

Representaciones musicales en la iconografía medieval

RAIMUNDO GONZÁLEZ HERRANZ

El hombre medieval vivía inmerso en un mundo de sonido y no concebía ninguna circunstancia de la vida en la que no hicieran acto de presencia los característicos timbres instrumentales, que daban, color a todas sus acciones.

Las fuentes plásticas medievales (miniaturas, esculturas y pinturas), así como la literatura, hacen referencia constante a los instrumentos musicales y nos presentan una gran tipología siendo, sobre todo, los cordófonos los más numerosos. También podemos comprobar que los instrumentos pintados en las miniaturas, generalmente, son los más fantásticos, los modelados en la escultura, los más imperfectos; y los representados en la pintura de los siglos XIV y XV son los más fielmente reproducidos.

Para un observador que no posea una especial formación filosófica-humanística, la primera referencia es la propia de una lectura visual epidérmica: perfección de los instrumentos, acabado, forma, textura, emplazamiento; no obstante la representación temática musical, al margen de sus valores funcionales e inmediatos, puede ser absorbida como «imagen» en el más amplio sentido de la palabra «Imago Musicae» portadora de significados adicionales¹. Todos los aspectos formales, analíticos, cuantitativos o estadísticos, se deben apoyar en todo el complejo soporte especulativo e ideológico que subyace tras la aparente sencillez del mensaje medieval en los temas musicales.

Es necesario penetrar en el significado de las escenas musicales, aproximarse a su musicalidad, partiendo de la estética musical y de las relaciones sociedad-música que se da en el medievo, para ayudar a que el contemplador se esfuerce en percibir dichos sonidos instrumentales: «Mirar oyendo desde la imaginación» como escribía Sopena.

Tres son los apartados que considero fundamentales para entender la evolución de la música, su estética, así como su temática. En primer lugar las representaciones

¹ Moralejo, S., «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago» en: *Pellegrinaggio a Santiago*. Perugia, 1993.

musicales de los Beatos, continuando con los ancianos músicos, dentro de la plástica de las grandes portadas románicas, para terminar con la apoteosis musical de la Vírgenes con ángeles músicos de la pintura gótica.

LA MUSICALIDAD DE LOS BEATOS

Pocas son las muestras iconográficas musicales que encontramos en los primeros siglos del medievo, la mayoría de las referencias musicales se basan principalmente en testimonios literarios de los Padres de la Iglesia, así como en San Isidoro.

El estudio de la música, su estética y su iconografía en la Edad Media, podría arrancar de las miniaturas, ya que todo el arte de la miniatura medieval va a estar cuajado de instrumentos musicales, lo que prueba que la música era un medio de expresión fundamental en el campo de las creencias religiosas y en la liturgia.

Son de excepcional importancia el conjunto de las miniaturas de los Comentarios al Apocalipsis, ya que constituyen el más antiguo antecedente de una variada representación de instrumentos de música, de los más antiguos que hoy se conservan, si bien, no parece que estos instrumentos sean anteriores al siglo IX, pudiendo ser importados y paulatinamente transformados o adecuados a las características del suelo o población.

Desde que el canon XVII del Concilio de Toledo, estableció que los clérigos leyeran el Apocalipsis en determinadas épocas del año, entre Pascuas y Pentecostés, podemos encontrar, dentro del esquema de la Edad media, un motivo específico, tanto para la ilustración de los códices, al estar destinados a la lectura divina, como para el fuerte estallido pictórico, con la finalidad de impresionar a la conciencia de quien «oía» su lectura y previamente había «contemplado» su imagen. En la lectura divina más que las palabras, tienen especial sentido lo que ellas evocan, su musicalidad y las imágenes podían funcionar como instrumentos de interiorización. Las miniaturas emanan sonidos, que hay que hacer compatible con los rasgos esquemáticos y los colores encendidos de las figuras. La musicalidad de estas miniaturas estarían relacionadas con el pensamiento musical heredado de los primeros Padres de La Iglesia.

¿Cuál era el pensamiento musical de los Padres de la Iglesia? Los obispos de origen oriental, de una gran formación cultural clásica, sintonizaban con la estética musical de Platón, Aristóteles y Plotino, como método ideal de educación poniendo de relieve los aspectos funcionales de la música: para el recién nacido, para acompañar las labores de telar y en otros trabajos, defendiendo lo que de placer y valor moral hay en los salmos, frente a los lascivos cantos de los paganos. Al igual que en la Grecia Antigua se creía que algunos ritmos y melodías ejercían un efecto licencioso sobre el alma, mientras otro lo ennoblecen, estos últimos serían considerados como un valioso don divino.

San Juan Crisóstomo decía «Nada eleva el alma, ni le da alas, ni le libera de las cosas como el canto divino, en el cual el ritmo y la melodía forman una verdadera sinfonía»². Se refería a un canto diatónico y silábico, no a una música melismática que produce efectos perniciosos en el alma. «Dios, al ver la negligencia de la gente y deseando facilitarle la lectura de la Biblia, puso melodía a las palabras del Profeta para que los encantos de la música ayudasen al hombre a cantar alegremente los himnos dirigidos a él». Todo lo que fuera el placer sensual de la música fue rechazado por la Iglesia y sólo la voz humana fue la única música del cristianismo. El canto que se oía en las iglesias no tenía que complacer a los hombres sino solamente servir a Dios. Eusebio obispo de Cesárea (s. III-IV), sostenía que se debe alabar a Dios como «un salterio vivo», porque la armonía de todos los cristianos es más querida por Dios que la de cualquier instrumento. «El cuerpo es nuestra cítara y junto con el alma canta su himno a Dios». Uno de los ejemplos más representados en la iconografía medieval en relación con este pensamiento lo podemos encontrar en el tema del Rey David.

Sin embargo, la presencia de instrumentos en la Biblia y la necesidad de diferenciación con respecto a la práctica musical del paganismo, va a generar uno de los grandes dilemas en el medievo con respecto a la música cristiana. Por una parte los Padres de la Iglesia condenan los instrumentos y los rechazan, pero por otra parte se justifica la música con diversas argumentaciones, dando primacía al canto, porque es capaz de reenviar como glorificación las mismas palabras que habían sido reveladas.

Para explicar las referencias que hacen los salmos a los instrumentos van a recurrir a un complicado simbolismo, así como a interpretaciones alegóricas de los instrumentos, intentando hacer más fácilmente comprensible los principios dogmáticos.

«La Adoración del Cordero Místico», es uno de los temas musicales frecuentes en los Beatos, como podemos ver en los Beatos de Valcabado, de Silos, de Osma o de la Biblioteca Nacional, donde aparecen santos y ángeles tañendo instrumentos, siendo los más repetidos los cordófonos: cítaras, liras, salterios y laúdes de largo mástil. La música responde a la expresión de alegría celestial y a la suavidad inefable y bienhechora que inunda el espíritu de los justos que gozan de la presencia de la Verdad, que son admitidos a cantar y a clamar a la Divinidad representada en la imagen apocalíptica del Cordero Místico. Sería una forma de elevar el alma a través del canto divino. Respondería a un canto llano, silábico, carente de melismas, relacionado con las primeras formas musicales de la liturgia cristiana; así la lectura de los Testamentos impone la cantilación³, después hubo salmodia, sobre una forma melódica precisa, pero se sabe que los versículos se cantaban con la misma melodía. No existía la preocupación por adaptar el texto a la melodía, y admitía un solo ritmo, ya sea alternando entre dos grupos, ya sea sin alternancia, o con la respuesta

² Roberston, A. y Stevens, D., *Historia General de la Música I*, De. Istmo, Madrid, 1972, p. 227

³ Forma más antigua de la adaptación de la música a los textos. Combinada para textos en prosa. Consiste en cantar el texto en pequeñas proposiciones, subrayando la puntuación. Se compone de tono y cadencias.

consistente en una aclamación del auditorio. Muy frecuentes eran los himnos, cantos de alabanza dirigida a Dios, que a veces incluían salmos. Este tipo de música (denominada canto gregoriano) fue una música ascética que prescindía de cualquier acompañamiento y era de expresión puramente vocal⁴, donde se valora más la poesía que la música, lo que puede justificar los pocos instrumentos que aparecen en la iconografía, siendo el valor de los instrumentos más simbólico que musical. El coro podía cantar sólo al unísono y los textos procedían únicamente de los salmos. No estaba destinada a los oyentes, pues en realidad carecía de ellos, sino a los ejecutantes: la cantaban todos los feligreses. El canto estaba en sus mentes y corazones y brotaba de ellos. Los cantores formaban parte de una tradición oral muy perfeccionada. Las melodías y sus tonos se aprendían de oído. Renunciaba a todo tipo de afectos y a cualquier alteración (no admitía innovaciones). Era una música sencilla que limitaba sus posibilidades, por lo que llegó a convertirse en una música «atemporal», a la que no afectaba cambio alguno y que no podía evolucionar

En el siglo IX se introducen elementos nuevos: secuencias y tropos. La secuencia, como continuación, sucesión de sonidos vocales con que se entonan las jubilationes propias de las Aleluyas (San Agustín: «la expresión de la verdadera alegría no se puede hacer con palabras, sin con sonidos»). Poco a poco se impuso la necesidad de rellenar esos melismas con palabras cuyas sílabas facilitarían la entonación, esto provocó la inventiva sólo reservada a himnos. Así surgen los tropos resultando de intercalar en un texto auténtico y oficial otro texto nuevo, bien rellenando melismas vocalizados o interpolando palabras erráticas entre el texto sagrado con la música de zonas populares.

Tanto la música como todo al arte de la Alta Edad Media fue quizá el más distanciado de la vida real, ejerciendo una enorme influencia sobre la razón y los sentimientos, al expresar los estados más sublimados del alma. El estado producido por la música gregoriana, se caracterizaba por el sosiego, calma y placidez «suavitas».

La sencillez y la simetría en las composiciones también se podría relacionar con la música, de acuerdo con las teorías de Boecio y Casiodoro, que consideran que las relaciones numéricas sencillas son las más armoniosas, pero esta armonía musical es metafísica y se extiende al reino de los espíritus, así los ángeles y los bienaventurados están unidos en una concordia inefable por la eterna armonía del amor a Dios y del amor recíproco. La conexión de música y espiritualidad en el pensamiento cristiano se funde con los filósofos antiguos y medievales.

⁴ San Agustín escribía en un comentario sobre los salmos «el que enciende en júbilo no pronuncia palabras; el canto alegre ejerce carece de palabras por que es la voz del corazón la que se desvive en su regocijo y trata de expresar los sentimientos, incluso no entiende su sentido». El canto emplea palabras articuladas, con un sentido neto (San Agustín) que forman unos conjuntos determinados. Por el contrario, el «júbilo» es la expresión de una alegría excesiva que ya no se puede expresar con palabras (Jeremías en presencia del Señor farfulla Ah, ah, ah «éste se expansiona en vocalizaciones puramente emotivas» Jubilare es alegrarse... cuando expresamos la alegría con sonidos inarticulados). Jubilatío religiosa de los Allalua.



Beato. Biblioteca nacional.



Beato de Osa.

La Edad Media va a heredar de la Antigüedad la convicción de que la música no es una libre creación sino un saber exacto, una aplicación de la teoría matemática. La teoría de la música se consideraba más perfecta que la música misma. Teoría que aspiraba no sólo a ser teoría de la música del hombre sino también de la armonía del universo. La música como disciplina matemática y abstracta propia del intelecto como había enseñado Boecio.

Boecio enlaza el mundo antiguo con el medieval (s. V-VI) y sus escritos e ideas fueron repetidas por casi todos los escritores medievales, dentro del sistema conceptual medieval, donde la música figuraba como una teoría más y era clasificada como ciencia. Cuando se la definía como “ars” (distingue “ars” de “artificum”), no se hacía en el mismo sentido de la pintura o la escultura, sino con el de la lógica, geometría o astronomía. Distingue tres tipos de música: la mundana⁵ (armonía del universo), la humana (armonía del hombre, armonía del alma), y la instrumental. Boecio no puede evitar pasar de la matemática a la metafísica, dos principios básicos que están presentes en buena parte de la estética musical medieval.

También Casiodoro (contemporáneo de Boecio) dijo que la música es una ciencia que trata de los números e investiga las divergencias y congruencias de las cosas que coinciden entre sí, es decir los sonidos (Pitagóricos)⁶. Se creía que en el mundo rigen las leyes musicales (todo es armonioso y regido por números). Los números relacionados entre sí responden a los sonidos fundamentales de la gama clásica que domina toda melodía y, cuanto más sencilla es la relación, más armonioso es el intervalo, ya que la razón lo comprende con mayor rapidez, al tiempo que el oído lo capta con mayor facilidad. Así es posible establecer una relación en las representaciones musicales de los Beatos como en la práctica musical del canto llano.

Fue San Agustín, consignando en tratados el conjunto del saber de su época, quien nos lega el primer tratado «De Musica»; aunque incompleta (solo trata el ritmo), esta obra da impulso a la música cristiana. En general, según San Agustín la música se puede dividir en armónica, rítmica y métrica, pero también introduce una nueva división que puede motivar una cierta anfibiología, y así la música puede ser armónica, orgánica, rítmica, aludiendo respectivamente al canto, en segundo lugar

⁵ Música mundana: gama musical producida por los siete planetas de los que habla Pitágoras, los cuales girando alrededor de la tierra inmóvil, generan cada uno un sonido tanto más agudo cuanto más alejado esté de la tierra y, por consiguiente, cuanto más rápido sea su movimiento. Del conjunto llega una música dulcísima que nosotros no entendemos por ineptitud de los sentidos. La teoría de la música mundana permite una visión más concreta de la belleza de los ciclos cósmicos, del juego proporcionado del tiempo y de las estaciones, de la composición de los elementos y los movimientos de la naturaleza, de los movimientos biológicos y de la vida de los humores.

⁶ A través de la influencia de Boecio, Pitágoras se convertirá para la Edad Media en el primer inventor de la Música. Al hablar de música se refiere a una ciencia matemática de las leyes musicales, el músico es el teórico, el conocedor de las reglas matemáticas que gobiernan el mundo sonoro, mientras que el ejecutante a menudo no es sino un esclavo desprovisto de pericia y el compositor un instintivo que no conoce las bellezas inefables que sólo la teoría puede revelar

a los instrumentos de viento y en tercer lugar a los de cuerda y percusión. La música seguía considerándose como una propiedad universal de las cosas, por lo que su teoría formaba parte de la filosofía. Esta concepción estaba tan profundamente arraigada y tan divulgada, que las opiniones de los musicólogos y filósofos medievales difieren poco entre sí.

Siguiendo el ejemplo de San Agustín, Boecio, Casiodoro y San Isidoro, otros estudiosos medievales escribieron tratados de música, prestando sus propias reflexiones o copiando al pie de la letra a sus antecesores y ofreciendo nuevas divisiones y subdivisiones de la música. Siguiendo la práctica griega, estuvieron más interesados en aspectos académicos y filosóficos de la música que en los detalles prácticos, siendo las referencias a los instrumentos y a su uso extraordinariamente escasas⁷.

Sin embargo, las teorías musicales de la primera Edad Media llevarán a determinar las relaciones afectivas de la experiencia sensible existiendo una relación indudable entre la aritmética, que estudia las relaciones en sí mismas (en su valor científico) y la música sensible que disfrutamos sensorialmente en los movimientos sonoros: la estética no es sino una matemática encarnada en lo sensible. Aquello que es válido para la música que escuchamos lo es igualmente para la plástica que observamos «Del mismo modo el oído es impresionado por el sonido o el ojo por el aspecto».

El mundo antiguo y el medieval también entendían que todo cambio físico, espiritual, intelectual e incluso el cambio implicado por el modelo del encuentro dinámico (Dios), implicaba las pasiones del alma, y, sobre todo, de las pasiones principales de tristeza y alegría que operan de acuerdo con las leyes musicales de proporción. Así la transición de la tristeza a la alegría, como la afluencia de las pasiones, era una figura alegórica para el paso del pecado a la gracia, que se equiparaba a un movimiento musical interior. Uno de los ejemplos que mejor refleja esta idea, es el tema de «David en Oración» encontrado, en manuscritos medievales, como autor de salterios, en los comienzos de libros de Misa como una iluminación para la antifona de entrada de la primera misa del año eclesiástico (1.º domingo de adviento), iluminando el texto del salmo 24, donde dentro de la liturgia correspondiente a La Resurrección y tiempos de Pascua, encontramos al Rey David orando «A ti Señor Dios mío alzo mi alma; no seré confundido», como figura del Antiguo Testamento, y dentro de la etapa de la espera del Mesías, que aparece en la parte de arriba como Dios Padre, rodeado de ángeles músicos en alabanza.

La aplicación musical de la idea de contrastar la tristeza con la alegría, también la encontramos al comienzo de los siete salmos penitenciales en los libros de horas, cuyo contenido es una actitud de cambio total del corazón (cambio entre alegría y tristeza), actitud del comienzo cristiano, de la entrada de una vida transformadora de arrepentimiento o cambio de canción y de música. En el salmo 136, Jerusalén y Babilonia llegan a simbolizar la ciudad de Dios y la ciudad del hombre (la gracia y el pecado respectivamente), así como sus dos músicas contrastantes: de vida, feli-

⁷ Munrow, D. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press. 1976, p. 5.



David en oración
Cantoral de música gregoriana. Catedral de Avila

ciudad Jerusalén, y de tristeza Babilonia. En el salmo 125 se puede encontrar la oposición entre dos músicas la de Sión (alegría) y Babilonia (tristeza), su arrepentimiento y su conexión simbólica con la música.

El tipo de cambio (movimiento) espiritual implicado en el encuentro humano-divino, el cambio de, o en, el corazón, el tipo de cambio marcado por la fe, el arrepentimiento y el crecimiento en gracia, se puede leer en Job 30:31 «Mi arpa sólo sirve para el duelo, mi flauta, para acompañar plañideras» en Ester 13:17 «Escucha mi plegaria y muéstrate compasivo con tu pueblo que reclamas como tuyo, vuelve nuestro duelo en alegría para que podamos vivir y cantar, Señor, himnos a tu nombre, y no cierres, Señor, la boca de los que te alaban» o en las Lamentaciones 5:15-16 «Huyó de nuestros corazones la alegría, se trocó en llanto nuestro coro, nuestras danzas se han tornado de luto, cayó de nuestra cabeza la corona ¡Ay de nosotros que hemos pecado!».

La teoría medieval, pues, conservó las tesis fundamentales de los antiguos, pitagóricos, donde la música es proporción y número. La música estaba más vinculada con las matemáticas que con la estética, era una ciencia. Se entendía la música de manera más amplia que en los tiempos modernos y afirmaban que donde esté la armonía está la música: «decir música es decir armonía» (Hugo San Víctor). Estaban convencidos de que la armonía no siempre tiene por que revelarse en forma de sonidos, consiste también en la música de los movimientos (cambios). La música sonora no era para ellos sino una de las formas de la música. La Edad Media distingue: música sonora, la música vocal y la instrumental. Pero hay instrumentos u órganos que son creados por la naturaleza, como los pulmones, la laringe y las cuerdas vocales, en tanto que otros están fabricados por la industria humana, como las maderas y las cuerdas: la música vocal es natural y la otra, al ser ejecutada, necesita de la mano, es instrumental en el sentido estricto («música artificialis»). Si hubiera que elegir entre las dos, daría la preferencia al canto, ya que es más serio, más moralizador y más verídico que la armonía puramente instrumental o formal.

El concepto matemático de la música no era profesado por las amplias masas que escuchaban la música eclesiástica y participaban de los cantos gregorianos, sino por los especialistas que organizaban los cantos. El concepto formaba parte del canon estético de los filósofos medievales y de los musicólogos y fue el supuesto principal de todos los tratados sobre la música, reflejando una estética racionalista y cosmológica que reducía las leyes del arte y de lo bello a las leyes de la razón y del mundo.

El hecho de que ciertos instrumentos sólo se muestren, como en el Beato de la Biblioteca Nacional, y no se tañen, permite una interpretación simbólica de los instrumentos, que podemos relacionar con los escritos de los Padres de la Iglesia. San Agustín dice en las «Enarraciones in Psalmos LXXX» y al explicar las diferencias entre psalterium y cithara que: «El primero tiene, en su parte superior, una tabla cóncava en donde cantan las cuerdas, y es en la parte baja donde son golpeadas, para resonar en lo alto». El salterio representa la elevación del sonido, el sentido celeste, la predicación del Verbo y los Milagros de origen divino. En la cithara, por

el contrario, esta misma tabla cóncava ocupa la parte inferior y cuyas cualidades complementarias son el descenso del sonido, lo terrestre y el sufrimiento de la carne. Así la primera proviene del cielo y la segunda de la tierra ⁸.

Anteriormente Orígenes explicaba el significado de los instrumentos del salmo CL «La cítara es el alma activa que vibra a las órdenes de Cristo; el tamboril es la mortificación de la concupiscencia. El coro es el concierto de las almas razonables diciendo las mismas cosas y de las que están excluidas las cismáticas. Las cuerdas son la consonancia de la voz de las virtudes; el órgano es la iglesia de Dios, que comprende las almas contemplativas y las almas activas» ⁹. También San Isidoro alude a la cítara y a sus cuerdas como llamadas del corazón: «Porque así como se mueve el corazón en el pecho, así se mueven las cuerdas de la cítara».

Al principio la cítara solamente tuvo dos cuerdas. Diodoro Sículo relaciona estas cuerdas con tres de las estaciones del año: la aguda para el verano, la grave para el invierno y la media para la primavera. San Jerónimo supuso que tuvo que tener la forma de la letra griega delta, otros autores creen que tenía una forma similar al pecho humano.

En el mundo antiguo las cítaras animaban las reuniones amistosas y los convites. Ahora bien, cuando hablan de un instrumento de cuerda como la cítara, es posible que se haga extensible a la lira, arpa, citola, o inclusive al laúd, todos ellos instrumentos de cuerda armónicos y gratos de oír su dulce sonido.

Otro de los argumentos utilizados es la interpretación alegórica de los instrumentos. Cristo representaba en su sacrificio ¹⁰, la tensión de la carne en la cruz, carne que había sido secada previamente con el ayuno del desierto, a la manera de las cuerdas de la cítara hecha de tripas, que se seca y se extiende en una madera cuya imagen podía ser la de la propia cruz ¹¹. Los timbales con membranas tensas cuyo cuero seco representa la carne incorrupta; las trompetas son la voz de Dios o de los apóstoles; los tubos de órganos son la voz de la predicación y los platillos aluden al júbilo como si de labios se tratase. El propio hombre es un instrumento en manos de Dios que armoniza su cuerpo y alma. San Agustín dice que el salterio (instrumento de cuerda derivado del arpa) representa la elevación del sonido celeste, la predicación del Verbo y los Milagros de origen divino.

Otras veces oponen los instrumentos de cuerda «cithara» a los de viento órgano: San Atanasio (In Psalmos CL) o con San Gregorio: «Puesto que el órgano resuena por sus tubos y la cítara por sus cuerdas, la cítara puede designar la acción honesta y el órgano la Santa Predicación» ¹².

En otro de los temas apocalípticos, nos encontramos con ángeles tocando trompas y trompetas (Tubas). La función de estos instrumentos sería práctica y el soni-

⁸ Perrot, J., *L'orgue. De ses origines hellénistiques à la fin du XIII siècle*. Paris 1965, p. 186.

⁹ *Ibid.* p. 187.

¹⁰ Cristo llamado «doctor in arte citharandi» por Michel de Pressón en el siglo XIV.

¹¹ Gerold, T., *les Pères de l'Église et la musique*.

¹² *Ibid.*

do alto nos avisa de plagas y catástrofes que han de sobrevenir al final de los tiempos o como llamada escatológica de la Resurrección de los muertos y el Juicio Final. Es el instrumento de que se vale la Divinidad para vindicar la justicia. Los ángeles con tubas, son los brazos ejecutores del Altísimo para restablecer el triunfo del Bien, previo castigo del Mal, así renacerá la Jerusalén Celeste, después del castigo de la Babilonia pecadora. El hombre medieval asocia en su mente el sentido justiciero, que es el que corresponde al patetismo en la utilización de ese instrumento, que cuando resuena produce no solamente el sonido del trueno, sino que también por su abertura externa arroja el rayo, el granizo, el fuego,... Las trompetas apocalípticas horadan las montañas, rompen los mares, anegan la tierra, escinden las aguas, apagan el sol y la luna, abaten las estrellas.

Los Salmos nos hablan de las trompetas que se utilizaban en las batallas para alentar a las tropas. Cuando se emplea para la guerra, como dice Horacio en una de sus odas, su sonido es terrorífico «mueve el afecto a la cólera y a la furia». También se utilizaban en las fiestas de exaltación y gozo, o para convocar multitud. Era el instrumento obligado en el cortejo de reyes y emperadores pero también el sonido de las tubas lo utilizaban los judíos al comenzar la luna nueva y en otras ceremonias sacras, entonces eran sonadas por sacerdotes. Es probable que la tuba apocalíptica pueda tener relación con las antiguas tubas hebreas, que encontramos citadas, por ejemplo, en el Levítico (donde Dios habla a Moisés ordenándole que en determinadas fechas se proclame que el día es Santo). Esta tuba hebraica, era larga y recta, tal como aparece en algunos Beatos. La música que suena en las tubas se sabe que en época de San Isidoro se tocaba en funerales.

Según Carlos Romero de Lecea, cuando en los textos se habla de un instrumento de viento, como la tuba, se viene a copiar, con mayor o menor exactitud, un determinado instrumento de viento, que en muchas ocasiones no sería la tuba. Se trataría de copiar instrumentos de trompetería, de los que existían en su entorno, como en el caso de Hispania, que tras la invasión musulmana, aparecen en las miniaturas, trompetas sarracenas «los añafiles», sobre todo a partir del siglo XI, donde empiezan a sustituir a las tubas, creciendo en longitud y ensanchándose en su parte final.

Los campos en los que aparecen las tubas y las cítaras en el Apocalipsis, están perfectamente delimitados, y así cuando aparecen conjuntamente las cítaras y las tubas, se relacionan con figuras humanas, que no son angélicas ni celestiales, en temas relacionados con los placeres pecaminosos, por ejemplo, cuando erigen la estatua de oro en Babilonia, causa de la destrucción por el fuego.

LOS ANCIANOS MÚSICOS

A partir del siglo XII, la música invade con figuraciones escultóricas, tanto los capiteles como portadas. Las escenas apocalípticas de los Beatos se traducen en piedra, principalmente en las grandes portadas románicas, siendo el tema de los ancianos músicos uno de los temas más representados.

Los veinticuatro ancianos suelen aparecer sentados en sus tronos ante Cristo (Pórtico de la Gloria de Santiago. Tímpano de Santo Domingo de Soria), portando frascos de perfumes (¿redomas? o ¿calabazas para marcar el ritmo?¹³ e instrumentos musicales preferentemente cordófonos, como podemos ver en la portada Norte de la Colegiata de Toro (Zamora). Generalmente los instrumentos se muestran, salvo excepciones como en el Pórtico de la Gloria, donde parecen tañidos por los ancianos. Las copas de oro o redomas, llenas de olorosos perfumes, son la representación alegórica y mística de las oraciones de los santos. Cuando llega Cristo dejan de tañer los instrumentos de música, los mantienen en una mano en señal de aclamación, y, en la otra, levantan las copas áureas como expresivo signo de culto de adoración¹⁴.

Los ancianos músicos parece que nos invitan a escuchar una música, un cántico nuevo de entrada: «callad los que aquí llegáis que los ancianos coronados que aquí veis están a punto de iniciar su concierto acompañados de fídulas, arpas, salterios del Cántico Nuevo». Una sinfonía pétrea, que serviría para acercarnos a través de una liturgia terrestre a la liturgia celestial, escenificada en las portadas por los ancianos. Una música que se «escucha» no con los sentidos, sino con el corazón, según la estética de Boecio, música mundana y humana, donde lo celeste está presente (armonía universal), palpita y nos transporta (armonía del alma). Es como si la música más que atraernos hacia los extensos horizontes del cielo, nos estuviese invitando a permanecer donde estamos, avanzando por nuestra senda espiritual sobre la tierra. Nos hace volver a nosotros mismos, al lugar donde nos encontramos, hacia un Dios que podemos descubrir en nuestros propios corazones. Lo eterno, lo inaprensible, lo que ni por la palabra ni de otra manera alguna puede llegar a expresarse, encuentra aquí su lenguaje propio, su lugar adecuado. La música precisa cuanto sea conducente a la consistencia física, a la emisión de sonidos, pero precisa profundizar, que trascienda a las zonas más nobles de la inteligencia y del sentimiento humano, que sea capaz de producir esos misteriosos efectos de transformación y de transfiguración.

Aparte de la estética musical medieval, es evidente la importancia que se empieza a dar a los instrumentos musicales, a partir de la segunda mitad del siglo XII, y más en consonancia con la realidad musical del momento. La gran variedad y riqueza de instrumentos, son expresión de las nuevas técnicas de composición que se empiezan a desarrollar alrededor del año mil cuando la aparición del contrapunto¹⁵ va a posibilitar pasar de la monodía a la polifonía, permitiendo armoni-

¹³ Reau constata que la imaginación del visionario del Apocalipsis es poco visual, ya que es imposible concebir que con dos manos se pueda tañer un instrumento y sostener la redoma. Reau, L., *Iconographie de l'art chrétien*. II P.U.F., Paris, 1957, p. 691.

¹⁴ Lessure. *The Iconology of Music*, pg 92. *Perspectives in Musicology*. Nueva York. 1975.

¹⁵ El término que designa este concepto fue acuñado a principios del siglo XIV, pero el fenómeno ya existía. En el siglo IX aparecen los primeros textos que hacen explícitamente alusión a la polifonía «orga-



¿Ancianos o Reyes músicos?
Portada Colegiata de Toro, Zamora



¿Ancianos o Reyes músicos?
Portada Colegiata de Toro, Zamora

zar y dirigir conjunta y simultáneamente varias voces. Al principio se empezó por armonizar dos voces: a un tema dado (cantus, cantus firmus, vox principalis) se añadió otro segundo (discantus, vox organalis).

A partir de la segunda mitad del siglo XII, La Île-de-France, impondrá su supremacía y sus ideas estéticas a través de los «organa» con vocalizaciones, cuya belleza pura y cuyo lirismo sólo admiten comparación con las catedrales góticas Leonin y Perotín, crean composiciones de larga duración, en las que se expresaba todo el misticismo e idealismo de un siglo en que la fe se mantiene muy viva. Estas obras se destinarán a realzar la brillantez de las ceremonias en los días de grandes solem-

num». Se trata de heterofonía propiamente dicha, es decir de armonías voluminosas que surgen del extraño acorde de líneas melódicas discordantes «dulce concierto de voces diferentes unidas entre sí... en un concierto armónicamente discordante» (*Ib.*, 327).

nidades, prescindiendo del ordinario y apoyándose en los textos del propio (Gradual y Aleluya), constituyéndose como injerto en la música gregoriana.

Desde un punto de vista estético el principio de un «organum» se presenta como una meditación, un «sustenutto». Sobre cada una de las notas iniciales del tema gregoriano, confiriendo al conjunto un carácter inmaterial, intemporal, y la atención se traslada desde una sólida base hasta los arbotantes de las voces organales que se entrecruzan sobre ella y cuya ligereza tiene cierto aire de improvisación, a medida que se precisaban las leyes del *discantus* y cuando se pasó ya a la segunda voz *duplum* y al empleo de tres *triplum*. Así se crea una actitud extática, como consecuencia de que, algunas notas de tenor son demasiadas largas para ser moduladas, «inmensurables», la duración de cada nota es tan larga que, cuando, la nota cambia produce una modulación: un colorido distinto, recordando a un rosetón cuya iluminación cambia bruscamente.

La adaptación de los textos sobre los pasajes del «organum» escritos en *discantus*, supone la aparición del motete, si bien ya desde el siglo IX, se aplicaban a las vocalizaciones del canto gregoriano (*Tropos*). El motete va a recoger la herencia de las primeras formas polifónicas, que si bien nace del espíritu religioso, se convierte en forma profana, la cual cederá el paso a otras más ricas en su textura polifónica y más abiertas en sus espíritus.

El número de motetes no fue el mismo en las dos o tres voces «organales», lo que va a permitir que el texto no fuera el mismo. Esto va a permitir la creación de una nueva forma desconcertante, en la que era norma la pluralidad de los textos, e inclusive la de la lengua en que estos se expresaban, estos textos no pasan de ser glosas o comentarios al significado de la frase tenor. Sin embargo estas voces no son completamente ajenas entre sí, el sentido de cada una, está en relación con la idea expresada por la frase del tenor. Esta sutileza del género pondrá un sentido muy refinado a las relaciones simbólicas o alegóricas entre el tenor y las voces organales.

La audición de una obra no puede dejar de producir cierta confusión e, incluso si conseguimos comprender en abstracto la justificación de tal complejidad, deberíamos preguntarnos, si sé ha alcanzado el fin propuesto. Es muy probable que los ancianos músicos de las portadas románicas, representen un aspecto «social» de la música, donde el motete se destinaba, sin duda, a distraer los ocios de una sociedad refinada que se complacía en los juegos musicales y literarios. El motete no estaba pensado para ser interpretado en un concierto, pero ¿por que no suponer que cada una de las voces pudiera dejarse oír alternativamente, y que las otras voces fueran reemplazadas por uno o varios instrumentos, y que se dejase la audición simultánea para el final de la ejecución? La ausencia de texto completo en algunos motetes simples a dos voces, indica a algunos autores que esa voz era tocada en un instrumento, lo que supone la sustitución de las voces por instrumentos, algo que ya encontramos en los conducto destinados a la danza.

Si bien, el género de música propio de la sociedad cultivada era la monodía acompañada, relacionada con el Mester de Clerecía, esta primera época de polifonía

va a suponer la presencia del espíritu popular en las nuevas formas que el arte musical va asumiendo. Se puede comparar la música y palabras de entronque popular en el motete con las historias que presenta la escultura románica posterior en sus capiteles donde aparece una iconografía muy rica y variada sobre todo en organografía musical. Frente El Mester de Clerecía, el motete, conjuga los conocimientos eruditos con el sentido popular, que penetra en tipos de la sociedad o en las formas del arte, hasta entonces muy cerradas, como podemos ver en los capiteles de juglares y trovadores de San Isidoro de León.

Al tiempo que se desarrollaban en los monasterios occidentales la práctica de los tropos y las secuencias (teatro litúrgico), se acrecienta la invención melódica y poética, por parte de jerarquías de la Iglesia (grupos medios entre el alto clero y el pueblo profano) y, de la fusión entre el espíritu religioso y el sentir popular, nace la música que se inventa con el ánimo de gozar: sentimiento que es un éxtasis del alma en la jubilatio aleluyáticas. Estas formas nacen como música monódica, el conductus, que se desarrolla a la par de la polifonía de la escuela de París, convirtiéndose en una forma más libre, inventando la música y la letra. Así se empiezan a diferenciar los tropos, secuencias y conductos. El conductus es más independiente porque se libera de la servidumbre que los tropos tienen respecto al texto dentro del cual se intercalaban. Alcanza su apogeo en el siglo XIII, como texto poético libre, que en parte, continúa relacionado con las festividades religiosas de la Iglesia y en parte se llena de inspiración profana. Se considera germen del rondel, balada y del virelay y a la vez que el lay, aparece como la consecuencia paralela a lo profano y en la lengua vulgar, de la secuencia latina.

Entre los instrumentos más destacables en los pórticos románicos de la primera mitad del siglo XII y primera del siglo XIII, encontramos el organistrum. Fue un instrumento apreciado por reyes y nobles durante los siglos XII y XIII, por lo es frecuente que aparte de ancianos sean reyes los que aparezcan tañendo este instrumento en la iconografía de las portadas.

El organistrum, por ejemplo, es la clave central del arco, que podemos ver en el Pórtico de la Gloria, o en la Colegiata de Toro en Zamora (piedra angular que San Pablo reservaba a Cristo). Este instrumento que da la nota al resto de los que afinan, simboliza la unión escatológica. Instrumento que precisa la parte mecánica de la manivela y la proporción adecuada de la afinación, o sea de la nueva Ley, Nuevo Cántico (Nueva Jerusalén) frente al Cántico Viejo (Babilonia). Representa la amistad, la unión y la cooperación. Por la afinación encontramos el tono correcto para que la música suene bien. Afinación es temperare y posee múltiples significados. Puede significar las proporciones exactas: proporcionalidad apropiada de los cuatro temperamentos, relacionados con las cuatro pasiones, también puede significar que las sustancias tengan fuerza y consistencia apropiadas al diluir o condensar, significado relacionado con la alquimia, según el relato de Geoggrey Chaucer al contar la leyenda de Santa Cecilia. También las heridas de Cristo se pueden relacionar con la afinación. Por estas heridas, la tristeza de la concupiscencia mundana se está

volviendo en la alegría del amor de Dios, la música de duelo se vuelve música de alegría divina.

Se puede afinar la naturaleza del hombre como dice San Gregorio Magno (moralia in Job, XLI, 78), donde compara el órgano con la predicación, por la acción del aire en los tubos; la cítara con las cuerdas que hay que afinar con la intención (tensión) de aquellos que viven rectamente

El organistrum (denominación escolástica) o cinfonia produce varios sonidos simultáneos, es un instrumento apto para realizar la «voz organal» que acompañaba la «vox principalis» o «cantus firmus» en la incipiente polifonía. Va a ser a través del Camino de Santiago donde se empieza a extender la polifonía como se ha visto anteriormente y se sabe que en torno a los años en que se construyó el Pórtico existía en Santiago una escuela polifónica que no sólo estaba al día en lo mejor que producía en música París, sino que era capaz de componer, puesto que las transformaciones de monodía a polifonía de los conductus era lo que entonces se entendía por composición de música polifónica. Tradicionalmente se considera la polifonía del Calixtino ¹⁶ emparentada con la de San Marcial de Limoges, sin embargo debe de ser considerada como un estadio más avanzado respecto, exactamente el estadio inmediatamente precedente a la polifonía de la primera Ars Antigua (la de Leoninus de Notre Dame de París). La aparición del salterio en varias portadas románicas nos traslada a una estética musical oriental, que nos llega a través de Al-Andalus, y que podemos observar y «oír» tanto por la forma de tañer el instrumento como por sus características técnicas propias. Tanto el «qanum» (punteado) como el «santir» (percutido) se tañen a la manera oriental, apoyados en la rodilla del ejecutante y los podemos encontrar también representados en las Cantigas. En algunas portadas, San Isidoro, Paraíso de Orense, Toro, encontramos salterios triangulares y cuadrangulares, llamados latinos (diferentes de los islámicos), de diez cuerdas que no tienen que ver nada con la realidad, fruto de una falsa interpretación, por parte de los artistas de los siglos X al XIII, de los textos de los escritores religiosos de los siglos IV y V. Otros escritores Casiodoro (Exp. In Psalmos LXI), San Isidoro (Etimología, Libro III, cap. XXII), añaden que tenían la forma delta. (Estos autores se refieren al arpa vertical angular, cuando se pierde el conocimiento de ésta, los artistas tratan de plasmar lo dicho por aquellos, y lo hacen de un modo inexacto y confuso, colocando instrumento semejantes a la rota, que por su forma simboliza la Santísima Trinidad y el n.º diez a los diez mandamientos. Notker Balbulus, monje de Saint-Gall, S. XII, se quejaba de que los juglares hubieran transformado el

¹⁶ El Códice Calixtino (s. XII) contiene las primeras composiciones polifónicas que se encuentran en España y algunos musicólogos suponen que muchas de estas piezas polifónicas serían acompañadas con danzas e instrumentos. Habla de los actos piadosos practicados por los peregrinos, durante su estancia en el templo: leían salmos, lloraban sus pecados y celebraban sus vigiliás acompañados por instrumentos. Muchos de estos peregrinos, no sólo para tañerlos a lo largo de la ruta jacobea, sino para acompañar sus canciones por las calles y plazas mientras suraba su estancia en Santiago. Esto va a permitir un intercambio cultural y un aumento de instrumentos nuevos conocidos: violas, rotas británicas o galaicas.



Organistrum. Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela

antiguo salterio triangular de diez cuerdas, añadiendo más cuerdas y dándole el nombre bárbaro de rota ¹⁷. Los salterios cuadrangulares son descritos por San Jerónimo con cuatro esquinas (evangelistas) y con diez cuerdas (mandamientos) ¹⁸.

Su música servía de acompañamiento a los otros instrumentos que encontramos en las portadas, si bien, el Arcipreste de Hita, en su Libro de Buen Amor, comprendió que la canción árabe no casaba bien con los instrumentos que ligan los sonidos, es decir aquellos que ejecutan melodías en competencia con la voz humana, sino que requería instrumentos que sólo marquen ritmo y armonía, con pulsación de plectro y con notas cortadas ¹⁹.

¹⁷ Du Cange, *Glosarium mediae et infimae latinitatis*, Lutetiae, 1678.

¹⁸ Panum, H., *Stringed Instruments of the Middle Ages*, Reeves, London 1940, p. 165.

¹⁹ Ribera, Julian y Tarrago, *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid 1985, p. 144.

El arpa es otro de los instrumentos frecuentes en las portadas y en las miniaturas. Aparte de su musicalidad, tienen una carga simbólica, ya que su forma triangular se puede comparar con la letra delta de significado místico: Trinidad. También se asocia a la *escalera mística que tiende el puente entre el mundo terrestre y celestial* y a la forma de gobierno, dirigida por muchos dedos y obedecida por un pueblo de cuerdas templadas y en consonancia. Signo de distinción, delicadeza y melancolía, se ha asociado a la aristocracia y familias reales, pero también a los ambientes juglarescos con una musicalidad más bulliciosa y alegre, siendo frecuente a partir del siglo XIII la representación en capiteles con juglares tañendo arpas, lo que permitir establecer una relación con la música profana que se desarrollaba paralelamente a la música eclesiástica.

La musicalidad de las portadas se acentúa con la aparición de la rota (que sucede al arpa), dada sus posibilidades musicales: une la suavidad del arpa, con la robustez sonora del salterio. Instrumento que podemos relacionar con las prácticas poéticas-musicales que se desarrollan en las cortes peninsulares según los textos literarios. Muy relacionada con la música de la rota, según los autores de Mester de Clerecía, estaría la giga, un instrumento de cuerda frotada que se fusiona con el rabe morisco dando lugar al rabel. Precisamente es a partir del siglo XIII cuando encontramos también el rabe morisco, instrumento con pocas posibilidades musicales y que se empleaba en la música popular como acompañamiento de la danza, ejerciendo la función de instrumento grave.

La Fídula (vihuela) punteada que aparece en frecuentes portadas nos traslada a una música instrumental relacionada con la danza pero también servía para acompañar formas vocales como romances y villancicos.

Uno de los instrumentos más constantes en la plástica medieval es la vihuela de arco. Su suave y delicado timbre proporciona un dulce sonido. Los poetas del Mester de Clerecía expresan sus excelentes cualidades, tanto el *Libro de Apolonio*, como el *Libro de Alexandre*, hablan de «temblantes semitonos» calificados de llorones o plañideros por Alexandre, pequeños intervalos propios de la música cromática o «música falsa», que comenzaba a ponerse de moda en la época y que se contraponía al «canto llano» o canto de la iglesia que sólo utilizaba escalas diatónicas, opuestas al cromatismo y al carácter emocional y expresivo que poseían ciertas melodías impropias del canto litúrgico. Su uso se hacía imprescindible en las bodas y en las fiestas de reyes y nobles donde acompañaba las danzas. Habría que destacar el acompañamiento de la poesía narrativa (canciones de gesta, poesía lírica), donde desde muy pronto ejecuta preludios, interludios y postludios, con los que prepara el auditorio para la narración, engarzando las diversas partes de un poema y realizando un final adecuado. Johannes de Grocheo resume las ventajas y cualidades de la vihuela, considera que es capaz de ejecutar todas las formas de la música, ya que contiene virtualmente a todos los instrumentos. Interpreta melodías acompañadas por instrumentos de sonidos cortos, como el arpa, la rota o el salterio como se refleja en la plástica de las portadas, pero también se empleaba en la ejecución de la polifonía, tanto realizando la

voz instrumental de una pieza vocálica como formando conjunto de varios instrumentos que interpretaban conductos y motetes. Fue un instrumentopreciado por la música culta, así en la Edad Media, los violeros fueron músicos de prestigio.

La música alegre y bulliciosa, presente en los festejos populares, también la podemos «oír» en el sonido de la cedra. Este instrumento aparece frecuentemente en las portadas del siglo XIII y durante los siglos XIII y XIV está presente en las cortes reales y de la nobleza.

El hecho de que los instrumentos de las portadas del siglo XII y XIII sean casi siempre los mismos, puede significar de alguna forma como se había llegado a un «ideal sonoro», y revelan una concepción de la música instrumental que, lejos de ser rudimentaria sabe combinar los timbres de una manera agradable, equilibrar un conjunto y probablemente hacer resaltar, con una ligereza y claridad que apenas imaginamos, los cruzamientos de las voces en la polifonía, donde el organistrum podía efectuar una sencilla melodía no demasiado rápida dentro de una tesitura grave, las arpas y salterios una tesitura media-grave, así como los laúdes y otros instrumento de arco de una tesitura más aguda. La no aparición de instrumentos de viento y percusión no nos puede extrañar, ya que se asociaban frecuentemente a las prácticas dionisíacas, y en cierto modo ocupaban el lugar más bajo del escalafón musical (inevitable la jerarquía en todos los aspectos de la vida en la Edad Media).

De todas las maneras es difícil encontrar una lógica sonora, dada la variedad y las grandes diferencias de tesitura de los instrumentos, a la que hay que añadir la presencia de la música de Al-Andalus, presente en algunos de los instrumentos que encontramos. No debemos olvidar por otra parte que en las representaciones medievales de instrumento es muy frecuente la acumulación de los mismos, con un afán enciclopédico o compilativo, pero a pesar de todo tenemos que penetrar en la música de los instrumentos para comprender la importancia social y artística que tuvo la música instrumental en la Edad Media.

EL TEATRO LITÚRGICO

Durante el siglo XII, la iglesia empieza a adoptar representaciones dramáticas como auxiliares del ceremonial litúrgico, así aparece el teatro litúrgico. Para hacer comprender mejor lo que quería decir a los espíritus, habló a los sentidos, reproduciendo primero de forma plástica, y luego realizando con los cantos, el gesto y la mímica, las principales escenas del Evangelio. Así surgieron el Nacimiento en Navidad, la Pasión durante Semana Santa, la Resurrección en Pascua. Estas representaciones litúrgicas parecen guardar una relación con los temas tradicionales y populares del teatro clásico temas pastoriles (Navidad), dramas (Pasión) y milagros (Resurrección).

Ya durante el siglo IX, y coincidiendo con el segundo florecimiento del canto gregoriano, comienzan a aparecer en el seno de los monasterios occidentales (según

Cattin), personificaciones de himnos litúrgicos o piezas análogas, en las que entra-
ba un sentido recitativo, que narraba una historia, bien referente a la vida de Jesús,
a la de los santos o mártires preclaros.

Todavía la tradición del teatro clásico no se había disipado por completo, y pudo
influir en estas representaciones (según Milá Fontanals), así las tradiciones dramá-
ticas de la antigüedad enlazarían con las representaciones profanas ²⁰.

Estas primeras ceremonias cristianas proceden de reminiscencias paganas como
los sacrificios que se mantenían en el Viejo testamento, y que pasan luego al Tem-
plo de Jerusalén, a la Sinagoga o casa de la oración. Estas primeras prácticas de la
Iglesia adquieren paulatinamente un carácter abstracto y un simbolismo tan estrecho
que, cuando Gonzalo de Berceo escribe en el siglo XIII su Sacrificio de la Misa, ciertos
movimientos carecían ya de sentido para el pueblo y él necesita explicárselos en
versos de fácil paso y consonancia para su mejor comprensión.

La vinculación de un sentido mágico a un gesto estilizado, a una «manera de
hacer», algo que tiene una intención oculta y misteriosa, un proceso ritual asimismo
desconocido ya en su esencia, pero al que se le adjudica una razón oculta, son fenó-
menos arraigados en la conciencia popular, precisamente por su valor plástico,
que los evangelizadores, en los primeros tiempos de la Iglesia y avanzada la estruc-
tura de esta, creyeron más fácil y oportuno cambiar el sentido de la fórmula mágica
que no extirparla, como las hogueras druidicas a medio verano y su conversión en
«fuegos de San Juan».

El primer testimonio de representación dramática no procede de una fuente
musical sino del «Regularis Concordia» (manual de costumbres ceremoniales para
la orden benedictina en Inglaterra), (¿695?-975): relación detallada de como tenían
que interpretar el drama «Quem Quaeritis», tras el responsorio final de Maitines del
Domingo de Pascua. El ángel cantaba una antifona litúrgica «Venid y ved el sitio
donde yacía el Señor» y las Marías responden con otra antifona «El Señor que esta-
ba clavado en la cruz por nosotros, ha resucitado de sepulcro Aleluya» ²¹

Existe una versión más compleja en el manuscrito de Limoges (923-934),
incrustada dentro de otro tropo de Introito. Añade una segunda frase de las Marías
«Aleluya, el Señor ha resucitado. Hoy el fuerte león, Cristo el Hijo de Dios, ha resu-
citado: Dad gracias al cielo, decid ¡Eia¡». El tropario de Winchester (980) conserva
la versión completa del drama con música. Esta versión servía como preludio a la
Bendición del cirio Pascual (vigilia Pascual).

²⁰ *Kristos Pasion* atribuida a San Gregorio Nazianceno y el *Querolus* que se atribuía a Plauto, o la
comedias de asuntos religiosos de la monja benedictina Roswita, muestran el vivo recuerdo de Teren-
cio. Estas comedias de argumentos basados en las Santas Escrituras, son del siglo X y parece que fueron
escritas con fines de didáctica conventual. Salazar, A., *La música en la Sociedad europea*, Alianza Edi-
torial, Madrid 1989, pág. 130.

²¹ Th. Gerold considera estos dramas en capullo en el siglo IX en los templos occidentales donde
habrían nacido de los tropos. Salazar, *La música en la Sociedad europea*, Alianza Editorial, pág. 127.

La representación dramática sería una consecuencia directa de los tropos, que tras el primer núcleo de tres líneas (manuscrito de San Gall), se alargaría el tropo y se interpretaría como «Visitación al sepulcro» al final de los maitines, naciendo así el drama litúrgico ²².

Tanto las escenas representativas como los tropos fueron consecuencia del mismo impulso de embellecer y, quizás de humanizar los rituales de la Iglesia, pero se desarrollaron de forma independiente. Las ocasionales relaciones entre ellos son meramente incidentales y no implicaban la descendencia directa de uno a partir del otro.

La representación de las tres Marías la realizarían tres sacerdotes con sendas cajas de ungüentos, como se aprecia en el Relieve del «Entierro y Resurrección de Cristo» del claustro de Silos. En su camino ante las gradas del altar se encuentran con un ángel, bajo la figura menos celestial de un canónigo que guardaba un pequeño escenario, y donde tras unas cortinas se encontraba un tabernáculo, símbolo del Santo Sepulcro con el Madero Divino. ¿Se dramatizaban? ¿Se cantaban en modo responsorial o antifonal? Se sabe que el coro cantaba el Introito de Pascua ²³. Los relieves del Claustro de Silos podrían reflejar la representación de los dramas litúrgicos en los claustros de los monasterios medievales. La presencia de instrumentos musicales en los bajo-relieves de la Duda de Santo Tomás del Claustro de Silos, así como los versos rimados en los arcos del Entierro y Resurrección de Cristo, ayudan a confirmar la relación de la iconografía, con el drama litúrgico y con la música.

LOS ÁNGELES MÚSICOS

A partir del siglo XIII y por influencia del mundo árabe, se difunde la filosofía de Aristóteles, convirtiéndose en rector de la mentalidad académica, incluida la musical, así los teóricos citarán a Boecio al lado de Aristóteles. Si bien el concepto medieval

²² Hardison Jr, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Se origina el drama litúrgico como un añadido a las ceremonias de la vigilia de Pascua. Cuando el diálogo venía antes de la Misa de Pascua formaba parte de una ceremonia procesional más larga que precedía a la Misa, pero separada de ella.

Timothy J. McGee, *The Liturgical Placements of the «quen quaeritis» Dialogue*. JAMS, 29, 1976, pp. 1-29. Sobre el emplazamiento litúrgico del «quen Quaeritis», ha demostrado que, cuando el diálogo venía antes de la Misa de Pascua, formaba parte normalmente de una ceremonia procesional más larga que precedía a la Misa pero estaba separada de ella. Llega a dudar de que el pequeño diálogo haya sido considerado alguna vez tropo conectado directamente con el Introito de Pascua. Concluye que era una ceremonia separada independiente, que no podía llamarse tropo. No carece de lógica suponer que esta ceremonia podía haber incluido elementos representativos desde sus mismos comienzos. Varias fuentes indican interpretación de forma de diálogo, y algunas especifican que se cantaba «en el sepulcro» o «en la visitación al sepulcro». La transferencia de la ceremonia desde la procesión anterior a la Misa al final de los Maitines, que se suponía tenía lugar al alba, reflejaría entonces un seseo de seguir más de cerca la llegada de las mujeres al sepulcro «por la mañana temprano» (Lucas 24:1)

²³ Salazar, A., p. 127



Entierro y Resurrección de Cristo. Claustro de Silos

de la música prestaba mayor atención a la música mundana y especulativa, no significa que se desatendiera a la música sonora. El aristotelismo va a suponer un cambio de mentalidad, sobre todo en los aspectos manuales de la práctica musical y dando más importancia a la música instrumental. Jacobo de Lieja, consideraba a esta última, como música «en el sentido propio del término», sosteniendo que era la que mejor conocemos, por ser la más cercana. Los teóricos tardíos se empiezan a interesar por la creación humana musical y se empieza a tener en cuenta el factor subjetivo, del gusto del oyente a quien la composición había de gustar. Guido de Arezzo y otros teóricos empezaron a hacer hincapié en los valores sensoriales que los sonidos poseen, igual que los aromas y los colores.

Jacopo de Lieja (fin del siglo XIII) en su «Speculum Musicae», habla de la dignificación de la práctica musical y refiriéndose a la práctica instrumental dice que es lícito llegar a través de los sentidos al conocimiento de la música, y no sólo a través del intelecto. Lambertus asume distinción entre la teoría y la práctica (los árabes distinguían música especulativa y activa). No distingue tan solo entre canto llano y música mensural (división práctica), sino que añade un tercer tipo, música instrumental.

Jerónimo de Moravia en su «Tractatus», aborda por primera vez detalles relevantes acerca del mundo instrumental, por ejemplo un capítulo sobre la afinación de la ville²⁴. El tratado «Ars cantus mensurabilis» de Franco de Colonia a finales del siglo XIII, se centra en los problemas de contrapunto y de la música mensural (ritmo, que se imponía por la práctica polifónica).

Una de las novedades en el discurrir de la teoría musical fue la introducción de «música vulgaris» y de las subdivisiones como «ductia» (música instrumental asociada a la danza, un género muy refinado) y «stantipe» (música vocal e instrumental, donde se eleva la figura del solista instrumental).

Los tratadistas empiezan a prestar cada vez mayor atención a los problemas reales que suscita la práctica polifónica, lo que conllevará la decadencia progresiva de la concepción teológica-cosmológica de la música y el nacimiento de una verdadera y acertada estética musical. Las antiguas fórmulas de subdivisión de la música, repetidas tantas veces desde Boecio, comienzan a sustituirse por nuevas subdivisiones. Es significativa la de Juan de Garlandía (siglo XIII) quien, en su tratado *Introductio musicae*, divide la música en tres partes: la llana, la mensural y la instrumental. Esta división no viene dictada por exigencias especulativas sino por exigencias históricas y técnicas.

Durante el siglo XIV se empieza a tener plena conciencia de que la música era nueva «Ars Nova». La piedad profunda y mística que había permitido la elaboración de las grandes obras de Perotín, se había debilitado en la segunda mitad de siglo, por lo que vamos a asistir al desarrollo progresivo e irreversible de una música de carácter más profano, en relación con el desarrollo del motete.

²⁴ Page, C., *Voices and instruments of the Middle Ages*. Londres, 1987

Pero la admisión de este arte nuevo no sucedió sin protestas (incluidas las del papa Juan XXII en su bula del año 1322). En la bula entran en colisión los antiguos valores de la sencillez y la claridad contra el galimatías, la complicación y la novedad gratuita; entran asimismo en pugna una concepción de la música como instrumento de edificación religiosa y una concepción de la música como fin en sí misma, autosuficiente y autónoma por cuanto se refiere a su valor auditivo. Johannes de Muris (principios del siglo XIV), partidario del Ars Nova, decía: «La música es, entre todas las artes, la más dulce, porque ninguna procura tanto placer en tiempo tan breve». La música une, como dijera Horacio, «utile dulci», apela, así, a los valores del placer y de la utilidad, afirmando que la utilidad superior de la música consiste en el placer y en la dulzura que conlleva: «No hay nada de extraño, en que en el hombre, que es un animal racional, experimente placer con la música, como los rebaños de cuadrúpedos, algunas especies de pájaros y ciertos peces se calman, al parecer, también gracias al placer que les procura la música».

La música empieza a encontrar aperturas de carácter naturalista que abandonan las abstracciones especulativas teóricas anteriores y se empieza a ajustar a los intereses técnicos que comporta la práctica del «Ars Nova», a las nuevas experimentaciones dentro del terreno de la música mensural, y a los complejos problemas rítmicos aportados por las nuevas formas polifónicas.

Dentro del Trecento, Dante va a simbolizar la adhesión a los nuevos ideales del Ars Nova del siglo XIV. En la Divina Comedia, la música está ausente del infierno; su presencia asume únicamente la apariencia de rumor informe. En el Purgatorio la música se hace patente, más que de otra manera, en forma de recuerdo, contando con pocas y esporádicas alusiones. En el Paraíso la música adquiere una presencia paulatinamente más vasta, caminando a la par que el poeta, mientras éste asciende hasta el último cielo. Es tal la importancia que reviste la música en el paraíso dantesco que, a partir del Trecento, deviene parte integrante de todas las representaciones literarias y pictóricas del Paraíso cristiano. La idea de imaginarse el Paraíso como lugar en el que resuenan los cantos de los bienaventurados y de los ángeles la hereda Dante de la antigua y arraigada tradición de la «música mundana». La novedad consiste en que los sonidos del cielo se propagan hasta resonar en sus propios oídos; se trata música celestial cuyas formas son puramente terrenas. El requerimiento del que es objeto la música dentro de la Divina Comedia se une frecuentemente a la exaltación de los afectos que la música causa sobre el espíritu humano.

Paralelamente al desarrollo de la polifonía va a ser cada vez más normal el acompañamiento musical, como podemos observar en la iconografía, que sobre todo, a partir del siglo XIV, empieza a extender el tema de la Virgen con ángeles músicos.

Hasta el siglo XIII, la música seguía siendo, principalmente vocal. El tenor litúrgico, que servía de fundamento, estaba frecuentemente cortado en fragmentos de ritmo idéntico, separados entre sí por una pausa «isorritmia». El carácter instrumental se acentuó a partir del día en que se experimentó la necesidad de doblar al

tenor con otra voz de idénticas características que utilizaba los mismos valores largos, y que, como el tenor, era confiado a los instrumentos. La música vocal podía ser doblada al unísono o a la octava y los instrumentos se contentarían con doblar la voz y acaso con adornar un poco las notas largas, o ejecutar un contrapunto rudimentario.

Parece ser que los instrumentos se tocaban sólo en los preludios e interludios, haciendo una corta improvisación que reproduciría el fragmento de la melodía. Resulta difícil asegurar que haya existido una polifonía instrumental, y todo parece indicar que la costumbre haya consistido en confiar las diversas líneas melódicas a instrumentos de naturaleza distinta, como podemos ver en «La Virgen con el Niño» de Pere Serra (1375-1390) del M.N.A.C. y no a una familia de instrumentos, como un coro de flautas o conjunto de violas, tenemos que esperar al Renacimiento para encontrar familias de instrumentos.

Los primeros textos con notación datan de la segunda mitad del siglo XIII y se refieren a danzas (estampidas y ductias), formadas por sucesión de frases breves que debían de ser ejecutadas con la flauta y el tambor, este último instrumento se utilizaba como acompañamiento, marcando el tiempo para la danza, mientras que otras danzas se dividían en dos partes y debían de ser aptas para su interpretación por un conjunto de chirimías o bombardas. Estos instrumentos altos solamente interpretaban algunas danzas, preludios, interludios y posludios y sonaban en las fiestas reales y de la nobleza en los últimos años del siglo XV, según se recoge en el Triunfo del Amor de Juan de la Encina. Este tipo de música se puede asociar a uno de los temas musicales frecuentes en la Baja Edad Media, como es el tema del Banquete de Herodes.

El repertorio instrumental va a ser mucho más amplio a partir del siglo XIV, pero aún era tributario de la música vocal y solamente algunas danzas, fanfares o battures, preludios o posludios, podían ser considerados como estrictamente instrumentales. Así encontramos instrumentos altos, como chirimías, bombardas, sacabuches, que preferentemente se reservaban a profesionales (ya que su ejercicio afeaba la cara). Estos instrumentos alegraban la compañía, realzaban la solemnidad de algunos oficios religiosos, sobre todo los instrumentos de viento, y los metales en particular. Estos últimos fueron admitidos por la iglesia, como lo demuestran los numerosos motetes acompañados por sacabuches y los numerosos fragmentos de misas «trompetas». La combinación de las cuerdas y los vientos producían sinfonías tan armoniosas que nos pueden trasladar al mismo Paraíso. En «La Coronación de la Virgen» de Fernando Gallego, Museo Diocesano de Salamanca (s. XV) se encuentra un conjunto instrumental, formado por instrumentos de textura media y sobre todo grave: trompetas, que nos pone en contacto con un nuevo ámbito sonoro próximo al Renacimiento. En «La coronación de la Virgen» se respira un aire festivo y solemne, donde los ángeles endulzan el ambiente con cánticos y sonos. Este aire festivo, solemne se percibe en «La coronación de la Virgen» del Maestro de las Once Mil Vírgenes, Museo del Prado (s. XV), si bien, podemos distinguir una mayor complejidad de soni-



Coronación de la Virgen. Fernando Gallego.

dos que en el tema anterior: sonidos de cuerda (vihuela de arco, laúd), sonidos de Viento, aerófonos, penetrantes y agudos (trompetas, corneta), órgano positivo con un mayor número de registros y música polifónica. Toda esta fusión o confusión de sonidos se puede relacionar con la estética del «Ars Nova».

A partir de la segunda mitad del siglo xv, la música instrumental se presenta bajo dos aspectos muy diferentes: el de un conjunto de instrumentos variados, donde aparecen, flauta, laúd, órgano portátil, salterio, arpa y cítola, y el de un conjunto de instrumento de la misma familia, flauta de pico y chirimías, y ya a finales de siglo, violas de gamba, de distintas medidas, cuya tesitura corresponde al ámbito de trío, y después de cuarteto vocal.

Las primeras combinaciones no son arbitrarias y respetan algunas costumbres tradicionales de equilibrio: los pares, que se asocian en los siglos xii y xiii, un instrumento monódico de cuerdas frotada o de viento, a un instrumento polifónico de cuerdas pulsadas, pero los conjuntos son cada vez más numerosos; una viola, una giga o una flauta interpretan la voz superior, un arpa o un laúd las partes medianas y graves, y a menudo se unen incluso para realzarlas. A veces se añaden cítolas, salterios o dulcemel, más raramente espineta o clave, mientras que el órgano positivo o portátil, envuelve el concierto con su sonoridad plena y sostenida. Los instrumentos de percusión, címbalos, triángulos con anillas, y campanas de diversos

tipos, ocupan un destacado lugar en la música de los siglos XIV y XV y no es temerario asociar un juego de campanas a un clavicordio o salterio.

Los ejemplos más interesantes donde se puede ver reflejada toda la estética musical de los siglos XIV y XV, los podemos encontrar en los ángeles músicos. Los ángeles tocando instrumentos acompañan a las imágenes y advocaciones. Su iconografía aparece en el siglo XIII (si exceptuamos los ángeles trompeteros), acompañando a representaciones marianas, alcanzando en el gótico su máxima expansión en temas como «La Virgen con el Niño» o «La Virgen de la Leche», «La Asunción» y la «Coronación». La rápida difusión de los ángeles, fue propiciada por diversos escritos sobre angeología como los de Ramón Llull (1227) o el «Llibre dels Angels», inspirados en Dionisio Aeropagita.

Los ángeles durante la Alta Edad Media se han asociado a las trompetas (tubas) y todavía en los siglos XIV y XV, podemos encontrar representaciones de ángeles tocando trompetas en temas relacionados con el Juicio Final, como el de la Catedral Vieja de Salamanca. El tipo de trompeta representado recuerda a los añafiles moriscos, usados para las batallas, sobre todo por ser un instrumento de sonido fuerte y que producía espanto y desconcierto. También servía para anunciar el alba, en los pregones, fiestas y bodas. Durante la Baja Edad Media los ángeles aparecen tocando diversos instrumentos musicales de cuerda, como laúdes, salterios y especialmente violas, se interpretaban sin notas discordantes. Servían para acompañar lais y baladas, donde el lirismo se expresaba, además con admirables melismas y gran cromatismo. Al no fundamentarse las baladas en «cantus firmus», ni en formulas rítmicas, va a permitir una mayor libertad expresiva, que repercutirá en la música instrumental, donde, por ejemplo, una orquestilla angelical, formada por la flauta, la viola, el arpa y el laúd que se armonice con voces humanas puede producir una música suave y delicada «que angelicals s'estimaven» como se lee en *Tirant lo Blanc*, que bien nos puede transportar al Paraíso. En otras escenas, encontramos un conjunto de cuerdas, donde predomina el laúd, que tiene punto a la trisca, es decir, sonido de regocijo, alegre, refinado, como decía el Arcipreste, refiriéndose probablemente al sonido brillante y metálico de sus cuerdas al ser punteadas con el plectro. Pero también podemos encontrar sonidos más agudos o estridentes relacionados con el rabel (giga) o con el sonido brillante y penetrante del arpa, que podría sonar como instrumento solista. Estos dos instrumentos servirían de contrapunto a los sonidos suaves y melodiosos de laúdes y de la flauta dulce.

Uno de los instrumentos cada vez más relacionado con la música religiosa cristiana y con los ángeles, es el órgano portátil, que ya encontramos en el siglo XIII en el tímpano de la portada principal de la catedral de León. Este instrumento forma parte de un conjunto instrumental, y en el que el propio músico, generalmente mujeres, en recuerdo de Santa Cecilia, toca con una mano el teclado y con la otra mano alimenta de aire al instrumento mediante un fuelle anexo a la consola.

Los ángeles músicos, se representan principalmente en temas marianos. María se va a relacionar con la música galante, considerada en los siglos XIV y XV, como la

más bella de las artes. Este tipo de música experimenta en España un gran desarrollo cuando se empieza a despertar con intensidad el fervor por el culto a María y la grandeza de la Madre de Dios.

Los músicos comienzan a hacer acto de presencia en el tema de la Natividad, tanto en su parte vocal, como instrumental, en la Baja Edad Media. Los instru-



Virgen y ángeles. Pere Serra, M.N.A.C. (fin xiv)

mentos que tocan tanto pastores, como la gaita, cuyo sonido recuerda a la viola de rueda y se identifica con la música popular unida a la festividad y el regocijo, o ángeles, tocando el rabel, la flauta y el tamboril, eran muy frecuentes en ciertos grupos instrumentales del momento, como ya vimos en el tema del Banquete de Herodes. El rabel no podía ejercer música artística, por su escaso número de cuerdas, por lo que se empleaba para acompañar la danza y estaba en manos de los grupos sociales más bajos, que lo utilizaban para sus esparcimientos y danzas populares. La música de estos ángeles sería una música festiva, en consonancia con los sonidos y danzas populares.

Aparte de los temas marianos, la música aparece en otros temas como en el de Cristo Triunfante (Museo del Prado. Anónimo). En este caso, Cristo aparece rodeado, como si se tratara de una mandorla místico-musical, de ángeles que tañen diversos instrumentos como aerófonos, cuerda, ideófonos y pandereta. Todo un conjunto instrumental donde abundan los sonidos penetrantes y agudos, sobre todo de las trompetas (añafiles) y chirimías. Las trompetas (tubas), como ya se ha visto se asocia a los ángeles trompeteros del Juicio Final, pero también en el siglo xv, es frecuente encontrarlas junto con las chirimías, participando en la música propia de las comitivas reales, desfiles militares y manifestaciones callejeras de todo tipo, por sus posibilidades cromáticas, tesitura aguda y sonido claro. El Marqués de Santillana dice que, acoplando clarones (Trompetas), trompetas bastardas y las chirimías y bombardas, forman un cuarteto instrumental de viento, con cuyos «distintos sonos» acompañan las formas poéticas-musicales del arte provenzal, baladas, rondeles, y canciones, que eran por su misma naturaleza, formas vocales, dulces y conmovedoras, más propias para ser acompañadas por violas, salterios y dulzainas que con el conjunto de instrumentos ruidosos como eran los citados, ya que apagarían la voz. Estos instrumentos se tañían al aire libre y se empleaban en manifestaciones de alegría (como las entradas de los reyes o partidas). Los címbalos o platillos, el pandero con sonajas, las sonajas enfiladas sobre cuerdas y otro posible instrumento ideófono producen sonidos fuertes y ruidosos que nos advierten de la presencia divina. Junto con estos instrumentos, el salterio y su forma triangular lo podemos relacionar con el Padre, Hijo y Espíritu Santo, que aparecen en el cuadro, si como parece, se tañe con los dedos, podía entonces dar varios acordes y servir como instrumento solista. La viola de arco, va poco a poco adquiriendo el papel de instrumento solista por su dulce sonido y su peculiar clase de adornos y no sólo interpretaba melodías acompañadas con instrumentos de sonidos cortos (arpa, rota, salterio), sino que también se empleaba en la ejecución de la polifonía, tanto realizando la voz instrumental de una pieza vocálica, como formando conjunto de varios instrumentos que interpretaban conductos, motetes, chanson, etc., dentro de una estética musical ya cercana al Renacimiento.