la documentación con una tecnología avanzada. Por poner un ejemplo: de los casi treinta mil visitantes que tiene anualmente nuestro pequeño Museo, situado en un pueblo de ciento cincuenta habitantes llamado Urueña, sabemos que hay un tanto por ciento, que se aproxima al quince, que lo visita por el mero hecho de contener una colección de instrumentos. En cambio, de los ciento veinte mil visitantes que tiene nuestra página web, podemos deducir —ya que un servicio de estadísticas nos ofrece la posibilidad de conocer las palabras de consulta más frecuentes— que los términos «instrumentos» y «musicales» son los más utilizados para acceder al contenido de la página. Podemos saber además el número de minutos y segundos que una persona o institución está visitando la página y en qué contenido se detiene o incluso por qué lugar exacto sale de ella. Conocemos también qué contenidos se descargan y a qué país van. Cruzando datos de esa estadística con las consultas personales recibidas diariamente, que hacen un total anual de unas tres mil, podemos conocer las tendencias sociales y los intereses de investigadores particulares o de colectivos determinados hacia nuestro Museo y la documentación que contiene.

No soy precisamente un partidario convencido de las estadísticas, pero reconozco que un tipo de dato no solicitado, de carácter espontáneo como éste que nos encontramos, puede ayudarnos a diseñar

estrategias y actividades con poco margen de error, así como a incidir más y mejor en la documentación que ofrecemos a través de los buscadores de nuestra web. Esto en lo que se refiere a documentación, que es uno de los aspectos preferentes que debe contemplar un Museo moderno. La colección no debe estar ya aislada sino perfectamente contextualizada y las piezas acompañadas del mayor número de datos cuya accesibilidad sea sencilla. Por otro lado, a la hora de adquirir nuevas piezas, como sugiere la comisión que elaboró el trabajo *Standards in the Museum care of Musical instruments*⁵, la compra del objeto debe efectuarse no sólo por su apariencia o valor sino por su carácter, por su construcción, por sus materiales, por su historia, por su contexto, por su condición o por su sonido. Esto quiere decir que los datos de referencia que acompañarán a cada uno de los objetos deberían contemplar, por supuesto su carácter artístico y musical, pero también sus características mecánicas o físicas, la evolución orgánica de los materiales de que está construido, la historia y proceso por el que ha llegado hasta el museo, sin olvidar anotar quién lo hizo y de quién aprendió esa persona a construirlo, así como los distintos usos, rituales o sociales, que tuvo en otras épocas. Toda esa información también se podía reunir en el pasado, pero lo que la hace ahora más valiosa es, como digo, que sea tan fácilmente accesible a través de puntos informáticos situados en la propia sala de exposiciones o a través de un buscador de consultas en la red.

No quisiera avanzar más en este *desideratum* sin plantear antes algunas cuestiones cuyo perfecto ajuste condiciona totalmente el funcionamiento de un museo como institución. Me referiré al tema de la titularidad y la gestión, en primer lugar.

En los últimos tiempos, y sobre todo desde el campo de las ciencias sociales —aunque también va apareciendo poco a poco jurisprudencia sobre esto—, se viene insistiendo en las cuatro funciones que debe desempeñar el patrimonio artístico y cultural: servir para el estudio y aprovechamiento por parte de cualquier miembro de la sociedad, preservar del olvido o del deterioro el bagaje histórico y cultural, servir de acicate para la creatividad y, finalmente, consti-

⁵ *Standards in the Museum care of Musical Instruments*. London, Museums and Galleries Commission, 1995.

6 José FERNÁNDEZ ARENAS: *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona, Ariel, 1996, pp. 117-118.

tuir una base sobre la que el individuo se integre en la sociedad que le identifica. Algunas voces se han alzado desde el campo del derecho para recordar que la administración pública sólo es la titular de los bienes patrimoniales, pero que la propiedad es de todos y de cada uno de los individuos que han ayudado a conservarlos y los disfrutan. De este modo, cabría hacer una distinción entre el objeto y el bien que se obtiene de ese objeto, existiendo en consecuencia un dominio directo que atañe a la pieza y otro indirecto o funcional que atañe a la utilidad que se puede extraer de ella. «El reto del moderno derecho del patrimonio histórico, artístico y cultural, está en aclarar y fijar esta interferencia entre el disfrute colectivo y la pertenencia económica individual. Es una consecuencia de la evolución teórica del derecho de la propiedad y cuya solución depende de las diferentes concepciones socioeconómicas», nos recuerda José Fernández Arenas en su *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*⁶. El titular del Museo tiene la obligación de gestionar adecuadamente ese bien útil para cumplir con los fines de la propia institución que, como nos recuerda el ICOM en su Asamblea de 1974, debe ser permanente y abierta al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, sin fines lucrativos y dedicada a adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir los testimonios materiales y artísticos del individuo y su entorno, para que sean motivo de estudio, educación o deleite. La Ley del Patrimonio Histórico-Artístico español va más allá recordando que las colecciones pueden añadir al valor material y artístico, el histórico, el científico, el técnico o el de cualquier otra naturaleza cultural.

Aclarados los términos en que son susceptibles de entenderse actualmente las palabras «titularidad» y «propiedad» convendría añadir que la gestión de ese posible Museo Nacional de Instrumentos Musicales —ya lo he insinuado al comienzo— puede corresponder al propio Estado o a alguna Comunidad Autónoma, previo convenio entre ambas administraciones.

Pero no conviene que nos engañemos a este respecto: la lentitud e inercia, que son dos cualidades que distinguen habitualmente a las administraciones locales, autonómicas y estatales en España, suelen

ser una rémora en la gestión de un Museo. No es que el sistema administrativo tenga en sí mismo defectos o carencias especiales, sino que a veces recalcan en él personas que abominan de la creatividad siempre que suponga un riesgo y estiman que cualquier movimiento es contrario a la seguridad y equilibrio que, según ellos, deben mantener las instituciones públicas. Es muy difícil encontrar en nuestro país ese sentido de servicio altruista al común, esa disposición filantrópica, que debería mover al ciudadano a contribuir con su trabajo temporal al perfecto funcionamiento de la sociedad en la que vive. Para colmo, las nuevas generaciones, lejos de aceptar el reto de la inseguridad como una consecuencia de la aventura de vivir, prefieren la comodidad de un puesto en la administración antes que arriesgarse como jóvenes en el ejercicio de una valentía y una intrepidez que se les debía suponer por la edad.

En cualquier caso, y además, el peligro de una sola administración encargada, entre otros muchos deberes, de una institución como un museo, se traduce —por fortuna no en todos los casos— en anquilosamiento, en inactividad forzada o en el albur de encontrar un político o un funcionario con la sensibilidad adecuada, lo cual no siempre se da. Algunas fórmulas jurídicas como la Fundación, por ejemplo, permitirían a la administración controlar el uso correcto de las colecciones, a la par que podrían aliviarla de cargas económicas excesivas y dar al mismo tiempo un protagonismo a otros sectores de la sociedad que solicitan insistentemente una presencia en la vida social, cultural y económica del país. Una Fundación es una institución con personalidad jurídica propia, con un sentido dinámico, con una legislación que se está construyendo y modificando positivamente en estos momentos y con unas posibilidades de actuación muy superiores a las de la propia Administración. Si este modelo de institución no ha alcanzado en nuestro país el nivel y prestigio que en otros lugares del mundo se le reconoce es, probablemente, por el recelo injustificado de la misma Administración que controla y cuida de que su normativa no sea excesivamente libre o de plural interpretación. Tampoco para el poder político fue durante mucho tiempo una figura simpática y se prefería huir del peligro de incurrir en ella y sus posibles consecuencias. Sin embar-

go sus ventajas para gestionar una institución como la que se pretendería crear serían evidentes por las razones siguientes:

1. Aglutinaría en el proyecto a instituciones públicas y privadas, coleccionistas particulares y otros sectores de la sociedad, creando un cuerpo fundador mucho más amplio y diverso que el formado sólo por una o dos administraciones. La Fundación, por ejemplo, estaría encabezada por un Patronato, formado por —estoy hablando en términos de hipótesis— el Presidente del Gobierno, el Presidente de la o las Comunidades autónomas implicadas por el emplazamiento físico de la sede o sedes, el Presidente de una institución financiera, el Rector o Rectores de las Universidades cuyo distrito coincidiera con las sedes mencionadas, el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes más antigua de España y el Presidente de una necesaria y aún inexistente Asociación de Coleccionistas de Instrumentos Musicales de España. El Patronato se reuniría dos veces al año, o más si alguna situación lo hiciera necesario, y aprobaría en un caso los presupuestos, sancionando la justificación de las cuentas en el otro. Un Consejo Ejecutivo, formado por los cargos inmediatamente inferiores en la jerarquía a los ya nombrados más un representante de los Conservatorios, otro de los artesanos y otro del tercer sector, tendría a su cuidado la propuesta de actividades —previa consulta con un Consejo Asesor, formado por personalidades de reconocido prestigio y con los técnicos correspondientes que elaborarían el listado—, la preparación de los presupuestos, la relación con los directores del Museo y del Instituto Universitario del que luego hablaré, que estaría adscrito a la Fundación, y, finalmente, el mandato de velar por el cumplimiento de los objetivos relacionados en los Estatutos de la Fundación.
2. Esos objetivos deberían, por razones de eficacia y universalidad, salirse de los márgenes marcados para el funcionamiento de un museo; es decir, si hablamos de investigación, por ejemplo, el plantel científico no podría quedar reducido al ámbito aparente de actuación condicionado por la colección acogida en el museo, que en este caso sería el ámbito musical. Un departamento de física o un instituto de filología, por poner dos casos, tendrían capital importancia en orden al estudio de la acústica o la afinación y de la elaboración de un tesoro, materias ambas tan inte-

resantes como poco trabajadas. La investigación tendría así una mayor amplitud de criterios y contribuiría a crear campos más abiertos y plurales que incidirían en el intercambio de ideas y soluciones científicas. En cualquier caso, los objetivos principales del museo como institución se mantendrían, y se complementarían y coordinarían con esos otros de carácter académico.

3. La presencia de diferentes sectores y organizaciones culturales en el Patronato de la Fundación y en sus Consejos Ejecutivo y Asesor posibilitaría que la sociedad entrara en el Museo con todos sus intereses y preocupaciones, evitando miedos y recelos muy enraizados en el público por la actuación a veces equivocada de quienes, detentando su gestión con un sentido más corporativista que de servicio público, consideran al visitante un intruso o un molesto inconveniente. La diferencia numérica tan notoria entre los asistentes a las exposiciones temporales y los visitantes de los museos no sólo se debe a la existencia de campañas publicitarias o al interés monográfico de los temas expuestos, sino al estilo renovado de aquéllas que conecta mejor con una sociedad joven, poco proclive a la aceptación de algunas estructuras elitistas del pasado. La conveniencia de que estén presentes en la Comisión Ejecutiva representantes de Conservatorios, de organizaciones sin ánimo de lucro o de artesanos es evidente y proviene, asimismo, tanto de la necesidad de implicar a sectores directamente interesados para evitar indefiniciones o desviaciones de los objetivos hacia conveniencias demasiado generales o inadecuadamente mercantiles, como de la conveniencia de que el individuo, el ciudadano, no abandone sus deberes y derechos cayendo en la tentación de delegar demasiado las atribuciones que se derivan de esa condición.
4. Una Fundación velaría con mayor interés y eficacia que cualquier otra institución por la creación de un patrimonio propio que estaría integrado por colecciones de instrumentos o piezas adquiridos a partir de su puesta en marcha, por documentación variada, por objetos relacionados con la construcción de aquellos mismos instrumentos —talleres de lutiers desaparecidos, por ejemplo—, material cuya aparición en el mercado del anticuariado pillaría siempre desprevenida a la Administración que, aun tenien-

do a veces derecho a intervenir, rara vez lo hace, perdiéndose oportunidades únicas para adquirir, conservar o retener esos bienes históricos y artísticos.

5. Una Fundación mejoraría el sentido de un Museo o Archivo Nacional como contenedor de la diversidad cultural y serviría de cámara de seguridad de todos los archivos copiando o digitalizando los documentos originales para el uso de investigadores y ajena a veleidades de la política o el destino.

Vistas algunas de las razones que harían aconsejable la elección de una figura jurídica como la Fundación en vez de una titularidad exclusivamente estatal, sería deseable además que en la redacción de los estatutos por los que se habría de regir participasen ya o fuesen consultados los organismos que luego compondrán los órganos de gestión de la Fundación. El proceso que se debería seguir podría ser como sigue:

1. Creación de una Asociación de Coleccionistas, entidad que se encargaría de realizar ante notario la escritura de constitución de la Fundación y solicitaría del Protectorado de Fundaciones del Ministerio de Cultura la inscripción de la Fundación de Instrumentos Musicales, con los estatutos incluidos, la aceptación de los patronos y la dotación inicial.
2. Reunión inicial del Patronato para aceptar sus miembros, para acordar la sede o sedes de la Fundación, para nombrar director del Museo, para encargar el plan museográfico y para aprobar los primeros presupuestos con el acuerdo de las instituciones que previamente habrían acordado con sus administraciones un compromiso de gasto. Se trataría, como se ve, de una Fundación cultural privada en la que una persona jurídica, que es la Asociación, solicita de otras, jurídico privadas y jurídico públicas, un acto de voluntad convergente en una única y clara dirección. La primera función del Director sería coordinar las obras tendentes a la adecuación de un edificio o la construcción de nueva planta para la sede principal.
3. Creación de un Instituto Interuniversitario, propuesto por la Fundación al Consejo de Universidades, con los fines y alcance que más adelante se verán. Dicho Instituto, que desarrollará su acti-

vidad en la propia sede de la Fundación, estará constituido en sus comienzos por unos miembros natos designados por el Consejo de Universidades y se dedicará al fomento de la investigación en todos los campos relacionados con el objeto de la Fundación, pero especialmente en aquellos que se consideren disciplinas académicas o enseñanzas universitarias regladas.

4. Convocatoria de plazas para la plantilla del Museo y del Instituto Interuniversitario según las normas que adopte el Patronato y que presumiblemente serán las que rigen la función pública excepto en aquellos casos en que se justifique otra actuación. Dichas plazas se distribuirán de acuerdo a las siguientes áreas y servicios:

- Personal directivo: dirección, administración, subdirección.
- Personal técnico: conservación y mantenimiento, documentación (biblioteca, fonoteca, archivos de datos), programación informática, programación didáctica, taller experimental (acústica, física, diseño).
- Personal administrativo.
- Personal contratado (por una empresa de servicios para seguridad, limpieza, azafatas, guías y celadores).

La elección del Director es algo tan fundamental que excede cualquier consideración que pueda hacer en esta breve ponencia. A las tres características que deben hacer de un museo una institución ejemplar y útil —disponer de buenas piezas, tener buen criterio para seleccionarlas y buen gusto para exponerlas—, habría que añadir una cuarta condición que sería contar con alguien capaz de idear y desarrollar esas funciones. Nada menos... Un director debe marcar las directrices de actuación, establecer las normas expositivas, crear nuevos espacios para la comunicación eligiendo los lenguajes adecuados, etc.

Andreas Huyssen, para quien el individuo de hoy sufre el ancestral temor al olvido con un reverencial respeto al pasado, descubría en un curioso trabajo la coincidencia temporal que vincula el interés actual hacia los museos con el aumento de las cadenas de televisión y de su programación. Al hablar de que el individuo moderno bus-

7 Andreas HUYSEN: «Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas». *El paseante*, Madrid, 1995, pp. 56-79.

ca en el museo un contacto con objetos reales frente a la irrealidad que contempla en la pantalla, observaba que, sin embargo, en los antiguos museos la exhibición de aquellos objetos perseguía precisamente lo contrario, es decir, sacarlos de «su realidad» para ofrecer de ellos otra lectura⁷. La aparente antinomia no es tal si consideramos que el museo y sus objetos sirven en cualquiera de los casos de factor de equilibrio al individuo. Tampoco podemos olvidar que tanto la realidad como la idea aceptarían el complemento de un contexto, absolutamente necesario en un museo donde el director decide la importancia que han de tener las primeras y el segundo. Una concepción moderna del museo permitirá a su director elegir unos objetos en vez de otros, otorgándoles con esa simple acción un valor que no siempre se ajustará a los criterios del pasado. De hecho, el director de un museo de instrumentos musicales de nueva extracción se podría plantear si un museo virtual cumple mejor los objetivos de información que un museo tradicional, o sea, de objetos reales. Recientemente el boletín del ICOM señalaba varias categorías para los museos virtuales concibiéndolos como simple catálogo, como base de datos, como página con diferentes entradas de acuerdo a la edad, antecedentes y conocimientos del internauta para reforzar el sentido didáctico de los contenidos y por último como lugar de acogida de enlaces y datos de diferentes webs. Afortunadamente no hay, de momento, excesivos recelos entre los defensores de los museos virtuales y los de edificio físico y objetos reales. Apenas hay competencia entre los dos y además se complementan en muchos aspectos, hasta el extremo de poder convivir cada uno de ellos en el espacio del otro.

La importancia de la colección como centro del museo comparte así protagonismo con el individuo y con los procesos informáticos de comunicación —concebidos como lenguaje— que le pueden llevar a crear documentos digitales de alto valor informativo y cultural. Hay normativa sobre el tema: el Diario Oficial de las Comunidades europeas en su número del 6 de julio de 2002 publicaba una resolución del Consejo, con fecha 25 de junio del mismo año, en la que esta institución, al observar que muchos valores culturales en formato digital constituían la memoria del futuro y podían

estar en peligro, proponía la creación de mecanismos entre los estados para el intercambio de experiencias, el apoyo a las redes para hacerlas compatibles y, por último, el apoyo a los organismos de conservación como los museos para recoger el contenido digital y hacerlo accesible.

INVESTIGACIÓN

Sería imprescindible, en este sentido, la creación de un Instituto Interuniversitario de Organología que dedicase su atención al fomento de la investigación en el campo diverso y complejo de la interpretación musical, de la construcción de instrumentos y de su conservación. Las disciplinas relacionadas con el tema son tantas que deberían implicarse varias universidades y distintos departamentos. Las pretensiones de ese Instituto en orden al perfeccionamiento de la investigación podrían ser:

- La realización de convenios y acuerdos con entidades públicas y privadas para la realización de trabajos de Organología acerca de la colección del Museo, acerca de la construcción de instrumentos de nueva factura y acerca de la interpretación instrumental, tanto la histórica como la creativa.
- El desarrollo de programas de investigación y el fomento de tesis doctorales o de proyectos de fin de carrera.
- El establecimiento de contactos con la comunidad científica internacional.
- La formación permanente del profesorado a través de programas de tercer ciclo, de conferencias y debates sobre temas monográficos, de congresos y seminarios para especialistas, de cursos de posgrado y de publicaciones científicas.

La necesaria relación entre Museo e Instituto debe facilitar la investigación, mejorar y ampliar el campo de trabajo y evitar el aislamiento de los investigadores en el foco de su interés para fomentar el intercambio de ideas y el contraste de pareceres. Dos ejemplos bastarán para deducir lo que se debe y no se debe hacer en este terreno. El primero tiene que ver con el estudio de los aerófonos antiguos y apareció relatado por Roberto Velázquez Cabrera en el Instituto Virtual de Investigación «Tlapitzcalzin». Roberto, autor de

una metodología para el análisis de Aerófonos Antiguos, narraba en su artículo las dificultades puestas por la administración mexicana al estudio de los restos procedentes de cualquier excavación. Los arqueólogos no querían saber nada de los musicólogos, ni de los etnólogos, ni de los especialistas en tecnología. La Coordinadora Nacional de Asuntos Jurídicos, por ejemplo, denegó el permiso para consultar y estudiar unas flautas porque dicho trabajo correspondía al arqueólogo responsable. Las súplicas elevadas al Instituto Nacional de Antropología e Historia, al Museo del Templo Mayor e incluso al Presidente de México para que vieses la posibilidad de cambiar su dictamen fueron inútiles.

El otro ejemplo es un proyecto de fin de carrera realizado por Roberto Miguel Nieto sobre las propiedades vibro-acústicas del violín. Con la colaboración del Cidaut, una empresa que trabaja principalmente para el desarrollo de la alta tecnología en el mundo del automóvil, y del lutier Alberto Incertis, y bajo la supervisión de profesores del departamento de ingeniería mecánica e ingeniería de materiales de la Universidad de Valladolid se propuso demostrar que los violines de alta calidad tienen propiedades especiales vibro-acústicas, siguiendo la teoría estudiada por Erik Jansson, del Real Instituto de Tecnología de Estocolmo, sobre 25 violines. El modelo de cooperación contribuyó a que el proyecto fuese un éxito pese a los muchos problemas físicos que plantea un violín, como la interacción del arco y de la cuerda, la transmisión a través del puente de la fuerza generada por la cuerda a la caja de resonancia, la vibración de la propia caja y la radiación del sonido. Todos los experimentos realizados sobre ocho violines se convirtieron en gráficos que demostraron finalmente las conclusiones del estudio, que queda como un ejemplo de colaboración entre empresa pública y privada con unos interesantes resultados científicos.

Pero además de los objetivos mencionados, el Instituto tendría una aplicación práctica de primera magnitud. Sería muy difícil que el Museo pudiese contar en plantilla con un arqueólogo, con un etnógrafo, con un musicólogo, con un físico, con un químico, con un filólogo y con un historiador, además de los ya citados en

la propuesta de organización interna de la institución. El Instituto serviría para que sus miembros fuesen consultados tanto en las cuestiones puntuales que puede suscitar el museo en su quehacer cotidiano como en aquellos proyectos científicos de mayor envergadura para los que se necesitan equipos multidisciplinares —a los que también podrían incorporarse becarios o estudiantes en prácticas—, más una coordinación y una dirección especializadas. De este modo, el Instituto tendría vida propia con su vinculación a la vida académica de varias universidades y al mismo tiempo mantendría una relación estrecha y operativa con el museo, del que obtendría no sólo un espléndido campo práctico de trabajo sino la posibilidad de integrar a distintos miembros de la comunidad científica que están especializados en diferentes materias en un proyecto común con todos los beneficios intelectuales y humanos que eso puede suponer.

La Ley Orgánica de Universidades, de diciembre de 2001, contemplaba la posibilidad de crear Institutos Interuniversitarios en el artículo 10, previa redacción de unos estatutos, y ser adscritos a cualquier universidad pública a propuesta del Consejo Social y con un informe positivo del Consejo de Gobierno. Me imagino que si esa ley se deroga o se altera, la nueva normativa contemplará de forma similar esta fórmula tan positiva y útil de investigación y desarrollo de proyectos. De este modo volvería a tener pleno sentido la palabra «museo» tal y como se utilizó por primera vez en Alejandría en el siglo III antes de Cristo bajo Tolomeo I: un espacio para que científicos, filósofos y poetas departieran y colaboraran a la sombra de la importante biblioteca.

RECUPERACIÓN

Si he elegido la palabra recuperación ha sido de forma intencionada. Entre sus significados está el de restaurar o volver a poner en servicio algo. Al hablar de mantenimiento o de restauración parece que siempre nos estamos refiriendo a un objeto físico sobre el que tratamos de aplicar un cuidado por medio de productos adecuados. Todo esto es muy cierto y algo absolutamente necesario en un museo en el que las piezas, construidas con materiales diferentes

que requieren un tratamiento diverso, tienen propiedades orgánicas no coincidentes. Sin embargo recuperar es también retomar lo que antes se tenía y en ese sentido me interesa mencionar en este documento algunos aspectos menos tangibles, pero importantes para un museo de instrumentos, que hasta hoy han tenido poca cabida en él. Podemos extasiarnos ante una pieza de la época de los Reyes Católicos, pero nos deja indiferentes lo que nos pueda contar un constructor de gaitas que está aplicando unas técnicas que han sobrevivido cinco siglos de boca en boca.

Nuestros tiempos no son precisamente fáciles para la cultura tradicional. Italo Calvino decía que el gesto más instintivo del individuo contemporáneo es el de arrojar algo a la basura. Se lleva la cultura de usar y tirar, de lo violento, de lo desmedido. En los rincones de la vieja casa, sin embargo, aún se pueden encontrar, si arrimamos la luz adecuadamente, restos del espíritu que animó durante siglos el conocimiento, antes de que la industria o la tecnología ensobrecieran al ser humano hasta extremos ridículos. Es probable que la poesía o el canto popular, en sus formas más sencillas, no estén de moda. Se lleva lo étnico, lo extranjero, lo ruidoso... Pero recurrir a los sentimientos, a lo esencial, a la vida, siempre tendrá sentido y nos situará frente a los demás con el bagaje de la tradición, que es el equipaje de la veneración por el patrimonio, por la belleza y por la ternura. Que no es poco.

Se hace cada día más necesaria una reflexión seria y profunda sobre la cultura inmaterial, sus agentes —que son nuestros antepasados— y sus beneficiarios, que somos nosotros mismos. Creo que uno de los peligros inherentes a un mundo tan variable y veloz como el nuestro es la imposibilidad de ejercitar esa introspección. Reflexionar significa plegarse, doblarse sobre uno mismo, y contemplarse a la luz de lo que nos rodea. Los medios de que la sociedad dispone para el intercambio de ideas y para la comunicación de conocimientos, sin embargo, nos invitan a lo contrario: a contemplar y no pensar, a ser espectadores pasivos de casi todo. Mirarnos desde fuera, desde luego, tiene el inconveniente de objetivizar todo aquello que difícilmente es comprensible salvo cuando uno mismo lo posee

y cree en sus virtudes. Ese desdoblamiento es un peligroso ejercicio que nos hace sentirnos incómodos, ridículos a veces, al observarnos practicando algo que sorprende o repugna a la razón. Si uno se para a pensar por qué va a una procesión tiene muchas posibilidades de acabar no yendo. Más de una vez se ha dicho que el gran pecado de los primeros antropólogos era llevar espejos, regalos envenenados en los que las tribus primitivas objeto de estudio sólo veían su aspecto externo, grotesco y absurdo, que acababa con su fe y sus creencias seculares. Una danza, una expresión, una forma de construir un instrumento pueden parecer inadecuadas, extravagantes e incluso cómicas para quien desconoce su sentido. Por el contrario, para quien represente el esfuerzo colectivo e histórico, la forma más depurada de identidad o de fusión con la tierra o la naturaleza, el respeto a la propia esencia, todas aquellas formas de expresión serán la última oportunidad de conocer y venerar el largo camino que la humanidad ha tenido que recorrer hasta aquí.

La reflexión sobre lo propio, el hallazgo de lo patrimonial en nuestra forma de ser y en nuestra educación, representa el reto más glorioso al que puede enfrentarse el individuo de hoy: descubrir lo esencial del pasado e incorporarlo sin traumas al futuro. Redescubrir el sentido verdadero y cardinal de los objetos cotidianos o del lenguaje comunicador pueden servirnos para colocar al ser humano en el lugar que le corresponde, que es el de inventor y usufructuario de la realidad. En una época en que parece más sensato aniquilar el patrimonio que defenderlo o en que parece más progresista patinar por las superficies heladas de una cultura de ocasión que detenerse a conocer de qué aguas están compuestos esos hielos, la cultura tradicional es una bendición y una fuente de sabiduría permanente.

De un tiempo a esta parte, afortunadamente, parece que algunos conocimientos que han llegado a nuestros días gracias a la transmisión verbal, material o gestual, comienzan a ser considerados por archivos y museos como inventariables. Esto supone, afortunadamente, una oportunidad espléndida para revisar conceptos o teorías acerca de dichos conocimientos y su forma de comunicar-

los, ya que las circunstancias en que se habían producido hasta ahora la entrega y valoración de toda esa sabiduría complementaria e intangible han variado considerablemente durante el último siglo. Se impone, pues, un planteamiento riguroso de la cuestión que tendría que comenzar por un análisis de la naturaleza de aquello que se quiere estudiar.

Podría decirse que los conocimientos a que me estoy refiriendo son expresiones verbales, materiales y gestuales, complementarias de una cultura patrimonial almacenada por el individuo a lo largo de períodos de tiempo dilatados; esa complementariedad viene dada por la posibilidad de que tales expresiones le ayuden a comprender mejor o contextualizar aquellos conocimientos.

En conclusión, llamaríamos cultura a la forma de cultivar la propia identidad, calificaríamos de patrimonial a la cualidad y procedencia de lo que se trasmite, denominaríamos tradicional al modo en que se entrega y recibe ese conocimiento y, por último, sería verbal, material o gestual el sistema seguido para transmitirlo. Pues bien, precisamente ese sistema es el armazón intelectual sobre el que se basa el patrimonio que ahora se ha comenzado a denominar inmaterial. El concepto de inmaterial contendría los siguientes elementos esenciales:

1. Percepción sensible de las impresiones puntuales y diversas —es decir, un individuo recibe, a lo largo de su vida pero ya desde la infancia, sensaciones múltiples que van conformando su personalidad, van determinando sus preferencias o gustos y van encauzando su vocación. Sobre las impresiones que han determinado su predilección, un niño almacena con más interés y deleite nuevas y sucesivas sensaciones que crean en él la necesidad de alimentar y cuidar tal inclinación—.
2. Educación o instrucción interna: cultivo de la memoria, relación de conceptos e imágenes, representación conceptual, facilidad para convertir esas representaciones en algo artístico, etc. —La necesidad de alimentar la inclinación le lleva casi inconscientemente a practicar intelectual o manualmente sobre determinados recursos que le ayuden a mejorarla y dar a todo eso un sentido artístico—.

3. Educación o instrucción externa: capacidad vocal, gestual, rítmica y melódica, plástica, etc. —O sea, no sería posible la transmisión adecuada de aquella vocación o del mensaje que contiene si no se tuvieran las cualidades para comunicar; así, el individuo adquiere desde la infancia, y generalmente por imitación y mejoramiento de las propias cualidades, los trucos y recursos con los que mejor transmitir, entregar o comunicar su repertorio o sus conocimientos—.
4. Elaboración intelectual y estética sobre estructuras determinadas. Uso de recursos fijados por el sentido común y la experiencia. —Esto es, la educación o la instrucción en determinadas formas literarias, poéticas, musicales, gestuales o artísticas —todas ellas constitutivas de un bagaje identitario— ayudarán a que cada individuo sea capaz de manifestarse personalmente a través de moldes comunes que le son familiares y cercanos—.

El proceso de creación y repetición de lo creado, por tanto, pasaría de la inicial observación y percepción de algo, a la interiorización y conversión de ese algo en imagen intelectual sobre la que se crearían unas fórmulas cuya memorización permitiría después usar cada vez que fuesen necesarias. La aceptación posterior de esas fórmulas por parte del colectivo social cercano al individuo que las crea convertiría dichas fórmulas en un recurso normalizado cuya transmisión avalaría la funcionalidad de su uso. Aunque todos los pasos son necesarios en ese proceso, es evidente que el individuo y su capacidad para imaginar y crear constituyen el elemento más determinante. La necesidad de transmitir lo experimentado constituiría el segundo paso, al que sucedería finalmente la aplicación y repetición de esa experiencia. Es esa repetición y aplicación la que convertiría lo subjetivo en objetivo sin llegar a ser tangible. La materialización de lo subjetivo, es decir su puesta en escena, vendría a significar el último paso de un largo y complicado proceso que ahora se quiere reducir injustamente a un solo acto por ser precisamente lo más inventariable y por tanto sujeto a jurisprudencia. Creo que la UNESCO, que trata desde hace años de llamar la atención sobre esa sabiduría intangible que representa el esfuerzo y la identidad de millones de seres, no debería caer en la

tentación de querer sacrificar la complejidad en aras de la normalización o de querer dar más importancia a la repetición frente a la capacidad creativa que es el motor espiritual del individuo. La declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de eventos concretos, más cercanos a una representación final que al proceso intelectual que lleva al individuo a conservar y transmitir por vía oral determinados conocimientos, sería el primer paso equivocado en un camino todavía por hacer.

Hoy día ya parece consolidada la tendencia a hacer uso de la cultura inmaterial tradicionalizada para complementar el estudio de la historia, para ayudarse en los trabajos de sociología o antropología o para sustentar teorías lingüísticas o filológicas. Se ha encontrado, al hacer uso de las conversaciones grabadas directamente de la boca de los especialistas y almacenadas en diferentes soportes más o menos duraderos, la posibilidad de convertir ese material, aparentemente inerte, en fuente de estudio y comparación, de ahí la importancia que se da actualmente a la recuperación de grabaciones históricas. Por desgracia son escasos los documentos audiovisuales acerca de solistas que nos permitan contemplar la evolución en la interpretación de un instrumento concreto en los últimos cien años, pero más raros aún son los documentos en cualquier tipo de soporte en los que aparezcan lutiers o constructores de instrumentos trabajando en su taller, comunicando datos o conversando sobre temas de su especialidad. Quién pudiera tener películas de los Ramírez o Santos Hernández, de Basilio Carril, de Ramón Adrián o de tantos otros que se me ocurre que pudieron ser grabados por la época en la que vivieron...

En nuestro Archivo, por ejemplo, como me imagino que en cualquier otro que contenga grabaciones históricas de audio y video de instrumentistas populares, hay tres épocas claramente diferenciadas con tres tendencias diversas que hacen variar las posibilidades de estudio del material que contienen al haber sido recogido con diferentes criterios y con distinta intención. La primera, correspondiente a la década de los años treinta del siglo pasado, estaría representada por las grabaciones de instrumentos musicales que realizó Kurt

Schindler. Hacia 1928 llega a España por primera vez este berlinés afincado en los Estados Unidos. Aunque su intención previa fuera la de huir del exceso de trabajo, poco a poco fue tomando el pulso a la vida rural de nuestro país, permaneciendo en él durante tres años (del 28 al 31) y posteriormente (1932–33) otro más. Aunque ya se habían grabado antes por distintos métodos canciones e instrumentos populares —sobre todo con fines comerciales—, es Schindler quien primero fija un considerable número de documentos sonoros (más de cuatrocientos) con fines académicos, gracias a un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company. Federico de Onís, amigo y acompañante del músico berlinés en sus andanzas por Soria, prologaría después todo este trabajo cuando fuese publicado póstumamente por el Hispanic Institute de New York (1941) bajo el título *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.

En Schindler observamos la tremenda admiración por la obra popular, cuyo resultado es tan pulido y que él califica con una elevadísima nota. Aunque se preocupa de anotar los lugares en que graba sus discos e incluso el nombre de las personas que los interpretan, se manifiesta en él aquella tendencia que caracterizó el nacionalismo musical en que lo importante eran las obras y lo identificable de ellas pero no tanto el mérito o la identidad de quienes las creaban.

La segunda época estaría representada por las grabaciones efectuadas en los años cuarenta y cincuenta. Muchos investigadores han descrito con admiración y sorpresa el instante en que percibieron, por encima de las personas a las que estaban entrevistando o de las expresiones que estaban recogiendo, la elegancia de la sabiduría tradicional; ese aroma antiguo, ese exquisito trazo que nimba las formas y el contenido de aquello que se han encargado de trabajar y pulir tantas generaciones. Ese instante al que me refiero suele llegar en forma de rayo que descabalga y convierte a la persona, como dicen que le sucedió a San Pablo camino de Damasco. El investigador va distraído, absorto incluso en los propios pensamientos, y una sensación desconocida se cruza como una exhalación obligándole a reflexionar o, lo que es lo mismo, a doblar, retorcer o hacer añicos su rígida concepción de las cosas. Ese arte de expresar lo

más hondo de la vida humana por medio del lenguaje musical o los gestos, lo descubren los recopiladores de la época precisamente en personajes que ni siquiera conocen los signos de ese mismo lenguaje. Las anotaciones de campo, en las que, junto al nombre del informante aparece la palabra «analfabeto», manifiestan a las claras la admiración de los estudiosos hacia un individuo capaz de transmitir formas elevadísimas de expresión o técnicas artísticas muy aprovechables, pero incapaz al mismo tiempo de trazar una vocal o una consonante, o de explicar teóricamente por qué utiliza una madera u otra para hacer un instrumento musical. En ese descubrimiento de un mundo poético o artístico escrito o dibujado en el aire está, a mi juicio, el asombro y la fascinación de tales recopiladores hacia el repertorio oral, gestual y tecnológico de tipo tradicional. Ese indefinible encanto les relaciona con su genoma cultural al tiempo que les abre la puerta de un palacio fantástico jamás descrito en los tratados teóricos ni explicado en los medios académicos. Admiración abierta y sincera hacia unos personajes en los que reconocen a los sacerdotes de la vida y de un tipo especial de conocimiento. En esas recopilaciones se valora ya muy altamente esa sabiduría no escrita, y no sólo porque ayuda a estudiar mejor las palabras y las cosas sujetándolas a un método o a una normativa, sino porque se averigua muy pronto quién es el verdadero responsable del objeto de esa investigación y se descubren al conocerle las claves o las pautas de su actuación. Tal actuación, además, está más cerca del investigador humanista que del científico. Es ese humanismo el que le inclina a considerar la naturaleza humana como punto de partida de las ideas universales y como base esencial para legitimar la ciencia. Esta acotación, quede bien claro, no cuestiona la dedicación académica de esos investigadores sino que la enriquece al subrayar también su inclinación artística y desvelar la importancia que pudo tener en el vocabulario personal el acto creativo —acto de escasa índole científica— como motor del ser humano y de sus más altos sueños.

Los artífices de esa creación, los alarifes ante cuyo trabajo había que descubrirse porque ofrecía una y otra vez un perfecto armazón, se mostraban al investigador además con nombres y apellidos; seres

humanos en quienes el analfabetismo, lejos de ser una rémora vergonzante era tan sólo un viaje superfluo, un periplo no realizado. Esas personas subyugaron a aquellos recopiladores por su naturalidad, claro está, pero también por su facilidad para crear cestos originales con los mimbres que todos tenemos al alcance de la mano. Probablemente con aquellas grabaciones se quiso sacar a todos esos personajes del anonimato y presentarlos ante los estudiosos, convencidos de que en ellos residía el secreto de la tradición.

Frente a la admiración distante de Schindler, la admiración cercana de estos otros colectores del tipo Alan Lomax o Manuel García Matos. Aún quedaba, sin embargo, hacer hablar a los personajes en cuestión.

Y esa es la época que comienza a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Las grabaciones que conservamos a partir de ese momento permiten a las personas entrevistadas opinar acerca de lo que se les pregunta y entretejer las joyas conservadas en forma de expresiones más o menos fijas, con datos acerca de su creación, su aprendizaje, su memorización, su interpretación y su puesta en escena. No fue sencillo convencer a quienes hacían trabajo de campo en las últimas décadas del siglo XX de la necesidad de realizar grabaciones integrales en audio y vídeo de las conversaciones. La excusa para no hacerlo era, en ocasiones, una pretendida economía —el excesivo precio de las cintas—; en otras, el poco tiempo de que se disponía para estar en el lugar de la grabación; y en otras, abierta y finalmente, el escaso interés por lo que pudiesen decir quienes construían con extraordinaria facilidad una pieza cuya tradición podía tener cuatrocientos años de antigüedad, como si ese «producto» estuviese aislado de su vida o de su identidad. Lo oportuno de esas conversaciones, sin embargo, se ha ido comprobando después, a la hora de estudiar las características de los creadores y artesanos y la tremenda incidencia de su carácter y de su preparación en el resultado final de la transmisión.

Un archivo audiovisual es imprescindible en un museo de instrumentos aunque requiera hoy muchos más requisitos que hace unos

años. Hay que contar con que, además de los registros que llegan al archivo por diferentes conductos —donaciones, depósitos, trabajo de campo del propio equipo, grabaciones históricas, etc.—, hay que garantizar el uso adecuado de esos materiales, para lo cual el archivo debe establecer unos formularios en los que se clarifique bien el derecho de los encuestados, el trabajo del encuestador y la responsabilidad del propio archivo en la custodia y posterior utilización de los fondos. Todos estos aspectos están siendo estudiados por la UNESCO para proponerlos en forma de normativa a los gobiernos que estén decididos a proteger y preocuparse por el patrimonio inmaterial. Me inquieta, sin embargo, vuelvo a repetir, que la propia definición propuesta por aquella institución de ese patrimonio intangible no incluya la palabra «mentalidad», que sería la que mejor definiría las estructuras del intelecto sobre las que el individuo basa la creación de las expresiones de estilo tradicional. Esa mentalidad sería el soporte imprescindible y primario para la creación y a ella se incorporarían posteriormente las formas de expresión y, finalmente, la puesta en escena o materialización de esas formas.

Recuperación, por tanto, no sólo de los productos generados por la capacidad creativa del ser humano, sino de toda esa sabiduría inmaterial que rodea las creaciones, imprescindible para la comprensión de las piezas y para una valoración objetiva de su importancia.

RELACIONES

A estas alturas del siglo XXI nadie duda que el museo es un magnífico marco para el encuentro entre la cultura y el público. Ciertamente que la actitud predominante de la sociedad suele ser pasiva y que es difícil a veces atraer a los visitantes, pero los instrumentos musicales —me remito simplemente a las estadísticas— tienen, tanto en calidad de objetos como en su conjunto, un aprecio especial del público y una rentabilidad social y cultural elevadísima. La curiosidad que despiertan se debe a muchas razones: son piezas vivas por sus materiales, con la posibilidad de crear música en muchos casos, con el atractivo de su belleza o valor y con su calidad de mediadores entre el arte y el individuo. Un museo de instrumentos

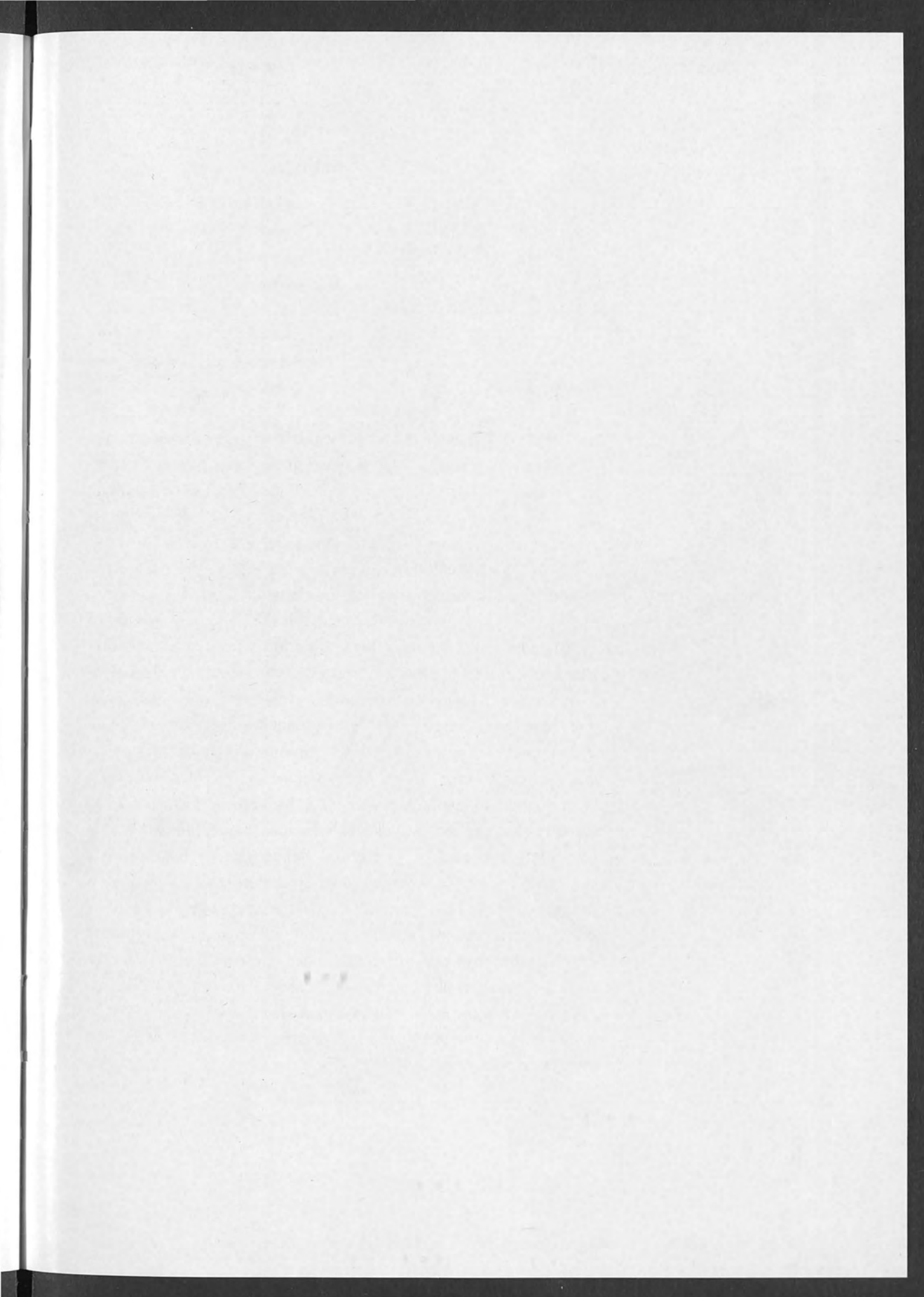
musicales, por tanto, tendría unas funciones claras promocionales, didácticas, científicas y sociales. Su relación con la sociedad no debe acabarse en la simple visita, sino que ha de aprovechar esa atracción ya mencionada para organizar música en sus salas con alguno de los instrumentos expuestos, talleres pedagógicos y conciertos, tanto monográficos como de conjuntos de piezas. Su relación con otras instituciones españolas y extranjeras le permitirá establecer convenios con empresas, con universidades públicas y privadas y con administraciones o fundaciones de igual o similar dedicación para la realización de exposiciones temporales, firma de convenios, acuerdos de publicaciones o ayudas a la investigación. Disciplinas jóvenes como la museografía, dedicada a las cuestiones técnicas —arquitectura del edificio, señalización, equipamiento, temas expositivos—, y la museología, que abarcaría asuntos históricos y sociales, deben ser el marco científico perfecto para que la institución pueda ordenar, sistematizar, difundir y enfatizar la colección o colecciones que contiene y jamás un fin en sí mismas. Desde mediados del siglo XVIII está claro que el museo adquiere ese carácter público que no significa que sirva para acoger al público sino que el público es su principal propietario y destinatario de sus tareas. En ese sentido, la sociedad viene reclamando su papel en los museos, sea cual sea su titularidad, a través de las Asociaciones de amigos de los museos, entidades con personalidad jurídica que, en los últimos tiempos, han sacado de apuros a muchas instituciones cuya estructura o dependencia orgánica no les permitía programar actividades —conciertos, exposiciones temporales, etc.— por no estar contempladas en su escaso o rígido presupuesto, así como servir de intermediarios, respetando su carácter no lucrativo, en el desarrollo de las actividades mercantiles de espacios demandados actualmente en un museo como la tienda o la cafetería, por ejemplo.

IV. CONCLUSIONES

La reflexión final es que el museo de instrumentos musicales puede ser un órgano perfecto para recoger, conservar, estudiar y difundir piezas de diverso origen —históricas, étnicas, experimentales—

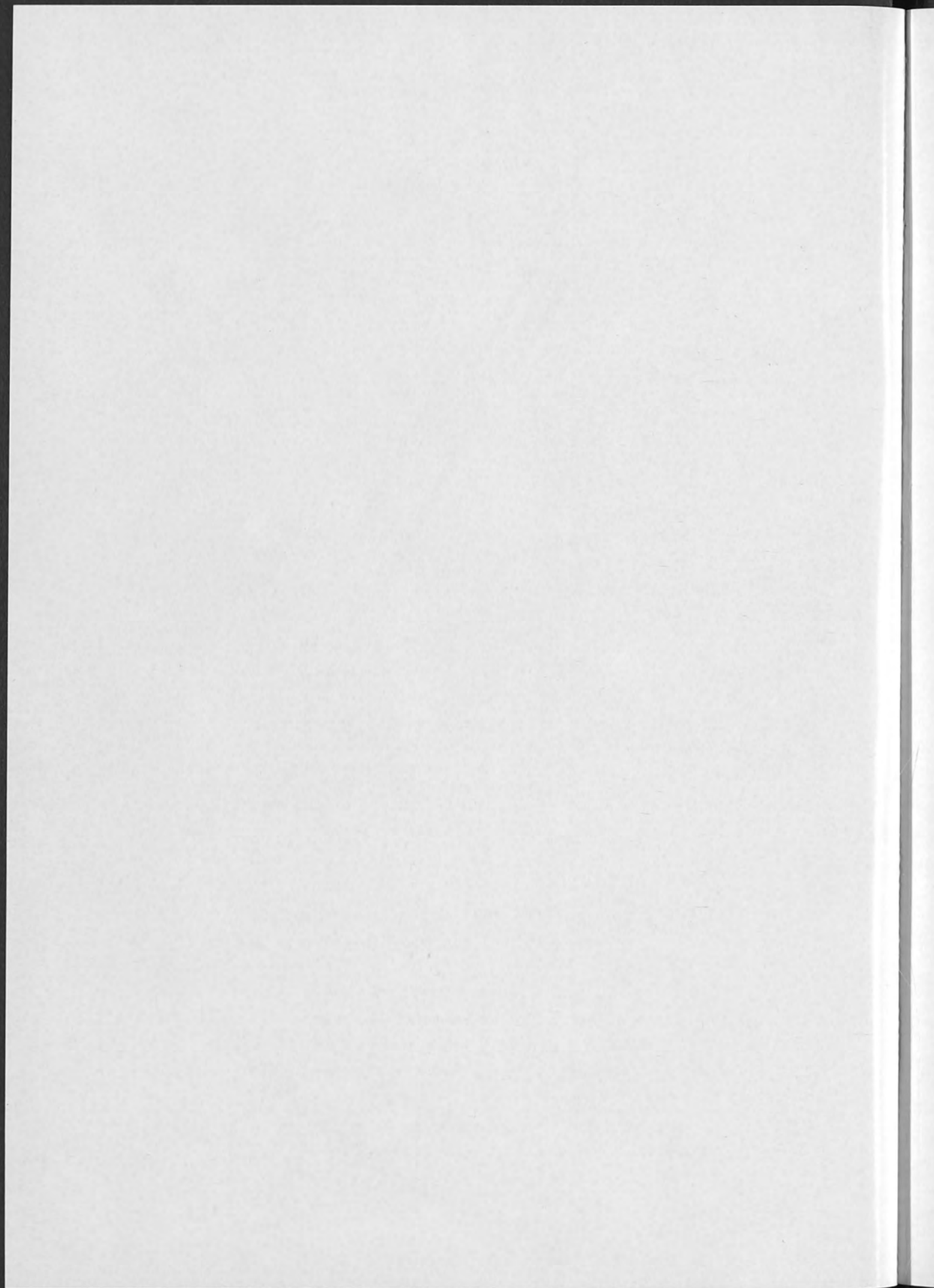
y documentos de cualquier tipo relacionados con ellas, a través de los cuales se pueda conocer mejor la historia de la música y la sociedad en un país, con todas las derivaciones que se quieran extraer de ese binomio. Para ello, debe ser una institución moderna cuyas estructuras respondan a las necesidades de la sociedad contemporánea, conservando las mejores cualidades del pasado y acogiendo iniciativas de carácter creativo y renovador.

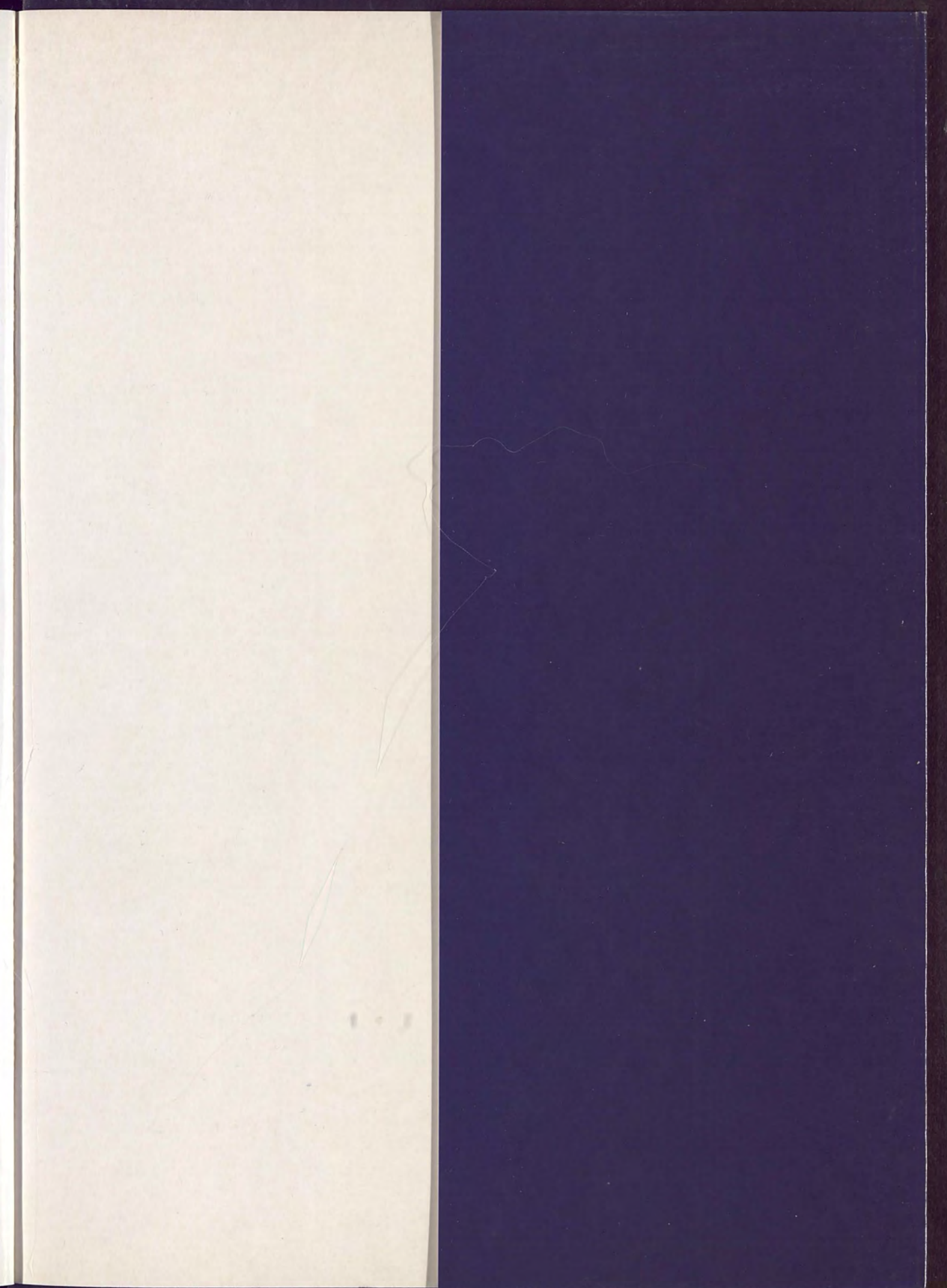
Sus áreas o secciones internas perseguirán el mejor resultado artístico, científico y social, potenciando aquellos aspectos que permitan un óptimo funcionamiento interno y que contribuyan a reforzar la imagen externa de la institución. Bien entendido que esa organización y administración interna jamás pueden pesar tanto en su estructura que oculten o minimicen las relaciones del museo con sus últimos destinatarios que son los visitantes, tanto los que van a disfrutar simplemente de los recorridos propuestos, como los investigadores ocasionales o los seminarios permanentes que necesitarán hacer uso de espacios especiales como biblioteca, archivos audiovisuales, almacenes y depósitos, etc. Debe quedar claro en la exposición y documentación complementaria el papel del individuo como creador, inventor, constructor e intérprete de unas piezas que son «instrumentos», es decir medios, para poder comunicar sentimientos y mensajes humanos. A lo largo de la historia han existido muchos modelos de instrumentos condicionados por la tecnología, la educación, el sentido estético o la funcionalidad que sus creadores e intérpretes han querido darles, pero cualquier clasificación que se utilice actualmente —fuente de sonido, funcionalidad, materiales, historia— debe ser lo suficientemente equilibrada y flexible para permitir comprender que han existido muchas formas de usar los instrumentos musicales y por tanto la historia de cada uno de ellos, independientemente de su tipología, va unida a la de los seres humanos que los diseñaron, fabricaron y extrajeron música de su materia.











ISBN 84-453-4081-6



9 788445 340813



XUNTA DE GALICIA

CONSELLERÍA DE CULTURA
E DEPORTE

Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago