

BERCEO

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades



172

ier

Instituto de Estudios Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 172, 1º Sem., 2017, Logroño (España).
P. 1-381. ISSN: 0210-8550

DIRECTORA:

M^a Ángeles Díez Coronado (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jean François Botrel (Université de Rennes 2)

Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)

Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)

Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)

Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Penélope Ramírez Benito (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Ana Rosa Terroba Reinares (Instituto de Estudios Riojanos)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)

Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)

Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)

Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)

Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)

Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)

José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)

José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)

Juan Carrasco Pérez (Universidad Pública de Navarra)

Juan José Carreras López (Universidad de Zaragoza)

José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)

Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)

Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)

Pilar Duarte Garasa (Consejería de Educación, Cultura y Turismo)

Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)

José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)

Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)

Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)

Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)

Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)

Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)

M^a Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)

M^a Ángeles Líbano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)

Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)

Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)

Ángel Martín Duque (Universidad de Navarra)

Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)

José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)

M^a Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)

Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)

José Luis Öllero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)

Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)

Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)

Inés Palleiro y Landeira (Universidad de Buenos Aires)

Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)

Carlos Pérez Arrondo (Universidad de Zaragoza)

José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)

Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)

Manuel Prendes Guardiola (Universidad de Piura, Perú)

Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)

Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Rubio Gil (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)

Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Miguel Santacreu Soler (Universidad de Alicante)

Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)

José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)

Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)

José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)

René Zenteno (Universidad de Texas en San Antonio, EEUU)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos

C/ Portales, 2

26071 Logroño

Tel.: 941 291 187 · Fax: 941 291 910

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 172

ier

Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
LOGROÑO
2017

Berceo / Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño: Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946- .-v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.
Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)
Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949) - nº 71 (1968)
ISSN 0210-8550 = Berceo
908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2017
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: *El ángel «tunero» de la Virgen del Monte (Cervera del Río Albama)*. Fotografía de Eduardo Aznar Martínez

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación
Imprime: Gráficas Isasa, S. L. - Arnedo (La Rioja)

ISSN 0210-8550
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

MIGUEL Á. MORENO RAMÍREZ DE ARELLANO

Algunos datos sobre la presencia cortesiana en La Rioja. De Cuernavaca a la villa de Nalda

Some details about the presence of Cortés in La Rioja. From Cuernavaca to the town of Nalda

9-58

JUAN JOSÉ MARTÍN GARCÍA

No sólo de vino vive La Rioja: lana, paños y bayetas, por hierro, bacalao y chocolate, en el pequeño comercio riojano de la primera mitad del siglo XIX

You can't live by wine alone. Wool and cloth for iron, cod and chocolate: the commerce of early nineteenth-century Rioja

59-88

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ

Publicaciones periódicas de Arnedo (1894-2017)

Periodical publications of Arnedo (1894-2017)

89-130

CARMEN ALONSO FERNÁNDEZ

JAVIER JIMÉNEZ ECHEVARRÍA

El despoblado medieval “Los Paletones” (Cenicero, La Rioja): una aproximación arqueológica

The medieval settlement “Los Paletones” (Cenicero, La Rioja): an archaeological approximation

131-160

DANIEL CRESPO ALCARRÍA

Hans Memling, estudio de los antecedentes del arco del violín: la excelencia de unos arcos olvidados

Hans Memling, background study of violin bow: the excellence of a forgotten bows

161-184

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

La ampliación de la iglesia de Aguilar de Codés de acuerdo a la traza de 1546

The enlargement of the church of Aguilar of Codes according to the design of 1546

185-218

EDUARDO AZNAR MARTÍNEZ

El ángel «tuntunero» de la Virgen del Monte (Cervera del Río Alhama)
*The angel who plays a stringed drum and a tabor pipe in the church of
Nuestra Señora del Monte (Cervera del Río Alhama, La Rioja, Spain)* 219-254

SALVADOR REMÍREZ VALLEJO

Ruta por los castillos y enclaves vinculados al Temple en los valles
del Alhama-Linares y Cidacos
*Route through the castles and enclaves linked to the Temple in the valleys
of Albama-Linares and Cidacos* 255-278

ALEIX ROMERO PEÑA

Pionera. Luisa Marín, biografía de una obrera feminista logroñesa (1884-1936)
*Pioneer. Luisa Marín, biography of a worker and feminist woman from Logroño
(1884-1936)* 279-298

E. FRAILE-GARCÍA

J. FERREIRO-CABELLO

E. MARTÍNEZ-DE-PISÓN

Estudio dinámico sobre la ocupación del territorio en los municipios de
La Rioja Baja
Dynamic study of land use in municipalities in Lower Rioja 299-324

CARLOS SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN

Las monjas como protagonistas de tres comedias escritas por
María de la O Lejárraga
*The nuns as leading characters of three comedies written by
María de la O Lejárraga* 325-342

VARIA

LUIS PINILLOS Y LAFUENTE

Los Díez, de Jerez de la Frontera, descendientes del riojano solar de Valdeosera 345-366

RESEÑA

369-372

EL ÁNGEL «TUNTUNERO» DE LA VIRGEN DEL MONTE (CERVERA DEL RÍO ALHAMA)*

EDUARDO AZNAR MARTÍNEZ**

RESUMEN

El relativamente escaso repertorio de representaciones plásticas del conjunto *flauta de una mano-tambor de cuerdas* cuenta con uno de sus casos más interesantes en la localidad de Cervera del Río Alhama (Rioja Baja), aunque sin que la imagen haya sido descrita hasta ahora en detalle ni extraídas todas sus consecuencias. La comparación con lo que conocemos acerca de la historia de esta pareja de instrumentos musicales a nivel general sugiere que el modelo reproducido en el santuario cerverano podría ser un interesante eslabón en la reconstrucción del proceso evolutivo a lo largo del tiempo del tambor de cuerdas, además de apuntar al santuario de la Virgen del Monte como un centro de danzas ceremoniales en el pasado, de características próximas a los de Nuestra Señora de Muskilda (Ochagavía, Navarra) o Santa Orosia (Yebra de Basa, Huesca).

Palabras clave: flautas de una mano, organología, folklore, danza, rituales en santuarios.

Whithin the relatively limited repertoire of visual representations of stringed drums and tabor pipes, we can find one of the most interesting cases of these instruments in the village of Cervera del Río Alhama (Rioja Baja, Spain), although until now this representation has not been analyzed in detail and extracted all its consequences. By comparison with other examples of this instrument, which has been played mainly in Pyrenean area, it is possible to prove that the stringed drum of Cervera is an important link to complete the history of the instrument. Moreover, the sanctuary of the Virgen del Monte might have been an important ceremony center in the past, having similarities and obvious cultural paralelisms with Nuestra Señora de Muskilda (Ochagavía, Navarre) or Santa Orosia (Yebra de Basa, Huesca).

Keywords: tabor pipes, organology, folklore, dance, rituals in sanctuaries.

* Registrado el 20 de febrero de 2017. Aprobado el 4 de mayo de 2017.

** *insilur@yahoo.es*

1. INTRODUCCIÓN

La basílica de Nuestra Señora del Monte se sitúa en una plataforma rocosa sobre el barrio de San Gil de Cervera del Río Alhama. Aunque desde el exterior pueda parecer en un primer momento obra relativamente sencilla y de no demasiado interés para el caminante, lo cierto es que, una vez atravesada la puerta, se nos ofrece la oportunidad de descubrir en su interior un conjunto artístico de singular valor, hasta el punto de que ha habido quien ha llegado a definirla como «La Capilla Sixtina de la música riojana»¹.

En el imaginario popular de la región el santuario está ligado a la muy divulgada leyenda de *La bandera de la Virgen del Monte o la Mora encantada* (1856), obra del escritor local Manuel Ibo Alfaro, la cual quizás haya contribuido a dejar un poco en segundo plano el estudio de los atractivos del edificio.

El templo en sí, aunque fundado en época medieval (la talla de la Virgen que guarda se fecha en el siglo XIII), ha sufrido diversas reformas a lo largo del tiempo. Si nos acercamos a su cabecera, encontraremos en el techo una de las creaciones más significativas del santuario: tomando de base una bóveda de terceletes tardogótica de los primeros compases del siglo XVI, se pintó tal vez a comienzos del XVIII² un conjunto de ángeles músicos, cada uno de ellos tañendo un instrumento particular y del que hasta el momento no parece haberse realizado un estudio iconográfico detallado.

Del total de 12 plementos o espacios separados por nervaduras entre los que se reparte el techo, 11 están ocupados por un total de 14 músicos (8 en solitario y 6 en parejas), mientras que el más septentrional muestra dos ángeles coronando a la Virgen en ascensión, la cual aparece representada en el muro lateral de la cara norte que se extiende debajo del conjunto. El repertorio instrumental es de gran variedad, incluyendo un intérprete de gaita de bota acompañado de tamborilero, junto con otros de arpa, lira, chirimía, trompeta o sacabuche, laúd, vihuela o guitarra primitiva, viola de arco o fídula, aros de cascabeles, etc. En definitiva, una recopilación organográfica de algunos de los instrumentos populares y cultos más típicos de la época.

Como la descripción y estudio detallado de cada uno de los instrumentos sería materia más propia para un libro que para las dimensiones de este artículo, nos vamos a centrar en exclusiva en uno de sus elementos más

1. Asensio, Javier (1998). «La Virgen del Monte de Cervera. Capilla Sixtina de la música riojana». Diario *La Rioja*.

Agradezco al autor el haberme proporcionado el texto en su redacción original.

2. López de Silanes Valgañón, F. J. Ignacio (2000). «La mora enamorada». *Panorama*, suplemento del diario *La Rioja*, (14-5-2000), p. IV. Uno de los problemas principales para el estudio de la obra es el hecho de que el archivo de la cofradía de la Virgen del Monte fue destruido durante la invasión napoleónica, circunstancia que nos ha privado de documentos que hoy resultarían muy valiosos.

Agradezco al profesor López de Silanes sus interesantes comentarios acerca de las particularidades artísticas del santuario.

interesantes por diversas razones, que es la representación del que hemos bautizado como ángel «tuntunero».



Lám. 1. El conjunto pictórico al completo.

Conocemos con las diversas denominaciones de *tun-tun*, *ttun-ttun*, *to(u)n-to(u)n*, *chunchún*, *chicotén*, *tambourin*, *alto basso* o *salterio*³, a cierto instrumento de forma alargada y cuerda percutida que forma dúo con una flauta de tres agujeros, tocándose ambos por el mismo músico y que logró mantenerse vivo en la tradición popular hasta el siglo XX, aunque recluido en dos puntos principales: el área Jaca-Yebra de Basa (Aragón) al sur de los Pirineos y la de Bearne-Zuberoa (Pirineos Atlánticos, Francia) al norte⁴. Desde entonces ha experimentado una espectacular resurrección,

3. Nosotros emplearemos a lo largo del artículo la forma castellanizada *tuntún*.

4. Una primera fuente de consulta sobre el tema es el artículo dedicado al “chorus” en Andrés, Ramón (2009) [2001]. *Diccionario de instrumentos musicales. De la Antigüedad a J. S. Bach*, pp. 109-111. Barcelona: Ediciones Península. No obstante, en este texto se confunde el chorus con el tambor de cuerdas unido a la flauta de una sola mano, cuando ambos no son exactamente lo mismo. Sin duda a partir de un determinado momento el chorus de forma alargada y rectangular se fusionó con los verdaderos tuntunes pero, como veremos en seguida, estos últimos proceden de una tradición musical diferente. Para conocer la historia del tuntún con precisión resultan más detalladas las fuentes bibliográficas citadas a lo largo del presente artículo.



Lám. 2. La figura objeto de estudio, en detalle.

integrándose en infinidad de grupos de música folk y medieval, tanto en su refugio tradicional pirenaico, como saltando incluso hacia muchos otros rincones europeos. Este sorprendente éxito de nuestro tiempo ha animado a realizar investigaciones sobre sus características, orígenes, entorno folklórico, simbolismos, etc.

La representación de Cervera, aunque no tan antigua como otras, sólo es igualada en tamaño y monumentalidad por sus homólogos de Roma (s. XV-XVI), Saronno (s. XVI, Italia) y Épila (s. XVII, Aragón), presentando la peculiaridad de ocupar una posición bastante destacada en el conjunto musical del techo de la basílica. Mediante el presente trabajo pretendemos analizar en profundidad esta pieza, pues la consideramos de cierto valor para la reconstrucción de la historia evolutiva del instrumento en general.

Para obtener un máximo rendimiento del estudio de la representación, seguiremos una metodología de análisis dividida en varias partes o secciones, en la que comenzaremos por una descripción de la figura y diversos detalles de sus dos instrumentos, tras lo cual abandonaremos momentáneamente el santuario de la Virgen del Monte acometiendo el repaso resumido de la historia del tambor de cuerdas. Con ello se intentará deducir cuál puede ser la posición del modelo cerverano en la evolución general del dúo instrumental. Al final retornaremos a nuestro punto de partida, explorando el entorno folklórico de Cervera y poniéndolo en comparación con el de otros puntos en los que se han conservado tambores de cuerdas hasta fechas recientes, con el objetivo de establecer con qué finalidad y en qué ambiente de ideas se adoptó su uso.

1.1. Particularidades del dúo instrumental cerverano

Iniciemos, pues, nuestro repaso por la figuración en sí. El estudio de la técnica pictórica del artista revela un alarde de precisión en cuanto a detalles mezclado con cierta tosquedad de línea. Esto se puede interpretar en términos de que, probablemente, el autor fue un pintor local de nivel técnico popular, dotado de buenas cualidades, pero no al nivel de los grandes profesionales. Por ejemplo, la desproporción entre el grosor de los brazos derecho e izquierdo del ángel nos ofrece un detalle llamativo de las ciertas limitaciones del artista. Pese a estas ciertas deficiencias, demuestra conocer bastante bien las características de varios de los instrumentos y cabe plantear la conjetura de que pudo apoyarse en apuntes tomados al natural.

El *tuntún* o salterio de la Virgen del Monte en sí muestra unas dimensiones⁵ muy similares a los modelos llegados por la vía de tradición que conocemos hoy, cuya longitud suele rondar entre algo más de 1 m y unos 70 cm, presentando diversos tipos de curvaturas en los laterales según el gusto del lutier o las peticiones del músico. No obstante, a diferencia de lo

5. Si la representación es correcta, el original debió de medir aproximadamente unos 90 cm de largo y entre 20-22 cm en el punto más ancho. La reconstrucción del modelo ha producido un instrumento de 95 cm de largo por 22 cm de amplitud en su punto más ancho.

habitual en los instrumentos actuales, el ejemplar cerverano que estamos estudiando presenta una sola abertura circular en la tapa armónica, no parecen haberse representado las grapas de distorsión del sonido de las cuerdas (lo cual no significa que el original careciera de ellas), no hay indicios de los frecuentes protectores de las clavijas en forma de cuernos, volutas o adornos en su extremo superior, y se observan dos marcadas escotaduras a ambos lados, resultando ser ligeramente más ancho en su segmento inferior que en el superior, aunque los extremos rectos parecen ser de la misma medida en los dos casos.

A juzgar por la imagen, el original debió de ser sostenido con ayuda de una correa o tira atada a la espalda. En efecto, el ángel lo porta completamente cruzado en diagonal sobre su torso, sin sujetarlo con el brazo que toca la flauta, por lo que este indicio apunta tal vez a que por detrás corría una correa de soporte que no fue representada por el artista. Este tipo de ayudas a la sujeción aparecen regularmente representadas en las imágenes antiguas, especialmente en los salterios de formas curvadas, en parte por el notable peso de los viejos modelos, que eran elaborados a partir de bloques de madera vaciados. Con todo, debemos anotar que las pruebas con la réplica reconstruida parecen indicar que la configuración del instrumento cerverano era también apta para sujetarlo al modo habitual de nuestro tiempo, abrazándolo con el miembro superior izquierdo o derecho.

El artista dedicó su atención a otros pequeños detalles: se puede comprobar con total seguridad que el original contaba con seis cuerdas (número similar al de muchos modelos tradicionales y que pudo ser el primitivo de la familia), además de dos puentes sobre la tapa armónica, uno rectangular y muy estrecho y otro semicircular. Ambos parecen servir de puntos en los que se ataban las cuerdas. Esto implicaría que no podría ser afinado ni ajustado a la tonalidad de la flauta, lo cual parece a primera vista un grave inconveniente. Es posible que, no obstante, existiera algún tipo de clavijero perfectamente funcional en el extremo superior del *tuntún*, oculto a la vista por motivos estéticos y de mejorar la seguridad en este delicado punto.

Pasando a otros aspectos, vemos que el ángel músico sujeta el ingenio sobre el lado izquierdo, con ayuda del mismo brazo con el que tañe la flauta. Es la típica posición de la mayoría de los intérpretes de flautas de una mano (ya sean las de tres agujeros o de otros modelos como el *flabiol* catalán, dotados de más orificios), y coincide con lo habitual dentro de la tradición del chiflo y salterio al sur de los Pirineos (Navarra-Aragón), a diferencia de los músicos bearneses que, por el contrario, tañen con la derecha.

Otro detalle curioso es el del batiente o baqueta con el que golpea el instrumento. Dejando de lado la cuestión meramente estética de la falta de dinamismo con que se representó el gesto, vemos que el objeto es diferente a los empleados en los salterios tradicionales, pero que resulta muy similar en cuanto a aspecto a los bastones que golpean los típicos tambores de parche de cuero estirado, de lo cual tenemos otro ejemplo dentro del mismo conjunto pictórico en el ángel junto al gaitero de bota. Como veremos muy

pronto, este aspecto, que sugiere que el tuntunero cerverano golpeaba las cuerdas con una baqueta corriente de tamboril, podría ser una representación certera del objeto.

Si pasamos a analizar el modelo de flauta, por comparación con otras piezas similares podemos deducir que se ajusta a una tradición iconográfica medieval y renacentista bastante extendida, caracterizada por mostrar un aspecto exterior del instrumento marcadamente cónico, más ancho por la base que en su embocadura, aunque en el caso que estamos analizando no llega a abrirse demasiado. El original cerverano debió de alcanzar en total unos 30-35 cm de longitud⁶. En la pintura no se representa la abertura del bisel de la flauta, mientras que el extremo aparece en tono más oscuro, indicando quizás el envejecimiento de esa zona con la humedad y el tiempo.

El número de agujeros visibles (podrían haber sido entre 5 y 6, o tal vez 7) cabe interpretarse de diferentes maneras. Para empezar, a juzgar por lo que conocemos a través de la tradición popular, este tipo de salterios siempre han sido tañidos junto con flautas de tres agujeros, lo cual implicaría una cierta deficiencia de representación por parte del pintor. En efecto, sabemos con seguridad que muchas representaciones antiguas de las flautas de tres agujeros también adolecían de incongruencias de este tipo, mostrando a veces distancias entre agujeros muy superiores a lo alcanzable por la mano humana, así como un excesivo número de orificios.

No obstante, el análisis de otros instrumentos de viento dentro del conjunto cerverano revela que en algunos casos se representaron con precisión todas sus pequeñas sutilezas. Por ejemplo, en el plemento del ángel con chirimía, aunque éste no la sujeta en la posición habitual de los tañedores del instrumento, lo cierto es que se plasma con gran detalle la forma de la doble lengüeta de caña, su delicado empalme con el tubo, la pirueta y los siete agujeros de su parte delantera, llegándose al punto de marcar la sutileza de la posición ligeramente ladeada del último orificio, destinado al meñique. Si el autor conocía así de bien la chirimía, de hondo arraigo popular y que sobrevive transformada en la dulzaina actual, cabe plantearse que también en la flauta del ángel *tuntunero* pudo prestarse la misma atención, al tratarse de un instrumento todavía presente en la zona. Esto nos conduce a proponer la hipótesis alternativa de que la flauta no seguía la mecánica de las habituales en la tradición que hemos conocido hasta ahora junto a los salterios, y que acaso obedecía a un modelo semejante al del *flabiol* catalán, también interpretado habitualmente con una sola mano y un tamboril acom-

6. Su reconstrucción según criterios modernos de afinación ha producido un instrumento de 30 cm de largo por 4 cm de ancho en su punto más abierto (la parte exterior de la campanilla), con un diámetro exterior del tubo de 24 mm en la embocadura, optándose por una digitación de flabiol moderno en *fa*. Señalemos que, aunque no había razones rotundas para decantarse por este sistema de orificios frente al de las flautas de tres agujeros, al final se adoptó tal diseño por resultar externamente más parecido al de la pintura, así como por afán de originalidad, pensando en explorar las posibilidades de una nueva combinación musical.

pañante, pero que cuenta en su superficie superior con entre 5 y 6 agujeros, junto con otros tres en su parte trasera⁷.

Aunque tal vez se trate de mera casualidad, conviene apuntar el detalle de que bajo el meñique del ángel quedan dos agujeros al descubierto, lo cual es precisamente una posición habitual de los *flabiolaires* que, cuando lo emplean con una mano, sólo taponan los tres orificios superiores del frente de su instrumento, mientras que los dos o tres que quedan debajo permanecen siempre libres. Incluso la posición de los dedos, con dos agujeros abiertos por arriba, resulta frecuente en el manejo del flabiol. Tampoco debe dejarse en el tintero la sutileza que también apoya esta hipótesis, de que los orificios quedan en la típica posición elevada del instrumento catalán (frente a las flautas de tres agujeros de unos 40-43 cm que los concentran en su extremo inferior), forzando al ángel a mantener el brazo en ángulo muy cerrado, casi rozando las cuerdas del tuntún.

Una vez repasados los rasgos principales de la representación cervetera y constatado el hecho de que tanto el tambor de cuerdas como la flauta muestran rasgos completamente originales —hasta el punto de presentar quizás un tipo de ensamblaje entre ambos inédito hasta ahora (flabiol con

7. Se han debatido en alguna ocasión estas cuestiones acerca del significado de la típica forma cónica o atompetada que surge en las representaciones antiguas, el número de agujeros de los primeros modelos y cuáles de ellos se idearon antes. Un texto que resume bastante bien el estado de la cuestión es Aranburu, Mikel (2008). *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*, pp. 30-34. Pamplona: Pamiela.

Acerca de la naturaleza de las flautas de una mano más antiguas que se conocen hasta ahora resulta fundamental el artículo de Montagu, Jeremy (1997). "Was the Tabor Pipe Always as we Know it?". *The Galpin Society Journal*, Vol. 50 (Mar., 1997), pp. 16-30. Desde su publicación quedó bastante probado que durante el siglo XIII predominaban los flabioles arcaicos en todo el occidente europeo, y que el triunfo arrollador de las verdaderas flautas de tres agujeros (debido a su mayor facilidad de manejo) no se produjo hasta la centuria siguiente, arrinconando a los flabioles en el canto oriental hispano. Entre medio se ha comprobado la existencia de un periodo de convivencia y complementariedad entre ambos modelos de flauta, que se empleaban en contextos ligeramente diferentes de una misma celebración, como demuestra el trabajo de Nocilli, Cecilia, Valldeperas, Rinaldo (2009). "El flabiol y la flauta de tres agujeros en la iconografía musical del manuscrito M 801 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York: convivencia y contexto". *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, 2 (2009), pp. 213-226. Como veremos al final del presente trabajo, hay indicios de que en el valle del Alhama esta coexistencia pudo perpetuarse hasta muy tarde.

En cuanto al aspecto de la forma cónica de gran parte de sus representaciones en el arte, por razones de acústica y afinación podemos descartar que los instrumentos reales fueran exactamente así. Su aspecto debió de ser más similar al de la flauta de Agolada que veremos y describiremos enseguida. La presencia de campanillas de cierto tamaño en la desembocadura de las flautas de aquel tiempo responde a los intentos de mejorar la sonoridad de los graves (mientras que sus descendientes modernos como el chiflo aragonés o el *txistu* vasco-navarro han perdido ese remate), y debió de ser el rasgo que impulsaba a los artistas plásticos (que las contemplarían de pasada y representaban después de memoria) a reproducirlas con formas de dulzaina o trompeta. En los casos en los que los artistas fueron más cuidadosos las podemos contemplar en su estructura correcta según las leyes de la acústica: o bien rectas, o más anchas en la embocadura.

campanilla + tuntún no trapezoidal)—⁸, surgen inevitablemente las preguntas acerca de su significado, origen y entorno folklórico: ¿Se trata de la representación de un conjunto instrumental propio del lugar y que contó de arraigo popular, o el pintor tomó el modelo de otra parte? ¿Cuál pudo ser su función social y cultural dentro de la sociedad en la que eran utilizados?



Lám. 3. Resultado final de la reconstrucción del dúo cerverano.

El diseño y afinación fueron establecidos por el autor del presente artículo, mientras que la construcción en el terreno práctico fue encargada a los lutieres Luis Antolín Tolosa (El Astillero, Cantabria) en el caso del salterio, y a Marie Hulsens (Almoher, Tarragona) en el de la flauta.

Siguiendo el plan metodológico que hemos trazado al principio, vamos a abandonar momentáneamente el santuario cerverano para realizar a continuación una breve historia evolutiva del instrumento en general, recopilando los principales datos que conocemos. A falta de documentación escrita que nos dé respuestas seguras a nuestros interrogantes, al menos la comparación con otros modelos de la misma familia que se muestran en

8. Citemos de todas maneras el caso del óleo de A. Antigna titulado *Aragonaises d'Ansó* (1872, hoy en el Musée des Beaux-Arts d'Orléans), donde se observa a una chiquilla con salterio aragonés, pero que porta un tipo de flauta completamente diferente al chiflo aragonés habitual, pareciéndose más por tamaño y forma de sujeción al flabiol, aunque con anillado y boquilla propios de txistu. Es posible que en el pasado se usasen indistintamente ambas flautas de una mano con el tuntún, igual que se hace con los tamboriles de parche. El cuadro se puede ver en la dirección web <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433828n>> [Consulta: 5 febrero 2017].

representaciones iconográficas nos puede sugerir posibles pistas para entender mejor el objeto de estudio.

Debemos de resaltar que en todo momento nos estamos refiriendo al conjunto *flauta de una mano-salterio percutido*, ya que ambos instrumentos por separado cuentan con raíces más viejas: lo que nos interesan son los casos concretos de aparición de los dos elementos juntos y tañidos por una misma persona, no cada uno de ellos interpretado en solitario o en compañía de otros recursos sonoros.

2. HISTORIA Y APARICIONES DEL DÚO INSTRUMENTAL

A pesar de que la investigación al respecto no ha sido muy abundante⁹, hoy en día por fortuna ya contamos con una cada vez más larga lista de representaciones estudiadas de este peculiar dúo musical en el arte, tanto en forma de pinturas como de esculturas¹⁰. Conjugado todo ello con diversas citas en documentación antigua —como por ejemplo pagos a músicos en fiestas populares—, los datos transmitidos por tales vías nos permiten suplir la escasez de ejemplares de instrumentos de este tipo que sean anteriores al siglo XIX.

Entre los materiales procedentes de las artes figurativas que han sido publicados en los últimos años, el caso más antiguo e imprescindible es con diferencia el del pequeño músico labrado en piedra que se encuentra en la iglesia parroquial de Agolada (Pontevedra)¹¹.

Aunque durante cierto tiempo se consideró que las piezas escultóricas del lugar se podían datar en un momento en torno a comienzos del siglo XVI, en el marco de su última restauración se procedió a realizar una revisión del conjunto, sugiriéndose que se trata de piezas traídas de una iglesia cercana (tal vez el monasterio de San Lorenzo de Carboeiro) como

9. Destacan con diferencia los siguientes trabajos: Gonzalvo Val, M^a Pilar, Torre, Álvaro de la (1990). "Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos". *Revista de Folklore* n^o 109, 1990, pp. 3-13. Torre, Álvaro de la (1999). *El tambor de cuerdas de los Pirineos*. Madrid: TECNOSAGA. Gastellu Etchegorry, Marcel (2011). "Essai sur les origines du tambourin a cordes", publicado originariamente en la revista *PASTEL*, Toulouse, Conservatoire occitan, 2004, n^o 53, pp. 34-45. <http://www.comdt.org/comdt-data/blog-pastel/documents/pastel_epuises/Pastel_53_2004.pdf> [Consulta: 5 febrero 2017], pero revisado y aumentado por el autor hasta producir una nueva versión en 2011, disponible en la dirección web: <<http://www.museearudy.com/uploads/file/ESSAI-SUR-LES-ORIGINES-DU-TAMBOURIN-A-CORDES.pdf>> [Consulta: 5 febrero 2017].

10. Resulta imprescindible en este sentido el trabajo de Gastellu Etchegorry, Marcel (1992). "L'iconographie de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes à l'époque de la Renaissance". *PASTEL*, N^o 11, janvier-fevrier-mars, 1992, pp. 18-24.

11. Las fotografías de las láminas 4 y 5 proceden de las direcciones web: <<http://rinconesdemigalicia.blogspot.com.es/2012/12/romanico-en-agolada-comarca-del-deza.html>> y <<http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/os-aerofonos/pito-ou-chifra-e-tambor/>> [Consulta: 5 febrero 2017].



Láms. 4 y 5. Ángel *tuntunero* de la iglesia de Santa María de Ventosa (Agolada, Pontevedra), situación en relación a otros personajes y detalle desde cerca. Obsérvese al intérprete de órgano portátil a la derecha del Salvador: aunque estas piezas fueron muy removidas al trasladarse a su ubicación actual, cabe la posibilidad de que el organista formara conjunto musical con el flautista, siguiendo el esquema que veremos en la lámina 12.

protección contra una epidemia de peste, y que fueron esculpidas en fecha bastante anterior, probablemente mediados del siglo XIV¹².

Todo el conjunto muestra claras semejanzas con el *Pórtico de la Gloria* de Santiago de Compostela, destacando la posición privilegiada que actualmente se le concede al ángel de flauta de tres agujeros e instrumento de cuerda percutida: nada menos que a la derecha de Cristo. Es decir, en el lugar de los bienaventurados, aunque tal posición puede no haber sido la original. En todo caso el artista dedicó cierto esfuerzo a representar con precisión las características organológicas de los dos elementos: podemos observar el pico (idéntico al de las flautas dulces) con el agujero cuadrangular del bisel, y cómo la flauta no es de perfil exterior recto, sino que se muestra más ancha en la embocadura y más estrecha en el tramo final sujetado por los dedos del intérprete, desembocando en una pequeña campanilla... Justo las características identificativas de las flautas tradicionales de este tipo.

En cuanto al instrumento de cuerda, podemos contabilizar con seguridad la presencia de seis cuerdas, el puente inferior, la forma curvada y alargada de la caja de resonancia —con una ligera concavidad a medio camino—, el orificio abierto en su tramo superior para captar las vibraciones

12. Feijoo Martínez, Santiago, Hervás Herrera, Miguel Ángel, Marañón López, Javier (2000). *Memoria de restauración de la iglesia de Santa María (San Julián de Ventosa)*, pp. 17-20, 25 y 58. El trabajo permanece todavía inédito, aunque fue entregado al arquitecto director de la restauración, al párroco de la iglesia y a la Xunta de Galicia, habiéndose citado en este tiempo en obras como en el artículo dedicado en la *Enciclopedia del románico* al edificio, disponible en la dirección web:

<http://www.romanicodigital.com/documentos_web/pdf/PDF'S_VISOROn-LineAbierto/PONTEVEDRA/VENTOSA.swf> [Consulta: 5 febrero 2017].

Agradezco a Santiago Feijoo la amabilidad de haberme proporcionado el texto original.

de las cuerdas, el mástil con su puente superior y el clavijero en la punta... Características todas ellas que nos hacen pensar en una sencilla viola medieval (antecedente directo de los actuales violines y guitarras), que fue reutilizada por el músico para servir de instrumento de percusión, sin realizarle ninguna alteración especial. Asimismo, en su mano derecha hallamos una baqueta con el extremo engrosado en forma esferoidal, cuyo aspecto apunta a que se trata probablemente de un bastón de golpear tambores, reutilizado también para una función ligeramente diferente a la que le correspondía en el momento de ser fabricado. En este último detalle parece que se produce coincidencia con el caso cerverano y, curiosamente, el sistema viene a ser en cierto modo un precursor del mecanismo que aprovecha el piano moderno. Para finalizar el repaso, se deduce que el instrumento debió de ser fijado al cuerpo con una correa de sujeción, ante la total imposibilidad de sostenerlo con la sola ayuda del brazo izquierdo.

No parece exagerado afirmar que en esta original escultura tenemos los primeros pasos del salterio percutido en combinación con una flauta de tres agujeros: todos sus rasgos apuntan al unísono (nunca mejor dicho) a un panorama en el que los juglares y músicos de flautas de una mano de la época habían empezado a hacer experimentos sonoros con varios instrumentos.

En efecto, la invención de este tipo de flautas permitió dejar la otra mano libre para tañer cualquier otro instrumento que no requiriera demasiada complejidad de manejo y que complementase adecuadamente el sonido de la flauta, situándose en la mejor posición para ello los instrumentos de percusión. Desde la primera mitad del siglo XIII¹³ localizamos en no pocas miniaturas, esculturas y pinturas gran cantidad de músicos tocando el conjunto ya asentado para entonces de flauta y tamboril de parche, con o sin

13. Precisemos que una cosa es la fecha de aparición de las primeras flautas en la iconografía y otra su verdadero momento de creación. Antes del siglo XIII no se han detectado hasta ahora casos de estos instrumentos, aunque ello podría deberse en parte a la imposición de tabúes religiosos. Como es conocido, durante toda la Edad Media la Iglesia condenó severamente las danzas de inspiración pagana, lo cual debió de perjudicar la reputación del par flauta-tamboril, especializado en danzas. Curiosamente, parece que fue España el único territorio donde se respetaron las danzas ceremoniales durante los oficios religiosos, costumbre mantenida bajo la ocupación musulmana. Al respecto es muy significativa la información y bibliografía recopiladas en Fuentes Serrano, Ángel Luis (2004). *El valor pedagógico de la danza (tesis doctoral)*, pp. 339-341. Valencia: Universitat de València. Servei de Publicacions. Consultable en la dirección web:

<<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9711/fuentes.pdf>> [Consulta: 5 febrero 2017].

No es creíble que las flautas de una mano hayan podido surgir tan de golpe en todo el occidente europeo sin una «cocina» previa de diversos ensayos y experimentos, seguidos de un periodo de expansión por las principales rutas. Teniendo en cuenta los datos que se exponen en las obras de Aranburu y Montagu citadas anteriormente, cabe plantear la hipótesis de que esta fase previa se produjera entre los siglos XI y XII, tal vez en el área Inglaterra-Flandes-norte de Francia, a juzgar por ámbito de las apariciones más tempranas en iconografía del siglo XIII.

bordón (cuerda de tripa que vibraba por simpatía)¹⁴. Es la combinación que ha prevalecido en la música popular del occidente europeo hasta nuestros días, generando por ejemplo en la Península los tipos locales del *txistulari* vasconavarro, el *gaitero* salmantino y extremeño, el *pitero* rociero, etc. Pero los esfuerzos de los flautistas de este tipo no se detuvieron ahí, y sabemos que a lo largo de los siglos se ha probado con otro tipo de instrumentos de percusión, como campanillas, huesos, címbalos, sonajeros o triángulos.

Si regresamos al caso del ángel de Agolada, observaremos que parece ser uno de los primeros experimentos de ensamblar la flauta con instrumentos de cuerda pulsada o frotada, reutilizados a modo de aparato de percusión improvisado que se debió de golpear al principio con la misma baqueta de los tamboriles convencionales.

Incluso la localización de esta peculiar escultura en un monasterio del entorno de la ruta jacobea y su cronología serían sutilezas que no parecen producto de la mera casualidad. La ciudad de Santiago de Compostela ejerció durante los tiempos medievales de auténtica capital de la música, tanto popular como sagrada, expandiéndose su influencia y el resultado de sus innovaciones musicales a gran velocidad hacia otras tierras europeas, gracias a la vía de intercambios culturales que configuraba el Camino. Este ambiente tan propicio para la aparición de avances y sobre todo el hecho de que la de Agolada es la representación cronológicamente más antigua del par instrumental (al menos dentro del repertorio publicado en la bibliografía citada a lo largo del presente artículo), junto con el patrón de extensión geográfica de su uso (véase la lámina 7), nos anima a sugerir la hipótesis de que esta área gallega podría haber sido el punto donde nació el dúo musical que estamos analizando. Quizás se trataba de músicos de flauta y tamboril que también incluían entre sus habilidades el tañido de instrumentos de cuerda y que, a fin de dar mayor variedad a sus espectáculos, usaban su primitiva viola de mano o de arco a modo de percusión alternativa en algunas canciones. En este sentido, es posible que fuera el extendido uso de un bordón en el tamboril de parche la razón que los animara a probar con instrumentos de cuerda para obtener sonidos próximos a aquél.

Asimismo, dado que la representación de una figura como la del ángel presupone que para entonces la figura del tañedor de flauta de tres agujeros y un instrumento de cuerda percutida debía de estar asentada en la región (en general los artistas plásticos han tendido a reproducir personajes y objetos que ya pertenecen a la cultura colectiva, a fin de que puedan ser

14. Destaca por ejemplo la miniatura que vemos en el libro I del manuscrito *De proprietibus rerum* elaborado hacia 1242-1247, o el dúo de tamborileros de la ilustración de la cantiga nº 370, fechada hacia mediados siglo XIII. Para el aficionado al tema, además de las imágenes recogidas en la bibliografía citada en el presente artículo, resulta muy útil la gran compilación de la web <<http://www.pipeandtaborcompendium.co.uk/>>, especialmente en su página dedicada a las apariciones iconográficas más antiguas:

<http://www.pipeandtaborcompendium.co.uk/Europe_iconography/earlyimagesgallery.html> [Consulta: 5 febrero 2017].

reconocidos por el público al que van destinados), podemos también sugerir la idea de que los primeros experimentos de este tipo se iniciaron un poco antes, tal vez hacia fines del siglo XIII, justo en el momento en el que las flautas de una mano acompañadas de tamboril vivían sus años dorados en toda Europa; momento, por tanto, ideal para atreverse a realizar pruebas para aumentar su riqueza sonora con nuevos acompañamientos¹⁵.

Sería durante el siglo siguiente, el XIV, cuando el dúo debió de generalizarse por Galicia, saltando de allí rápidamente hacia el Este, aprovechando la facilidad de las comunicaciones por la Vía jacobea. A lo largo de su avance encontró en el ámbito pirenaico asociado al trazado del Camino un tramo donde arraigó con fuerza: Huesca y áreas limítrofes de Navarra y La Rioja en la cara sur, mientras que en la cara norte triunfaría en Bearne, el espacio contiguo de habla vasca (Baja Navarra, Zuberoa, Lapurdi...) y áreas colindantes, con incursiones ocasionales por la llanura del Garona y hasta las cercanías de Burdeos. Para proponer este esquema de expansión nos basamos en las apariciones que hemos recopilado para la elaboración del presente artículo, metodología por supuesto discutible y conjetural, pero que de momento es lo único que tenemos para poder construir posibles explicaciones de lo que sucedió.

Saliendo de este ámbito, si nos aventuramos en la Europa central, el probable invento jacobeo tal vez llegó muy lejos por las rutas continentales, ya que descubrimos en Hungría el uso hasta el tiempo presente de una posible rama que ha quedado parada en el tiempo del primitivo instrumento de Agolada. En efecto, existe en zonas de aquel país y la Transilvania habitada por gentes de etnia húngara un instrumento denominado *ütőgardon*, de aspecto parecido al de un violoncelo o contrabajo, pero que no se toca con arco sino con una sencilla baqueta que golpea las cuerdas, consiguiéndose un sonido parecido al de los salterios pirenaicos, aunque más apagado y menos vibrante¹⁶. No obstante, en este caso no se utiliza acompañado de una flauta de tres agujeros tocada por el mismo intérprete, sino que suele acompañar a un violín y el canto de los músicos¹⁷, de manera que, a falta de datos seguros, tampoco podemos rechazar la posibilidad de que proceda de una tradición de surgimiento espontáneo en la zona, sin relación con el modelo gallego.

15. La figura de Agolada de paso sirve para descartar la hipótesis de Gastellu (1992). "L'iconographie de la flûte..." de que este ensamblaje musical fue realizado en la Italia de finales del XV. Como veremos enseguida, el camino parece haber sido justamente el inverso.

16. La imagen de la lámina 6 ha sido tomada de la dirección web:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LchsrFHPRbk>> [Consulta: 5 febrero 2017].

17. La semejanza de este instrumento y manera de tañerlo con el tuntún pirenaico ya fue apuntada fugazmente por Gastellu (2011). "Essai sur les origines...", p. 19.



Lám. 6. Intérprete actual de *ütógardon*. Obsérvese que lo inclina sobre su hombro izquierdo, exactamente igual que la figura de Agolada.

Regresando al conjunto instrumental concreto *flauta-tambor de cuerdas*, aunque en fechas recientes se ha vinculado al área pirenaica, parece que durante algún tiempo gozó de cierto éxito en otras áreas de la Península. Se ha citado repetidamente en diversas obras el texto de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, que en la definición de salterio lo dio como muy extendido por el mundo rural hispano de los siglos XVI-XVII¹⁸. También se nombra en una curiosa obra acerca de danzas escrita por Pedro Suárez de Robles y publicada por primera vez en 1561, de cuyo autor no se sabe nada, salvo que era oriundo de Ledesma (Salamanca)¹⁹.

18. Por ejemplo, se recoge en Ballester, Jordi (2011). "The Stringed Drum and the 16th Century Music: New Iconographical Sources". *ANUARIO MUSICAL*, Nº 66, pp. 47-60. Puede verse una versión digitalizada del texto original en la dirección web (de donde hemos tomado la imagen para la lámina 7):

<http://fondosdigitales.us.es/media/books/765/765_258704_1280.jpeg> [Consulta: 2 de febrero de 2017].

19. Se trata de la *Danza del Santísimo Nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo*, aunque se trata de una mención tan breve que no aporta apenas información. El texto de la segunda edición impresa en 1606 puede verse en la dirección web:

<<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11317>> [Consulta: 5 febrero 2017].

que el Psalmista dize , in Psalterio decem cordarum psalite illi. El instrumento que agora llamamos salterio , es vn instrumento que tendra de ancho , poco mas que vn palmo , y de largo vna vara , hueco por dedentro , y el alto de las costillas de quatro dedos , tiene muchas cuerdas , todas de alambre , y concertadas , de fuerte que tocandolas todas jun-

tas con vn palillo guarnecido de grana haze vn sonido apacible : y su igualdad sirve de bordon para la flauta que el musico deste instrumento tañe con la mano siniestra , y conforme al son que quiere hazer , sigue el compas con el palote : vfae en las aldeas , en las procesiones , en las bodas , en los bayles , y danças. Dixose a psallendo , porque al son fuyo acostumbrauan cantar.

Lám. 7. El texto de Covarrubias.

Con todo, atendiendo a lo que autores como Gastellu o Álvaro de la Torre han venido publicando, tanto por vía documental como de representaciones en el arte no se ha constatado hasta ahora que el conjunto de flauta y salterio fuera una combinación tan generalizada como asegura Covarrubias y que, al menos en ciertos casos, como veremos enseguida, sus apariciones parecen debidas a la salida de músicos del ámbito pirenaico occidental hacia otras áreas en las que dieron a conocer sus instrumentos peculiares. Desconocemos las razones últimas de que su ámbito de uso quedara tan restringido, aunque quizás una de ellas fuera que no pudo competir exitosamente con el conjunto muy arraigado desde antes de flauta y tamboril de parche. Asimismo, puede que en otras zonas el instrumento de cuerdas percutidas se desestimase tras un tiempo de experimentación, o bien no se emplease con suficiente frecuencia como para que dejara pistas de su existencia en la documentación o el arte. Lo único fiable es que parece haber triunfado más notablemente en la zona pirenaica y su periferia, aspecto que vamos a repasar a continuación.

2.1. El área de mayor concentración de citas o representaciones del dúo instrumental

A falta de datos precisos cabe buscar en las peculiaridades sonoras y rítmicas del propio tuntún algunas pistas acerca de su reducido ámbito de uso. En este sentido, la diferencia fundamental del salterio percutido respecto al tambor tradicional de parche es su menor agresividad sonora (lo cual reduce su eficiencia en exteriores y lo convierte en más adecuado para espacios interiores), menor versatilidad para reproducir ritmos acelerados y variados, pero a cambio mayor continuidad de sonido, ejerciendo de bajo permanente de fondo con un zumbido hipnótico algo parecido al de los bordones de las gaitas de fuele. Además, no parece detalle secundario el hecho de que casi todas sus primeras apariciones en la plástica sean en manos de ángeles músicos alabando la gloria de los cielos, tradición en la que el ejemplar cerverano se integra plenamente.

Estas características apuntan a un uso en la música sacra y oficios religiosos en el interior de templos (donde la acústica de estos recintos, que favorece la generación de ecos y reverberaciones, resulta muy útil para

ampliar el modesto sonido del tuntún), como ayuda en la nota pedal, pero marcando menos violentamente el ritmo y transmitiendo mayor sensación de solemnidad, siendo más eficientes para danzas de pasos suaves y continuados, sin cortes o saltos bruscos. En estas circunstancias, es posible que su arraigo en determinados puntos se viera favorecido por ser útil para dirigir danzas rituales celebradas en parte en el interior de las iglesias, como por ejemplo la de Jaca a Santa Orosia, saliendo después a los exteriores para participar también en otro tipo de bailes más plebeyos, con la ayuda en estos casos de instrumentos como los de cuerda frotada por un arco (fídulas, violas...) que enriquecieran su apagado sonido en espacios abiertos.

Otro factor que pudo resultar crucial para asentar el conjunto instrumental en la zona pirenaica occidental fue la existencia de una población local ligada entre sí por lazos de variado tipo. Aunque la comparación que vamos a hacer tiene sus ciertos riesgos y la coincidencia puede deberse a la mera casualidad, llama la atención que el área «nuclear» del salterio percutido en combinación con la flauta de tres agujeros se ajuste bastante bien al ámbito de influencia de las tres ciudades de época romana denominadas *Calagurris* o *Calagorris*²⁰.



Lám. 8. Ubicación de las ciudades romanas y posibles líneas de avance del salterio percutido.

- 1) *Calagurris Iulia Nasica* (Calahorra, La Rioja), 2) *Calagurris Fibularia* (Bolea, Huesca), 3) *Calagurris Convenarum* (Saint-Martory, Haute-Garonne)

(En línea de puntos se acota el espacio de mayor arraigo secular de este ensamblaje musical)

20. Acerca de las tres *Calagurris* / *Calagorris*, su ubicación y comparaciones entre ellas véase Dupré, Nicole (1998). "Les *Calagurris* de Gaule et d'Hispanie. À propos de Saint-Martory (Haute-Garonne) et de Calahorra (La Rioja)". *Kalakorikos*, 3, 1998, pp. 19-28.

Aunque el uso generalizado del dúo instrumental en esta zona sólo se produce a fines de la Edad Media, vinculado a condiciones sociales y culturales muy diferentes a las que produjeron las tres ciudades romanas del mismo nombre, no es menos cierto que los entornos geográficos y ambientales —que se mantienen siempre fijos en el mismo sitio—, funcionan como condicionantes de primer orden para las gentes que los habitan, por encima de los siglos y aun los milenios. La configuración de los Pirineos con valles encajonados que ejercen de auténticos desagüaderos no sólo de volúmenes hídricos sino también de excedentes demográficos, la perfecta comunicación de ambas vertientes de la cadena montañosa a través de los pasos de montaña (practicables siempre que la nieve no lo impida), la existencia de rutas seculares de trashumancia ganadera desde el Pirineo hacia los pastos de invierno de las orillas del Ebro (Bardenas Reales en Navarra, Monegros en Aragón), o los avances del reino navarro y el aragonés (o ambos unidos en uno solo) hacia el Sur durante la Reconquista (con lo que ello supuso de refuerzo del componente pirenaico en el llano del Ebro), son factores que han venido favoreciendo constantes relaciones entre las poblaciones humanas locales.

Tomando de referencia estos datos, es probable que el salterio y la flauta de tres agujeros encontrarán un medio favorable para su avance y arraigo por ser útiles para servir como instrumento ceremonial para celebrar las variadas danzas de palos, espadas, castañuelas y similares de la región, de raíces paganas, pero asimiladas a la religión oficial cristiana, con rasgos en cuanto a la selección de los danzantes, rituales y celebraciones que evidencian un origen en antiguas sociedades iniciáticas de guerreros, *männerbunde* y ritos solsticiales²¹. Aunque celebraciones de este tipo se registran por toda Europa, tal vez la clave de la concentración en el empleo del tuntún y flauta para estas ceremonias en ámbito pirenaico y circumpirenaico estuviera en la existencia de redes sociales, familiares, étnicas, culturales y lingüísticas en el espacio «tricalagurritano», con raíces desde tiempo atrás como parece indicar la repetición toponímico-lingüística. En este sentido, los santuarios más importantes, como el de Muskilda en Navarra, o el de Santa Orosia en Yebra de Basa²², puntos a donde acudían cada año gentes de los valles pirenaicos de ambas vertientes y en cuyas celebraciones se tejían amistades, negocios, matrimonios y, en general, vínculos humanos de

21. Torre, Álvaro de la (1986). “Chiflo y salterio en el Alto Aragón”, p. 122-124. *Revista de Folklore* nº 70, 1986, pp. 119-127. Resulta muy ilustrativo traer aquí las palabras del autor al respecto: “Es preciso reincidir en el hecho de que el salterio se utilizaba únicamente en las solemnidades en honor a Santa Orosia, lo que presenta una tradición fuertemente ritual. Queda constancia gráfica de la enseñanza del dance a personas determinadas desde la más temprana edad, ocupando un puesto concreto en la estructura del dance durante toda la vida”.

22. Sobre la importancia de estos santuarios como puntos de encuentro de gentes llegadas de toda la región véase Torre, Álvaro de la (1999). *El tambor de cuerdas de los Pirineos...*, pp. 12-13.

Agradezco a Álvaro de la Torre sus comentarios acerca del instrumento y los intérpretes más destacados en este momento.

todo tipo, debieron de resultar auténticos focos de expansión del instrumento hacia el norte de los Pirineos que lo insertaron en la cultura tradicional local, fenómeno del que La Rioja también participaría por su posición en el valle del Ebro, abierta a la influencia cultural navarro-aragonesa²³.

Pensemos que la presencia en época reciente del conjunto de flauta y tamboril de parche en Portugal se vincula con el área del país que perteneció al reino leonés y donde todavía se conserva el mirandés, lengua del mismo tronco que el bable. A escala un poco mayor, este conjunto musical se ha cultivado con éxito en el espacio de cultura leonesa que articula la Vía de la Plata, desde Asturias hasta Huelva, desarrollando un estilo peculiar. En el otro canto ibérico, el flabiol ha quedado vinculado a la población de habla catalana. Todo ello nos sugiere que incluso elementos a primera vista fácilmente intercambiables entre poblaciones, como son los instrumentos musicales, están sometidos a veces al condicionamiento de ciertas barreras culturales y étnicas. En sociedades preindustriales no es tan fácil introducir un nuevo estilo musical en un territorio entre gentes acostumbradas a formas determinadas, y menos si tenemos en cuenta que el mundo de lo festivo y religioso se vincula íntimamente con el plano de los sentimientos, emociones y vivencias más instintivas. Bastan pequeñas sutilezas para frenar o acelerar el avance de un estilo u otro. Esto por no hablar de lo que sucede en momentos de tensión extrema, en los que determinados sonidos, instrumentos o canciones se convierten en símbolos de grupos étnicos o ideológicos, lo que los vuelve detestables para sus rivales o enemigos.

De todas maneras, dada la falta de información que padecemos sobre el particular, no podemos enunciar una causa segura de por qué quedo el tambor de cuerdas tan restringido al ámbito pirenaico y periferia. Por el momento debemos mantenernos en el terreno de las meras hipótesis.

2.2. Evolución del dúo instrumental

Para terminar de completar nuestro estudio comparativo y entender cuál puede ser la posición exacta del modelo cerverano en el panorama de representaciones, comentaremos algunas últimas particularidades de estos instrumentos en el terreno organológico, para lo cual hemos de regresar al repaso de los casos de aparición del conjunto instrumental en el arte o documentos antiguos.

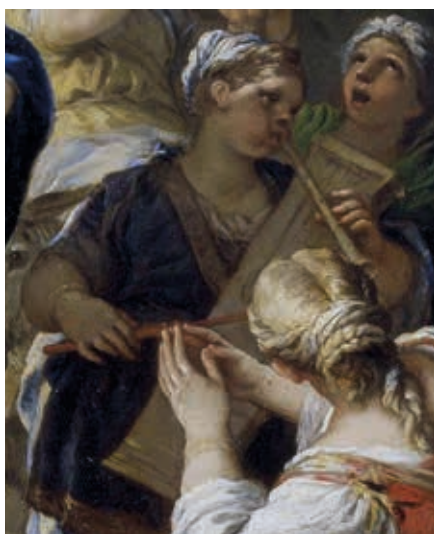
23. Conocemos diversas referencias documentales que hablan del extendido uso del salterio en todo el espacio riojano. Al respecto citemos los trabajos siguientes, que lo testimonian en Santo Domingo, San Asensio y Briones durante el siglo XVI: Álvarez Clavijo, M^a Teresa (2004). "La danza". En *Sobre la Plaza Mayor. La vida cotidiana en La Rioja durante la Edad Moderna*, pp. 57-58. Museo de La Rioja. Logroño. Visaira Negueruela, Jesús (2001). "Documentos históricos de la danza de San Asensio". En Asensio García, Javier (coord.), *La danza riojana: historia, sociedad y límites geográficos*, pp. 149-158. Espiral Folk de Alberite.

Agradezco al destacado folklorista Javier Asensio el haberme comunicado la existencia de estos datos.

Señalemos que, tras su temprana y pionera representación en Agolada, una de las siguientes apariciones se produce dando un brusco salto en el tiempo y el espacio hasta un punto tan lejano como Roma, en la capilla del cardenal napolitano Oliviero Carafa de la basílica de Santa María sopra Minerva, fechada entre 1488 y 1492²⁴. Se trata de un momento en el que la influencia aragonesa en la península italiana estaba en auge tras la instalación de la corte del rey Alfonso V de Aragón en sus nuevos dominios de Nápoles, donde promovió una intensa política de mecenazgo cultural. Su hijo bastardo Ferrante I heredó la corona del lugar, manteniendo una alianza prioritaria con el duque de Milán, zona norte de Italia donde también se registran otras representaciones algo posteriores. A la vista de estos indicios, parece bastante probable que el conjunto instrumental fuera introducido en aquellas tierras por músicos traídos por el propio rey Alfonso V, hipótesis ya sugerida tímidamente por otros²⁵. Con todo, no es en absoluto descartable que se produjera una infiltración alternativa del dúo instrumental por la Provenza.



Lám. 9. Ángel *tuntuero* de la capilla de *Santa María sopra Minerva*, realizado por el pintor Filippino Lippi.



© Museo Nacional del Prado.

Lám. 10. Detalle de *El cántico de la Profetisa María*, de Luca Giordano, pintado hacia 1687. Obsérvese, que ambos modelos son más anchos por debajo que por arriba, rasgo arcaico compartido también por el *tuntu* cerverano.

El salterio de la capilla del cardenal napolitano Carafa presenta un aspecto muy próximo al típico de los instrumentos de cuerda frotada, con

24. Fuente de la imagen de la lámina 9: <<http://www.wga.hu/art/l/lippi/flippino/carafa/2assump8.jpg>> [Consulta: 5 febrero 2017].

25. Torre, Álvaro de la (1999). *El tambor de cuerdas de los Pirineos...*, p. 7.

sus dos escotaduras laterales rematadas en cúspides algo puntiagudas, pero al que se le ha eliminado el ya innecesario mástil, revelando gracias a esta sutileza su origen lejano y su condición de modelo de transición hacia las formas más recientes del instrumento. En el mismo ámbito geográfico está el modelo que se muestra en el cuadro de Giordano, el cual parece tratarse de la repetición aproximada de un lienzo pintado para la iglesia de *La Annunciata* de Nápoles²⁶, detalle que apunta de nuevo en la dirección de la prolongada influencia aragonesa en la zona como posible factor de entrada del dúo instrumental en la península italiana.

No menos interesante y bello es el ángel miniado del *Libro de Horas* de los Sforza (familia vinculada desde su fundador con los reyes de Nápoles), contemporáneo del anterior y que en cambio porta un modelo de salterio completamente rectangular, lo cual habla a favor de que esta variante en concreto derivaba directamente del *chorus* medieval, readaptado para acompañar a otra flauta de una mano similar a la de Cervera²⁷.



British Library

Lám. 11. Detalle del *Libro de Horas* de los Sforza, hacia 1494.

26. Museo Nacional del Prado (1985). *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, p. 248. Madrid: Museo del Prado.

La imagen de la pintura de Giordano de la lámina 10 ha sido tomada de la siguiente dirección web, donde además se recopila toda la bibliografía publicada hasta el momento sobre la obra: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cantico-de-la-profetisa-maria/c623a35e-83f0-4748-8d61-1ab7991fd81e>> [Consulta: 5 febrero 2017].

27. Imagen de la lámina 11: <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_34294_f036v> [Consulta: 5 febrero 2017].

Otro jalón evolutivo en esta larga y compleja historia se encuentra en entorno pirenaico, en el retablo de la desaparecida iglesia parroquial de Ager (Lérida) hoy conservado en el museo diocesano de Lérida²⁸.



© Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Jordi V. Pou)

Lám. 12. Parte del grup de músics de la tabla dedicada a San Vicente en Ager.

En esta obra, datada hacia los años de cambio entre los siglos XV y XVI²⁹, observamos un paso más en su evolución: se conservan las dos escotaduras laterales heredadas de los instrumentos convencionales de cuerda frotada o pulsada, pero el instrumento ha adquirido un aspecto más largo y estrecho, invirtiéndose su reparto de volúmenes al quedar ensanchada la parte superior. Llama la atención que, pese a este último detalle, las líneas generales de su patrón de diseño son muy similares a las del *tuntún* cervenano.

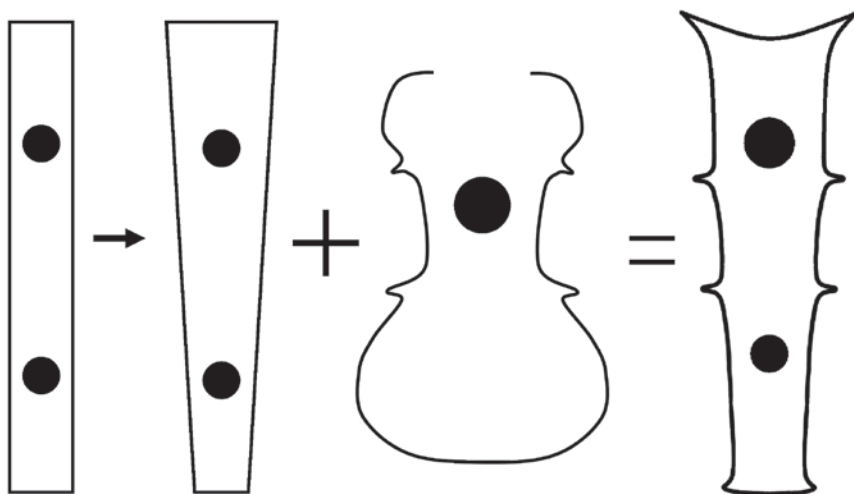
Para explicar la transformación que detectamos de la vieja caja tipo viola a formas más largas y estrechas cabe sugerir la siguiente hipótesis: tal vez la pareja instrumental *salterio-flauta de tres agujeros* saltó las cumbres del Pirineo desde el Suroeste a comienzos del siglo XV (puede que antes), topándose en el espacio norpirenaico con la arraigada tradición de otro instrumento parecido de cuerda percutida, el *chorus* medieval, de amplio uso en Francia y, ante sus evidentes semejanzas con los nuevos elementos

28. Agradezco al conservador del museo, Alberto Velasco, su amabilidad para ayudarme a localizar una fotografía de la pintura y las facilidades dadas para publicarla aquí.

29. Museu Diocesà de Lleida (1993). *Catàleg. Exposició PULCHRA. Centenaria de la creació del Museu 1893-1993*, pp. 113-114. Generalitat de Catalunya.

llegados del Camino, los lutieres de la época optaron por fusionar ambos modelos básicos en uno solo.

En este sentido, recordemos que no escasean los viejos modelos de tuntún completamente rectangulares y sin escotaduras, a veces utilizados en tiempos recientes, que en muchos casos adquirieron una estructura trapezoidal invertida, sin duda como recurso para facilitar la sujeción por parte del intérprete con un solo brazo, aprovechando su efecto de cuña. Y este esquema de primitivo *chorus* antes solitario debió de fundirse en el mismo siglo XV con el patrón básico del instrumento de cuerda sin mástil (como el visto en la basílica de sopra Minerva), reconvirtiéndose en salterio de lados curvados e inseparable de flauta de una mano, y generando al final el modelo básico que subyace a la inmensa mayoría de salterios que conocemos desde entonces, con su aspecto de «bucráneo» o cabeza de vaca.



Lám. 13. Posible evolución del *chorus* hacia la forma trapezoidal o de cuña invertida (la más cómoda para el intérprete en caso de no usar correa), y fusión final con el esquema sinuoso de las violas. De paso las curvaturas eran útiles para sujetar la caja con el brazo.

Atendiendo a este probable modelo evolutivo, el salterio representado en la Virgen del Monte de Cervera muestra evidentes rasgos arcaizantes: es ya bastante más estrecho que el instrumento de Roma, a fin de facilitar su sujeción, pero no muestra indicios de haberse visto influido por los esquemas trapezoidales de más al este y el norte, manteniendo mayor anchura en su segmento inferior que en el interior. Todo ello unido a sólo dos escotaduras básicas, dotadas de cúspides puntiagudas como las de los violoncelos actuales, y sin rastro de los protectores de las clavijas en forma de cuernos de vaca, resolviéndose el problema de la protección de este delicado punto mediante la introducción del clavijero en el interior de la caja. Asimismo, no tenemos más que seis cuerdas y una sola boca en la tapa armónica, detalle este último especialmente arcaico, que lo hace derivar directamente de instrumentos primitivos como el de Agolada.

En conjunto tales sutilezas apuntan a que pudo existir una tradición propia de este tipo de instrumento en La Rioja, no afectada por los patrones de los *chorus* de dos agujeros en la tapa armónica, y derivada de los viejos modelos medievales surgidos de las violas y que perdieron el mástil. Cabe incluso proponer que la pareja instrumental arraigó en la región entrando directamente desde la ruta jacobea, sin descender del Pirineo traído por inmigrados del norte, aunque probablemente fuera algo influida con el tiempo por los modelos de sus vecinos navarros y aragoneses. De hecho, a la vista de su cierto arcaísmo formal, compartido también por la flauta, incluso cabe sugerir que el tuntún cerverano que sirvió de modelo a la pintura debió de ser construido un poco antes, acaso en el siglo XVII, pudiéndose establecer con la ayuda de estas pistas una marcada frontera con la tradición aragonesa que recordemos que —gracias a la pintura de la cúpula del convento de las concepcionistas de Épila— ya estaba fijada a comienzos del siglo XVII en el modelo «bucraniforme» que ha llegado hasta nosotros por vía popular, con paralelos muy similares en las áreas vascófonas colindantes.

2.3. Combinaciones con otros instrumentos

Aun a riesgo de resultar quizás un repaso excesivamente prolijo, no queremos finalizar nuestra comparación entre estilos de *tuntún* sin mencionar un último punto que merece la pena señalar: la opción de unir el dúo *flauta-salterio* con otros elementos musicales formando orquestas, que en la bóveda cerverana también parecen apuntarse.

Resulta útil en este sentido recordar dos cuadros de comienzos del siglo XVI conservados en el *Museu Nacional do Azuleju* de Lisboa (Portugal)³⁰, donde observamos un modelo de salterio de formas redondeadas y de nuevo más ancho en su tramo inferior que en el superior. Aunque las obras datan de los tiempos de Manuel el Afortunado (yerno de los reyes Católicos y suegro de Carlos I) y en aquellos momentos la Península era un *continuum* humano en el que se intercambiaban artistas, juglares y profesionales de todo tipo³¹, cabe plantear por su ubicación y aspecto si estos modelos no pudieron derivar directamente de los prototipos galaicos medievales.

La peculiaridad que vemos en las representaciones portuguesas —y que también se observaba en la tabla de Ager— es el hecho de que el conjunto flauta-salterio viene acompañado de otros músicos, destacando el que tañe un instrumento de cuerda frotada tipo viola de arco. Es un tipo de acompañamiento que vemos en otras representaciones de músicos con la

30. Las imágenes de la lámina 14 han sido tomadas de la dirección web:

<<http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/os-aerofonos/pito-ou-chifra-e-tambor/>> [Consulta: 5 febrero 2017].

31. Dado que a primera vista no parece que el salterio tuviera arraigo en Portugal, Gastellu (1992). "L'iconographie de la flûte...", p. 21, sugiere que esta aparición sería debida a la llegada de juglares hispanos al reino luso.

flauta de tres agujeros y salterio de cuerdas³², sobreviviendo hasta el siglo XX, momento en el que hacía cierto tiempo que había sido renovado por el empleo ya de un violín moderno.



Lám. 14. Pinturas de época manuelina conservadas en el *Museu Nacional* do Azuleju (Lisboa, Portugal).

32. La imagen de la lámina 15 se ha tomado de Ballester, Jordi (2011). "The Stringed Drum...", p. 52, mientras que las de las 16, 17 y 18 proceden de las direcciones <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00463/AN00463466_001_1.jpg>, <http://nertam.blogspot.com.es/2013_04_01_archive.html> y <<http://lumbrets.jimdo.com/documentation/musiques-traditionnelles/>> [Consulta: 5 febrero 2017].

Mencionemos aquí de pasada la pequeña sutileza de que, en casi todas las representaciones, el intérprete de instrumento de cuerda frotada por arco se coloca a la derecha del tuntunero desde el punto de vista del espectador. Esto no parece fruto de la simple casualidad, sino que puede ser el resultado de una medida de seguridad realizada de manera intuitiva: al colocarse el instrumento en el costado izquierdo del músico, el arco constantemente se extiende hacia el exterior, con el riesgo de golpear al músico vecino.



Lám. 15 y 16. Músicos del retablo de Barruera (Lérida, s. XVI) y de un grabado italiano (hacia 1625-1630).



Lám.17 y 18. Músicos de Ossau (Bearne) de comienzos del siglo XX.

Si regresamos a la obra pictórica de Cervera, observaremos que en el repertorio de músicos representados en la bóveda de la iglesia parece existir un plan pensado de antemano ya que, justo a la derecha del ángel *tuntunero* (desde la perspectiva del espectador), se sitúa en el siguiente plemento otro ángel que maneja una viola de arco.



Lám. 19. El más que probable dúo musical de cuerdas cerverano.

Seguramente el pintor debió de ver en la vida diaria este tipo de agrupaciones y decidió plasmarla en su trabajo, para dar mayor realismo. Que la posición del ángel *tuntunero* y su contiguo violinista no es casual y que el artífice de los frescos colocaba los personajes de acuerdo a una lógica musical viene reforzado por el hecho de que en el plemento contiguo, de

mayor longitud y sin nervadura por medio que los separe, observamos una indiscutible pareja, formada por un gaitero de bota y un tamborilero de parche, al estilo de la que conocemos en tantas imágenes de todo tipo de distintos puntos del territorio peninsular³³.



Lám. 20 y 21. Gaitero de bota y tamborilero acompañante de Cervera y, a modo de comparación, una imagen de los ángeles de la *Casa Grande* de Rosende (Sober, Lugo), 1816.

Para finalizar este apartado comentemos que el reparto de posiciones de cada ángel de la Virgen del Monte dentro del conjunto puede que no sea al azar, ya que parece subyacer una cierta jerarquización entre instrumentos. El tuntunero y su probable acompañante con viola de arco se sitúan en la zona contigua al muro de la coronación de la Virgen, junto con el ángel que porta aros de cascabeles, otro elemento fundamental en las danzas, quedando el de la chirimía en posición más apartada. Todo ello podría sugerir acaso que en las primeras celebraciones en el interior del santuario en honor a la patrona pudieron tener mejor consideración tuntuneros y tañedores de vihuela de arco, siendo sustituidos después por gaitas y dulzainas, acaso por su mayor potencia de sonido, característica más apta para exteriores.

3. SIMBOLISMOS ASOCIADOS Y REFLEXIONES FINALES

Hemos repasado hasta el momento las principales apariciones iconográficas del dúo instrumental de tambor de cuerdas y flauta de una mano, proponiendo un posible esquema evolutivo a lo largo del tiempo, lo cual nos ha permitido establecer la posición que ocupa la representación de la Virgen del Monte de Cervera en lo que conocemos de la historia de esta combinación instrumental, de manera que ya sólo nos queda echar un último vistazo al entorno folklórico cerverano, a fin de intentar deducir si aún quedan pistas que nos indiquen usos ceremoniales parecidos a los que han pervivido en las demás zonas de uso.

Para empezar, las características del entorno en el que aparece representado —medio rural en las primeras estribaciones de la serranía, algo

33. Imagen de los ángeles gallegos de la lámina 21:

<<http://www.consellodacultura.org/asg/instrumentos/os-membranofonos/tambor-propiamente-dito/>> [Consulta: 5 febrero 2017].

retirado de las zonas más pobladas y, por tanto, en territorio apto para que florezcan formas de expresión más tradicionales y de herencia medieval—, nos inclinan a pensar que se trataba de un instrumento arraigado en la región del Alhama, de características similares a los que conocemos a través de la documentación: por ejemplo los que estuvieron presentes en las fiestas de las cercanas Tudela y Tarazona durante todo el siglo XVI³⁴.

Es más: su presencia en la bóveda de este santuario en concreto es otra pista que puede ayudar a entender la función social del instrumento en su tiempo. Es conocido para el folklorista que en la localidad todavía se sigue representando la danza denominada *La Gaita de Cervera*, con castañuelas y

34. Fuentes Pascual, Francisco (1946). “La música religiosa y profana en Tudela”, pp. 181 y 184. *Príncipe de Viana*, Año nº 7, nº 22, pp. 177-185. Este artículo recopila varias facturas de pagos a tañedores de instrumentos que participaban en las fiestas religiosas y profanas de Tudela durante el siglo XVI. Por ejemplo, en 1532 se menciona el pago a “dos salterios y hun rabiquete que tanyeron el día de San Pedro”, que de paso parece confirmar la presencia del dúo *flauta-salterio + instrumento de cuerda frotada*. Más tarde, en 1565, se cita a dos vecinos de Tarazona que fueron a celebrar las fiestas de Santa Ana “con su atambor y salterio”.

Pero con diferencia la cita más interesante es de 1580, cuando se paga a un tal Joan Valdes que tañó un salterio para que danzaran dos gitanos el día del Sacramento. Dada la situación descrita, parece que debemos pensar en un caso de uso de flauta y tambor de cuerdas en solitario por parte de un solo intérprete y ligado a una danza de tipo religioso. De manera que tanto las pistas que obtenemos a través de la pintura de Cervera como las que proceden de la documentación tudelana apuntan a un uso generalizado del dúo *flauta-salterio* en toda la comarca, ligado especialmente a danzas sagradas.

Conviene citar también el trabajo de Ramos Martínez, Jesús (1990). “Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal Herria, a partir de los instrumentistas llegados en el siglo XVIII”. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Año nº 22, nº 55, pp. 91-138. En él abundan las referencias tomadas en los archivos de Pamplona acerca de tañedores de salterio durante todo el siglo XVIII que acudían a las fiestas de San Fermín, siendo muy frecuentes los casos de músicos de este tipo que formaban grupo con tañedores de violín. En la misma lista se menciona a un intérprete de txistu y tamboril en el año 1769 llegado de Fitero, localidad contigua a Cervera, lo cual indicaría que todavía a fines de aquel siglo se mantenía viva la tradición de la flauta de tres agujeros o de una mano en el valle del Alhama. También hay otro individuo de la misma localidad en 1773, definido como tamborilero que acompaña a *txistularis*. De hecho, en la misma región navarra sólo encontramos a otros tañedores del instrumento en la cercana Ablitas y en Tudela, lo que parece apuntar a que el instrumento empezaba a perderse, refugiándose principalmente en las áreas más al sur, en el espacio de influencia del Sistema Ibérico por una parte y en la aglomeración de mayor población que suponía Tudela por otra.

Como dato que confirma todo ello señalemos que en el órgano de la iglesia parroquial de Fitero, finalizado en 1659, se encuentra representado un ángel txistulari, aunque en este caso no va acompañado de salterio sino de tambor de parche con dos bordones, todo ello representado con bastante detalle. El modelo de su flauta, cónica y acampanada como es habitual en la época, es muy similar externamente a la cerverana, aunque su mayor longitud y diferente posición de sujeción (los dedos de la mano izquierda están muy cerca del extremo inferior del instrumento) parecen apuntar con cierta seguridad a que se trata de una flauta de tres agujeros. Al respecto se puede consultar mi propio trabajo sobre esta figura. Aznar Martínez, Eduardo (2016). “Iconografía musical del órgano de Santa M^a la Real (Fitero)”, pp. 56-62. Disponible en la dirección web:

<http://www.academia.edu/28358436/Iconografía_musical_del_órgano_de_Santa_María_la_Real_Fitero_Navarra_>.

en base a patrones próximos al de la danza de *castañetas* de Jaca, movida esta última al son de la flauta y el salterio. Aunque algún estudioso como Gregorio Coloma ha sugerido que la danza cerverana se creó para conmemorar la batalla de San Quintín³⁵, la comparación con danzas similares del resto de la Península anima por el contrario a ver en ella orígenes más antiguos, e incluso un lejano fondo de raíces preislámicas y precristianas, asimiladas en época medieval por el cristianismo oficial.

La Gaita según parece fue un oficio que en tiempos anteriores se celebraba en honor a la Virgen del Monte y solamente después pasó a honrarse a San Gil y Santa Ana con ella³⁶, alcanzando así el formato actual. Existen asimismo indicios de que en el pasado el repertorio de danzas cerveranas fue mucho más amplio, configurando un paloteado similar a los modelos navarro-aragoneses de la región, con la presencia de un personaje denominado el «Bobo»³⁷, de funciones similares a su homónimo del santuario de Muskilda en Ochagavía (Navarra), área también de uso antiguo del tambor de cuerdas.

En el mismo folklore cerverano abundan elementos emparentados con paralelos navarros y aragoneses. Si bien la historia que creó el escritor Ibo Alfaro acerca del santuario local fue una invención de su fantasía personal, lo cierto es que, como él mismo indica, se basó en varios motivos llegados por tradición genuinamente popular³⁸:

- La leyenda de que la Virgen del Monte había sido redescubierta tras la Reconquista bajo un árbol.
- La costumbre de que cada año y en el día de la Ascensión de Cristo (entre mayo y junio) parta de la iglesia de San Gil una procesión de las gentes del pueblo y autoridades al santuario de la Virgen del

35. Coloma, Gregorio (2014). "El nacimiento de la gaita". Disponible en la dirección: <<http://lagaitacervera.blogspot.com.es/2014/01/el-nacimiento-de-la-gaita-por-gregorio.html>> [Consulta: 5 febrero 2017].

36. Jiménez, Alejandro (1956). *La Gaita, una antigua danza cerverana*. *Nueva Rioja* del 2 de septiembre de 1956. Disponible en la dirección web: <<http://lagaitacervera.blogspot.com.es/2013/12/la-gaita-una-antigua-danza-cerverana.html>> [Consulta: 5 febrero 2017].

37. Acerca de las danzas de Cervera y los restos de su primitivo dance y paloteado es muy completo el estudio de Jiménez Berdonces, Diego (2001). "La Gaita, danza tradicional de Cervera del Río Alhama". En Asensio, Javier (coord.), *La danza riojana. Historia, sociedad y límites geográficos*, pp. 127-139. Espiral Folk 2001. Disponible en la dirección web: <<http://lagaitacervera.blogspot.com.es/2013/05/la-gaita-danza-tradicional-de-cervera.html>> [Consulta: 5 febrero 2017].

38. Ibo Alfaro, Manuel (1856). *La bandera de la Virgen del Monte o la mora encantada*, pp. 9-26. Madrid: Imprenta de Joaquín René. Puede verse una copia digitalizada en la dirección web: <http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=3029&posicion=1&forma=ficha> [Consulta: 5 febrero 2017].

La costumbre de que sea una doncella de la localidad quien coloque la bandera surge a partir de la publicación de esta novela, siendo antes el procurador de la villa el que la subía desde San Gil y entregaba al capellán del santuario, quien finalmente la hincaba en el tejado.

Monte, colocando una bandera con cruz azul en lo más alto, tradición de origen y sentido desconocidos para sus practicantes.

- La importancia de San Gil en la localidad, santo cristiano que, según la leyenda, fue amamantado durante años por una cierva en el bosque³⁹, particularidad que lo convertía simbólicamente en hijo adoptivo del animal y que quizás impulsó a asociarlo con el nombre de la localidad riojana.
- La existencia cerca de esta zona de la *Cueva de Marimón* y la *Cueva de la Luna*, que se consideran lugares mágicos. Se suponía que en lo más profundo de la segunda de ellas habitaba una «mora encantada» que había sido hechizada y forzada a residir allí por un genio subterráneo, en venganza por no haber querido ceder a sus pretensiones amorosas. Otras versiones hablan de un rico tesoro escondido e incluso de la presencia de ogros.

A la vista de estos datos, parece razonable concluir que Ibo Alfaro no acertó a entender las sutilezas que se escondían en los elementos folklóricos de su localidad natal (últimos restos descontextualizados de un repertorio mítico precristiano reconocible para el mitólogo), y que al escuchar la historia de la «mora encantada» malinterpretó su sentido original, creyendo que se estaba hablando de una mora en el sentido étnico o religioso, cuando lo que se trasluce es un resto de creencias de corte muy similar a los que se registran en santuarios donde se han realizado danzas ceremoniales dirigidas por el par *flauta-tuntún*.

Acerca de la figura de la mora encantada, precisemos que abundan en distintos puntos de la Península las tradiciones e historias acerca de la presunta existencia de una comunidad paralela, generalmente bajo tierra, denominados «moros» (o «mouros» en Galicia), cuyo nombre no debe confundirse con su homófono que define a los grupos étnicos norteafricanos, sino que define a los equivalentes hispanos de las *bansbees* irlandesas (< *ben síde* ‘mujer del otro mundo, de los megalitos’) y *aes sídbe* ‘raza de los túmulos megalíticos sagrados’. Se trata de seres espirituales, herencia de los viejos conceptos animistas que contemplaban a la Tierra como habitada por infinidad de entes y dioses inmateriales⁴⁰.

39. La versión más influyente de la vida del santo fue redactada en la segunda mitad del siglo XIII, siendo la edición más reciente en castellano del texto la siguiente: VoráGINE, Santiago de la (2016). *La leyenda dorada*, 2, pp. 563-565. Madrid: Alianza Editorial.

40. Un interesante resumen del tema y de la bibliografía al respecto es el trabajo de LACARRA, María Jesús (2015). “La imagen del Otro: moros y moras en el folklore aragonés”. *Le forme e la storia ns VIII*, 2015, 1, pp. 455-467. Otro artículo digno de mención, especialmente por el repaso a los topónimos peninsulares del tipo *Cueva de la Mora* (pp. 225-226), es el de NARRO, Ángel (2013). “Mítica de los moros y moras de la toponimia peninsular”. En *Actas del XXVI Congreso internacional de Lingüística y de Filología Románica*, ed. E. Casanova y C. Calvo, De Gruyter, Berlín 2013, vol. 5, pp. 219-28.

Aunque esté centrado en las relaciones de estos seres con los monumentos megalíticos, también es útil ALONSO ROMERO, Fernando (1998). “Las mouras constructoras de megalitos.



Lám. 22. San Gil según la miniatura del folio 118v del manuscrito HM 3027 de la Huntington Library, obra elaborada en el siglo XV. A pesar de que en la narración original el animal era una cierva, para resaltar los rasgos de su especie se solía representar con la cornamenta, que es exclusiva de los machos.

En cuanto al detalle de su rapto y obligada residencia subterránea, la estructura de este tema es similar al mito griego de *Perséfone*, *Kórē* o joven doncella símbolo de la actividad vegetal que se ve secuestrada durante el invierno y encerrada al mundo subterráneo por el Señor del Inframundo o Hades, convirtiéndose en reina de la Tierra y la Naturaleza, y del que debie-

Estudio comparativo del folklore gallego con el de otras comunidades europeas". *Anuario Brigantino*, 1998, nº 21, pp. 11-28.

Por último, citemos dos trabajos profundos sobre el tema, especializados en el ámbito galaico-portugués, pero que aportan información abundante y de gran interés: Llinares, María del Mar (1990). *Os Mouros no imaxinario popular galego*. Universidad de Santiago de Compostela. Frazão, Fernanda, Morais, Gabriela (2009-2010). *Portugal, Mundo dos Mortos e das Mouras Encantadas*. Lisboa: Apenas Livros. Esta última es una obra en tres tomos disponible en las direcciones web:

<http://www.continuitas.org/texts/morais_portugal1.pdf>, <http://www.continuitas.org/texts/morais_portugal2.pdf> y <http://www.continuitas.org/texts/morais_portugal3.pdf> [Consulta: 5 febrero 2017].

ron de existir diversas variantes locales por toda Europa⁴¹. Historia que tiene también similitudes con la figura de la diosa *Mari* (ámbito vascofono) o *Mariuena* (Aragón), ambos nombres tal vez emparentados etimológicamente con el de las *mo(u)ras*⁴², y que en algunas versiones se define como una mujer arrebatada, ascendida a los cielos y reconvertida en divinidad forzada a vivir en cuevas de altas peñas.

El día de la bandera de Cervera tiene cierto aspecto de ser una derivación ya muy alterada y cristianizada de la antigua fiesta de los *Mayos*, tan extendida por toda Europa occidental y ligada al culto de los árboles sagrados, que se engalanan con tiras de tela o cintas colgantes⁴³, celebración cristianizada en muchos sitios mediante su reconversión en la festividad de la Cruz de Mayo. Posiblemente la bandera cerverana no sea sino una última evolución de un pendón o estandarte empleado antaño en la fiesta de esta cruz, que luego terminó reutilizado en un nuevo ritual de ofrenda y ratificación periódica del carácter cristiano de un santuario que en tiempos lejanos tal vez pudo ser el emplazamiento de un árbol sagrado (de rasgos similares, por ejemplo, a la encina del Sobrarbe o el roble de Guernica, ambos resultado de la unión de cruz y árbol debido a la cristianización de un culto dendrolátrico pagano anterior), quedando un tanto descontextualizado de su origen.

La misma figura de la mora quizás estaría ligada a la Luna, por la condición de este astro de vivir un continuo proceso de nacimiento, desarrollo, decadencia y muerte regeneradora. El ciervo, con su cornamenta en forma arbórea que se renueva periódicamente cada año, sería otro elemento perteneciente al mismo entramado religioso, siendo absorbido y camuflado después por la figura cristiana de San Gil, complemento masculino imprescindible de la Virgen del Monte y que en este contexto ejercería primitivamente de *Rey Mayo* o señor del bosque y la vegetación. Incluso me atrevería a proponer que acaso *Cervera* no significaba en sus principios solamente

41. Precisemos aquí que no estamos defendiendo que el mito griego se extendiera por Europa, gracias por ejemplo al espacio común del Imperio romano, sino que contemplamos tanto a ésta como sus demás versiones como derivaciones directas de arquetipos míticos extendidos por el Viejo Continente y de los que cada grupo étnico portaría variantes propias.

42. Aunque se han propuesto varias posibles etimologías para explicar el término *mo(u)ro / mo(u)ra* desde raíces próximas fonéticamente, pero no emparentadas con la palabra castellana para designar a los oriundos del Magreb y seguidores de la religión musulmana (al respecto véase Alonso Romero, Fernando (1998). "Las mouras...", p. 12, también en Narro, Ángel (2013). "Mítica de los moros...", p. 222), personalmente me inclino a pensar que sí se trata de la misma palabra, sólo que aplicada con un sentido más amplio de 'no bautizado, no cristiano en general', englobando con la misma etiqueta a los paganos. Es decir, los *mo(u)ros encantados* habrían sido identificados por la visión popular medieval como elementos heredados de las religiones precristianas, no admisibles para el pensamiento católico y, por tanto, clasificables en el mismo nivel de los *moros* y potenciales enemigos o rivales del cristianismo.

43. Sobre la celebración de las Mayas, su vinculación con rituales donde muy frecuentemente se representa la polarización sexual y los diversos personajes y simbolismos asociados resulta fundamental lo expuesto en Eliade, Mircea (2011) [1949]. *Tratado de Historia de las Religiones*, pp. 448-460. Madrid: Ediciones Cristiandad.

‘lugar de ciervos’ sino también ‘lugar consagrado al culto del ciervo’, pudiendo haber existido alguna divinidad local híbrida de humano y cérvido al estilo del tartésico *Habi(di)s* o del céltico *Cernunnos*⁴⁴.

Como hemos adelantado hace poco, estos elementos del folklore cerverano ligados a la Virgen del Monte tienen claros puntos de contacto con lo que encontramos en los santuarios navarros y aragoneses. La historia de Santa Orosia con su ocultamiento en una cueva de Yebra de Basa y su muerte violenta a manos de un emir que la perseguía para forzarla a casarse con él se parece notablemente a la de la mora encantada de Cervera. En Jaca, otro punto esencial de culto a la misma santa, también fue de gran importancia el cercano santuario de la Virgen de la Cueva, en plena Peña Oroel. Probablemente tanto esta Virgen como la misma Santa Orosia son formas cristianizadas de la vieja diosa pirenaica *Mari(uena)*, símbolo de la Tierra, la soberanía, el país y en general la vida del lugar. Igualmente, algunos puntos de sus topónimos como Yebra (< céltico **ebura* ‘tejo’) y Basa (euskera *basa-* ‘bosque’) parecen ecos de lejanos cultos dendrolátricos. Es decir, el tambor de cuerdas habría venido a insertarse —en un momento histórico ya tardío— a los restos cristianizados de antiguas festividades que trataban de garantizar la buena marcha del orden natural mediante danzas y músicas en honor de divinidades sobrenaturales principalmente femeninas, supuestas habitantes de zonas rocosas y rectoras de los ritmos de la naturaleza, que habían quedado reconvertidas al final en santas y vírgenes.

La gran cantidad de pistas en la misma dirección apuntan a que la Virgen del Monte debió de ser un centro ceremonial de danzas y rituales locales, de rasgos similares al santuario de Santa Orosia en Yebra de Basa

44. Sabemos también de la existencia de una diosa tipo *Artemis* entre los lusitanos, relacionada con los ciervos, la Luna y poderes oraculares, y cuyo culto aprovechó Sertorio en sus campañas (83-72 a.C.), algunas de las cuales desarrolladas precisamente en el ámbito hoy riojano, a lo que se unen diversas representaciones halladas por vía arqueológica en varios puntos de la Península, tanto en zonas de cultura céltica como ibérica, que apuntan en la misma dirección. El animal, aparte de simbolizar la regeneración de la vida, parece haberse interpretado como guía en el *Más Allá*.

Sobre estos aspectos véase Baena del Alcázar, Luis (1989). “La iconografía de Diana en Hispania”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 55, 1989, pp. 79-112. Acerca de la cierva de Sertorio y las creencias lusitanas puede consultarse el útil trabajo de Pérez Gutiérrez, Marisa (2014). *Tras la huella de Sertorio en Hispania: Arqueología de la Primera Guerra Civil romana (82-72 a.C.)*, pp. 20-22. Trabajo de Fin de Máster. Santander: Universidad de Cantabria. Disponible en la dirección web: <<https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/5550>> [Consulta: 5 febrero 2017].

Curiosamente existe una prolongada tradición de considerar al ciervo como un animal extremadamente sensible al sonido de la flauta, hasta el punto de volverse manso a los humanos. Son muy significativos los datos al respecto expuestos en González de Zárate, José M^a (ed.) (1991). *Horapolo. Hieroglyphica*, pp. 482-484. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal. Cabe pues plantear la conjetura de que en el caso cerverano el uso de la flauta y el salterio fuera favorecido por estas ideas.

También es útil, por aportarnos testimonios directos de la constante asociación del ciervo con la idea de regeneración de la vida, la recopilación de textos medievales de Malaxecheverría, Ignacio (ed.) (2008). *Bestiario medieval*, pp. 106-109. Madrid: Ediciones Siruela.

y al de la catedral de Jaca, y que aquí también el conjunto *flauta de una mano-salterio* debió de jugar desde fines de la Edad Media un papel destacado en la animación y dirección de tales celebraciones⁴⁵, en compañía muchas veces de algún instrumento de cuerda frotada y seguramente también de la gaita de bota con tamboril de parche que vemos en la bóveda, todo ello completado por los sonidos de los cascabeles. Solamente en fases más avanzadas en el tiempo, quizás desde la segunda mitad del siglo XVIII, el repertorio musical se fue encogiendo hasta quedar reducido a la dulzaina y tamboril que vemos ahora⁴⁶.

En resumen, el ángel tuntunero de Cervera nos aporta una excelente prueba iconográfica de la arraigada presencia del conjunto instrumental en la zona hasta cronologías bastante tardías, junto con un entorno folklórico y ritual semejante al de sus parientes pirenaicos, poniendo imagen a las referencias escritas que hablan de su uso en la región y advirtiéndonos de que en esto, como en otras cosas, La Rioja tuvo también la capacidad de generar variantes propias de elementos compartidos con las áreas colindantes.

45. Comentemos brevemente que, a pesar de que las formas de los instrumentos son sin más el resultado de los esfuerzos de los lutieres por conseguir una relación favorable de sonoridad-comodidad, no faltan quienes han querido ver en el chiflo y salterio simbolismos asociados: un acto de sagrada unión musical de lo masculino y fálico en la flauta, y de lo femenino y la diosa madre en el aspecto bucraniforme de los tuntunes. No creo que tales asociaciones de ideas pasen de ser simples fantasías de la imaginación, pero resulta curioso comprobar que el caso cerverano también nos sugiere parecidas equivalencias: el perfil cónico de la flauta recuerda al aspecto de los cuernos de mamífero (lo que asocia el instrumento con el dios-ciervo y San Gil, lo masculino y la vegetación), mientras que en el salterio no topamos con la típica forma de cabeza de vaca, sino de cierto aspecto de cuerpo femenino dotado de una amplia abertura pélvica, asociable con la Virgen y la figura de la gran *Diosa Madre* (lo femenino). No es del todo imposible que en el pasado se le pasaran por la cabeza estas ideas a algunos individuos.

46. Recordemos por otra parte que existen referencias que definían a los tañedores del dúo instrumental objeto de nuestro estudio como “gaiteros de flauta y salterio” (cf. Torre, Álvaro de la (1999). *El tambor de cuerdas...*, p. 13, y también en Lacasta Serrano, Jesús Joaquín (2002). *Alto Gállego y valle de Broto*, pp. 13 y 15. *La Tradición Musical en España*, vol. 25. Madrid: TECNOSAGA.), pues en muchos puntos se ha denominado «gaita» a la flauta. Quizás la danza de *La Gaita* de Cervera no se refería en fases más antiguas solamente a un ritual dirigido con dulzaina o gaita de bota, sino también a uno de flauta y tambor de cuerdas, al menos parcialmente.

Si quiere comprar este libro, puede hacerlo directamente a través de la Librería del Instituto de Estudios Riojanos, a través de su librero habitual, o cumplimentando el formulario de pedidos que encontrará en la página web del IER y que le facilitamos en el siguiente enlace:

[http://www.larioja.org/
npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335](http://www.larioja.org/npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335)



BERCEO 172



Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

