

Cuadernos del

# CEMYR

Universidad de la Laguna

25

2017



Cuadernos del  
CEMYR

# Cuadernos del CEMYR

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas (CEMYR)  
de la Universidad de La Laguna

## CONSEJO DE DIRECCIÓN

### DIRECTOR

Alejandro Fajardo Aguirre (Universidad de La Laguna)

### SECRETARIA DE REDACCIÓN

M.<sup>a</sup> Beatriz Hernández Pérez (Universidad de La Laguna)

## CONSEJO EDITORIAL

José S. Gómez Soliño (Universidad de La Laguna), Carlos Castro Brunetto (Universidad de La Laguna), M.<sup>a</sup> Pilar Mendoza Ramos (Universidad de La Laguna), Eduardo Aznar Vallejo (Universidad de La Laguna), Juan Manuel Bello León (Universidad de La Laguna), Dolores Corbella Díaz (Universidad de La Laguna), Maximiano Trapero Trapero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Dan Munteanu Colan (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), María del Cristo González Marrero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

## CONSEJO ASESOR

José María Balcells Domènech (Universidad de León), Jesús Cantera Ortiz de Urbina (Universidad Complutense de Madrid), Etelvina Fernández González (Universidad de León), Claudio García Turza (Universidad de La Rioja), Juan Gil (Universidad de Sevilla), Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo), Miguel Ángel Ladero Quesada (Universidad Complutense de Madrid), Marcos Martínez (Universidad Complutense de Madrid), Isabel de Riquer Permanyer (Universidad de Barcelona), María Jesús Viguera Molins (Universidad Complutense de Madrid), Michel Bochaca (Universidad de La Rochelle), Denis Menjot (Universidad de Lyon 2), Eva María Güida (Universität de Heidelberg), Javier Herrero Ruiz de Loizaga (Universidad Complutense de Madrid)

## EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna  
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife  
Tel.: 34 922 31 91 98  
*e-mail:* [cemyr@ull.es](mailto:cemyr@ull.es)

## DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera  
Javier Torres/Luis C. Espinosa

## PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.cemyr.2017.25>

ISSN: 1135-125X (edición impresa) / ISSN: e-2530-8378 (edición digital)

Depósito Legal: TF 363/95

Esta obra está bajo una  
[licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Cuadernos del  
CEMYR  
25

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2017

CUADERNOS del CEMYR / Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna (CEMYR). —N.º 1 (1993)—. —La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1993—

Anual

Monografía seriada

ISSN 1135-125X

1. Historia medieval-Publicaciones periódicas 2. Civilización medieval-Publicaciones periódicas  
I. Universidad de La Laguna. Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.

930.9»04/14»(05)

## PROCEDIMIENTOS Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

*Cuadernos del CEMYR* es una publicación anual y pluridisciplinar en la que se editan trabajos originales e inéditos de investigación que versan sobre las diversas disciplinas y temas relacionados con los Estudios Medievales y Renacentistas.

Los autores que deseen publicar sus trabajos de investigación en *Cuadernos del CEMYR* deberán enviarlos antes del 30 de mayo de cada año. Se enviará por correo electrónico una copia del artículo en formato Word y en PDF, en la que deberá constar el título del trabajo, autor/es, dirección postal, telefónica y electrónica, así como la filiación institucional. Dichos adjuntos se enviarán a todos los miembros del Consejo Editorial de la revista.

Los artículos que no estén acordes con las normas editoriales de *Cuadernos del CEMYR* serán desestimados. Los trabajos no aceptados para su publicación podrán ser devueltos, previa petición.

### NORMAS DE PRESENTACIÓN (SERVICIO DE PUBLICACIONES ULL)

- Los trabajos deben presentarse mecanografiados a una sola cara y a doble espacio (cuerpo 12, fuente Times New Roman o equivalente).
- Las recensiones no excederán de las 5 páginas. Se debe incluir un resumen en español y en inglés de diez líneas como máximo, así como las palabras clave del artículo (entre cuatro y ocho).
- El texto aparecerá justificado en bandera, solo por la izquierda. No se dividirán las palabras al final de la línea ni se forzarán los saltos de página. No se debe forzar (mediante la tecla *enter* o *intro*) el final de línea en texto seguido, pero sí a final de párrafo. Los párrafos no se separan entre sí con un interlineado más amplio.
- Si es preciso, el cuerpo del texto se presentará dividido en apartados numerados en caracteres árabes, empezando por 0. INTRODUCCIÓN por ejemplo. En caso de que haya subdivisión, se seguirá el mismo sistema: 1.1. TÍTULO, 1.2. TÍTULO, etc.; la siguiente subdivisión será 1.1.1. *Título*, 1.1.2. *Título*. En las citas tendrán prioridad las comillas españolas: « », y en orden descendente, las inglesas: “ ”.
- La cita que sobrepase las cinco líneas aparecerá en párrafo aparte y sangrado. Las comas y los puntos a final de cita aparecerán después de las comillas, a no ser que se trate de puntos de interrogación y exclamación del texto citado.
- Las llamadas a notas al pie precederán al punto o la coma correspondiente; en caso de citas, esas referencias a nota al pie estarán fuera de la comilla de cierre. Las llamadas de las notas se indicarán con números volados sin paréntesis, y estas irán numeradas y colocadas a pie de página o al final del artículo.
- Los cuadros, tablas, gráficos, mapas, etc., que se incluyan en el trabajo deberán ser los originales. En caso de que sea precisa escala, la llevarán gráfica y no numérica. Estarán numerados, con sus correspondientes títulos, y se indicará el lugar apropiado de su colocación. Las referencias a ellos, en el texto, se harán a su número, de forma que pueda alterarse su colocación, si así lo aconseja el ajuste tipográfico. En caso de incluir fotografías, el autor debe ponerse en contacto con el editor para concretar el soporte y características exigidas que convengan a su mejor reproducción.
- El uso de la cursiva ha de limitarse a su mínima expresión dentro del texto: títulos de libros, nombres de revistas, de periódicos, obras de arte, palabras extranjeras, citas que quieran señalarse de modo particular y para lo cual el empleo de la redonda entre comillas no bastase.
- Inmediatamente después de *cursiva*, la puntuación irá en redonda.
- La supresión en las siglas de la puntuación: ULL (Universidad de La Laguna), CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), etc.
- Cuando se utilice el «etc.» no ha de añadirsele puntos suspensivos, como es frecuente ver: o puntos suspensivos, o «etc.». Se aconseja este último. Los puntos suspensivos son tres y deben ir entre corchetes cuando quiera indicarse que falta texto en una cita [...].
- El corchete ( [ ] ) puede ir dentro de un paréntesis pero no a la inversa.
- Cuando una palabra en *cursiva* va entre paréntesis o entre corchetes, esos signos ortográficos han de ir en redonda.

- Nunca va una coma ante paréntesis o ante guion. Cuando una frase entera va entre paréntesis, el punto va a continuación del signo de cierre.
- Las fechas no llevarán punto y en las cifras de cuatro dígitos se pondrá toda seguida; en las de más de cuatro cifras se pondrá un espacio fino de no separación cada tres cifras contadas desde la derecha.
- El guion que se empleará en las frases entre guiones será el guion medio (–). El guion corto (-) se mantendrá para unir palabras.
- Los símbolos de pesos y medidas van en singular, minúscula y sin puntuación: kg, cm, m, etc.
- Se evitará en lo posible el uso de las abreviaturas de palabras, solo aconsejable cuando su frecuencia en el texto, por rapidez y economía, así lo pida.
- La abreviatura de número en el texto será n.º, núm. o núms., en ningún caso n°.
- *Idem, ibidem, passim* irán con todas sus letras, sin acento gráfico y en cursiva.
- Se recomienda descartar el uso de la **negrita**, utilizándose en su lugar, para establecer las necesarias distinciones, la *cursiva*, y la **VERSALITA**, en los cuerpos que convengan.

En cuanto a referencias bibliográficas, presentamos algunos ejemplos de ellas:

*Libros:*

PASTOR, Reyna, *Resistencias y luchas campesinas en el período de crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*. Madrid, Siglo XXI, 1981.

BLAKE, Norman T., *The Textual Tradition of The Canterbury Tales*. Londres, Arnold, 1985.

*Artículos:*

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, «Los hombres libres en el reino astur-leonés hace mil años». *Cuadernos de Historia de España*, vol. 59-60 (1976), pp. 375-424.

*Capítulo o artículo en obra conjunta:*

MARÍN, Manuela, «En los márgenes de la ley: el consumo de alcohol en al-Andalus», en C. DE LA PUENTE (ed.), *Identidades marginales. Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 320-355.

Cuando se cite una obra en varias notas, la segunda y sucesivas menciones pueden reducirse al apellido/s del autor/es y a un título abreviado, seguidos del número de las páginas citadas; o a una forma resumida presentada en la primera cita; o al apellido/s del autor/es y al número de la nota de la primera cita, seguidos del número de las páginas citadas.

Ejemplos:

PÉREZ y SÁNCHEZ, *Análisis socioeconómico*, p. 133.

MARTÍN MARTÍN, «Historiografía sobre La Laguna en el siglo XVIII», en *Actas I Congreso Historia La Laguna*, 1992, vol. II, pp. 459-478 (en adelante MARTÍN MARTÍN, «Historiografía»).

Los trabajos originales recibidos por los miembros del Comité Editorial serán evaluados de acuerdo con el siguiente proceso editorial:

ENTRE EL 1 DE JUNIO Y EL 15 DE OCTUBRE

Acuse de recibo del manuscrito vía *e-mail* al remitente que figura en la correspondencia de envío.

Revisión inicial de los aspectos formales del manuscrito de acuerdo con las normas de la revista. En caso de que el manuscrito no cumpla estas normas formales, será devuelto para que se subsanen dichos defectos.

Nueva revisión en la que se compruebe si el contenido del artículo está de acuerdo con los objetivos de la revista. El Consejo Editorial podrá rechazar el manuscrito sin someterlo a revisión por pares.

Envío del artículo a dos informantes anónimos, que habrán de juzgarlo según el sistema de la doble evaluación ciega. De existir desacuerdo entre los dos juicios, se solicitará una tercera opinión, siguiendo el asesoramiento del Consejo Editorial.

En caso de que la evaluación positiva sugiera correcciones, los artículos serán devueltos para su modificación.

Última revisión del manuscrito que ha sido objeto de recomendaciones.

16 DE OCTUBRE A 14 DE MARZO

Entrega de los manuscritos al Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Maquetación y emisión de pruebas.

Corrección de las galeradas por los autores.

Corrección por el corrector ortotipográfico.

Impresión definitiva y publicación en web del Servicio de Publicaciones.

#### SUBMISSION INFORMATION

*Cuadernos del CEMYR* is the journal of the Institute of Medieval and Renaissance Studies of the Universidad de La Laguna (former CEMYR), is yearly edited and invites contributions of articles in Medieval and Renaissance Studies from diverse perspectives and disciplines.

Manuscript should conform to the following guidelines. Authors are expected to send their contributions on a computer disk (IBM-compatible Word is preferred) and via e-mail along with two double-spaced printed copies with wide margins. Short abstracts (ten lines or one hundred words) in English and Spanish are required, along with the key-words (four to eight) of the essay in both languages.

#### GUIDELINES FOR PUBLICATION

No hyphenation at the end of the line is allowed. Do not introduce manually page breaks. If necessary, sections should be numbered in increasing order, from 0 onwards. In case of subdivision, sections will be numbered: 1.1. TITLE; 1.2. TITLE; etc. Quotations marks should follow the Spanish style (« »), and subsequently the English type (“ ”). Quotes exceeding five lines should be indented; all punctuation marks will go after quotation marks. Footnote numbers will precede full stops or comas. Long dashes are to be replaced by two short ones.

Footnotes, numbered consecutively throughout the manuscript, must be, in the case of quoted material, after the punctuation mark (indented quotes) or the quotation marks. Digressive or excessively lengthy footnotes should be avoided.

Bibliographical references will follow after these examples:

#### Books:

PASTOR, REYNA, *Resistencias y luchas campesinas en el periodo de crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*. Madrid, Siglo XXI, 1981.

BLAKE, NORMAN T., *The Textual Tradition of The Canterbury Tales*. Londres, Arnold, 1985.

#### Articles:

SÁNCHEZ ALBORNOZ, CLAUDIO, «Los hombres libres en el reino astur-leonés hace mil años». *Cuadernos de Historia de España*, vol. 59-60 (1976), pp. 375-424.

#### Book chapter:

MARÍN, MANUELA, «En los márgenes de la ley: el consumo de alcohol en al-Andalus», en C. DE LA PUENTE (ed.), *Identidades marginales. Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus*. Madrid, CSIC, 2003, pp. 320-355.

Subsequent references to a previously cited work require only the author's last name, but in the case of previous citations to more than one work by the same author, a title must appear:

PÉREZ y SÁNCHEZ, *Análisis socioeconómico*, p. 133.

MARTÍN MARTÍN, «Historiografía sobre La Laguna en el siglo XVIII», en *Actas I Congreso Historia La Laguna*, 1992, vol. II, pp. 459-478 (henceforth MARTÍN MARTÍN, «Historiografía»).

Submission and editorial correspondence should be addressed to the e-mail address of the members of the Editorial Board of *Cuadernos del CEMYR*.

Decisions on articles submitted will be made according to the following agenda:

#### BETWEEN 1<sup>st</sup> JUNE AND 15<sup>th</sup> OCTOBER

Articles are submitted and safe receipt confirmed.

Members of the Editorial Board should supervise the observance of the stylistic guidelines and warn authors to have the articles corrected when necessary.

Once these guidelines have been followed, the essays will be submitted to double-blind peer review.

Should the accepted article need further corrections, it will be sent to its author and submitted back to the Editorial Board in due time.

#### BETWEEN 16<sup>th</sup> OCTOBER AND 14<sup>th</sup> MARCH

The complete *Cuadernos del CEMYR* issue will be presented at the Universidad de La Laguna Editorial Service, so that a first edited draft edition be produced, leading to further proof correction and the final printing process.

## SUMARIO / CONTENTS

### ARTÍCULOS / ARTICLES

- Introducción teórico-práctica a la música y a la danza en la Grecia antigua; sugerencias, enigmas, experiencias / A theoretical and practical approach to ancient Greek Music and Dance; suggestions, questions, experiences  
*José Luis Navarro González*..... 11
- El mundo musical bizantino a través de la mirada de los artistas plásticos / The musical world of Byzantium through the eyes of plastic artists  
*Rosario Álvarez Martínez*..... 49
- La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss. IX-XVII) / Andalusian and Moorish music, instruments and dances in Arab and Christian sources (9<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries)  
*Manuela Cortés García*..... 147
- Cornalis de Alemania, un ministril de Juan II de Castilla al servicio de la realeza peninsular. Estudio y documentos (¿1426?-†1484) / Ministril Cornalis of Germany, a lifetime of service between Juan II of Castile's court and other peninsular royal households. Study and documents (¿1426?-†1484)  
*Francisco de Paula Cañas Gálvez*..... 191
- Subjetividad y musicalidad: de la Edad Media al Renacimiento / Subjectivity and musicality: From the Middle Ages to the Renaissance  
*Teo Sanz*..... 217
- La evocación musical del Medievo: canción narrativa, drama y cine «medieval» en inglés / Evoking the Middle Ages through music: "Medieval" narrative song, drama and film in English  
*Julio Rubén Valdés Miyares*..... 231





ARTÍCULOS / ARTICLES



# INTRODUCCIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA A LA MÚSICA Y A LA DANZA EN LA GRECIA ANTIGUA; SUGERENCIAS, ENIGMAS, EXPERIENCIAS

José Luis Navarro González

Fédération Européenne des Associations de Professeurs  
de Langues et Civilisations Classiques

## RESUMEN

En estas páginas el autor traza un recorrido amplio, aunque no excesivamente pormenorizado de la música en la Grecia antigua y en menor medida de la danza. Se pone de relieve la importancia que tuvo la música en todas las facetas de la cultura griega, así como en la enseñanza de los jóvenes. Tras presentar los diversos instrumentos, el autor se asoma muy de puntillas a los elementos constitutivos y específicos de la música griega. A lo largo de la disertación se intercalan experiencias fruto de asistencia a audiciones y conciertos, se esbozan sugerencias y se constatan enigmas aún sin descifrar que dejan muchas preguntas sin respuesta satisfactoria.

**PALABRAS CLAVE:** educación, mitología, instrumentos, géneros, tonos, intervalos, melodías, ritmos, armonía, notación musical, danza, música práctica.

A THEORETICAL AND PRACTICAL APPROACH TO ANCIENT GREEK  
MUSIC AND DANCE; SUGGESTIONS, QUESTIONS, EXPERIENCES

## ABSTRACT

The author presents a wide though not extremely detailed survey on Music and a shorter one on Dance in Ancient Greece. He underlines how important Music was in daily activities of Greek people, focusing on those concerning education. The author shows and describes most of the instruments used in Ancient Greek and presents some suggestions concerning the specific peculiar elements of Ancient Greek Music. All along the paper commentaries about personal experiences after attending concerts involving ancient instruments together with some enigmatic questions can be found.

**KEYWORDS:** education, mythology, instruments, genres, tones, intervals, melodies, harmony, rhythm, scales, tuning, notation, pitch, dance, music in performance.



## INTRODUCCIÓN

Con tanta satisfacción como sorpresa recibí en su momento la invitación a participar en las Jornadas que organiza el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna, esta vez en torno a la música y la danza. Hay en España especialistas muy acreditados, investigadores de renombre a cuyo cargo han corrido además publicaciones relativamente recientes<sup>1</sup>. Tras hablar con la organización entendí mejor que se me hubiera convocado. Se había pensado en mi persona porque se trataba de combinar conocimientos filológicos con conocimientos musicales y con experiencias prácticas en relación con la puesta en escena de toda una gama variada de espectáculos.

El presente artículo responde a lo que se indica en su título. Es antes que nada una introducción, ya que el tema es inabarcable por completo en el tiempo de una hora larga prevista para su exposición. No se pretende en modo alguno agotar el tema.

En segundo lugar, es marcadamente práctico en la misma o en mayor medida que teórico; y al decir práctico quiero decir también que está lleno de alusiones a experiencias y vivencias personales que confrontan en muchas ocasiones la teoría tradicional o comúnmente admitida con la dura realidad de su puesta en práctica. Hay, pues, bastante material visual y sobre todo auditivo no fácil de plasmar en una publicación a la que desde el principio me he resistido.

En tercer lugar, es, en cierto modo, impreciso y vago en lo que a establecer conclusiones concretas se refiere, algo que parece inherente a cualquier investigación; de ahí la importante apostilla que va ligada al título y que de algún modo anticipa las conclusiones a las que llegué leyendo y más leyendo, oyendo y más oyendo anotaciones y textos diversos desde que se me hizo el encargo allá por el comienzo de otoño hasta la primavera, en que tuve la satisfacción de exponerlas ante un auditorio selecto en un ambiente distendido y amistoso.

Intentaré, pues, resumir al máximo en la idea de que publico no tanto un artículo cuanto que plasmó por escrito una serie de sugerencias basadas con frecuencia en vivencias personales. Soy filólogo clásico, sé solfeo –elemental, hasta la llamada clave de fa–, toco un instrumento de cuerda, conozco desde el punto de vista teó-

---

<sup>1</sup> La información existente al respecto en lengua castellana era muy reducida y se refería a aspectos puntuales. Afortunadamente desde 2012 contamos con un excelente y amplio estudio plasmado en un denso volumen editado por la Universidad de Murcia. Me refiero a *La Música en la Antigua Grecia*, obra de J. GARCÍA LÓPEZ –editor y coordinador del proyecto–, J. PÉREZ CARTAGENA y P. REDONDO REYES. Todo está ahí, desde las fuentes hasta la bibliografía más actualizada. El trabajo es exhaustivo y no descuida tampoco el análisis de los fragmentos musicales conservados. Por ello remitimos a él a quien desee profundizar en el tema. Llena una laguna existente al respecto en lengua castellana; un imprescindible vademécum. Nos ahorra citar manuales y artículos. No conozco aportaciones posteriores de mayor calado. Citaré, porque no lo incluye, ya que se solapa en el tiempo, el interesante artículo de J.L. ESPINAR OJEDA, «Una aproximación a la Música Griega Antigua». *Thamyris*, vol. 2 (1981), pp. 141-157. Igualmente interesante el más reciente de L. CALERO RODRÍGUEZ, *Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas*. Madrid, Estudios Clásicos 151, 2017.



rico y práctico las danzas griegas modernas y he visto muchas representaciones de tragedias y comedias griegas en Grecia, donde los directores de escena jamás han prescindido de la música y jamás han echado mano ni de la llamada «música clásica» para poner en escena las tragedias ni de la música moderna contemporánea para poner en escena las tragedias, tal y como se suele hacer habitualmente en España.

## 1. FUENTES

Quien quiera comenzar un recorrido por el desconcertante y fascinante mundo de la música griega debe acudir a las fuentes para su estudio. Se encontrará con problemas parecidos a los que puede encontrar el estudioso que se interese por las representaciones de tragedias y comedias griegas. Uno, antes que nada, que no hay ninguna evidencia de ninguna audición de música griega al igual que tampoco la hay de ninguna representación teatral. Mucha documentación sobre aspectos teóricos, mucha más incluso de la que el estudioso más ambicioso pudiera imaginarse, pero nada absolutamente que pueda percibirse directamente por el oído. Y la música sin ejecución está incompleta. Debemos repetir, por obvio que parezca, que lamentablemente hay un importante espacio abierto para la imaginación o, al menos, para la conjetura. Así sucede también con el teatro: no se escribió para ser leído sino para ser representado.

Pues bien: a pesar de esa importante carencia, las fuentes que pueden ayudarnos a adentrarnos en el fascinante mundo de la música griega son muy variadas y muy abundantes.

### 1.1. FUENTES ESCRITAS: LAS FUENTES LITERARIAS

Por su propia naturaleza y por su vinculación con la métrica, de la que poseemos notable información, los géneros en verso son un primer documento a considerar. No pienso, como sostienen algunos estudiosos que los géneros literarios que llamamos poéticos fueran pensados, compuestos y ejecutados «a partir de la música». Cosa distinta es que los diferentes poemas se llevaran a cabo en todas las fases de su proceso con independencia total de la música. En cualquier caso, he ahí un buen tema para la discusión y la investigación. ¿Se componía primero la letra y se añadía después la música? ¿Se procedía justamente al revés o se componían a un tiempo texto y música? Solemos pensar que el texto es el punto de partida, pero no tenemos certeza al cien por cien. En cualquier caso, y muy especialmente para examinar aspectos relacionados con el ritmo primero y con la melodía después, el examen de los poemas épicos y líricos, así como las tragedias y comedias llegados a nosotros, es de importancia capital. Sobre aspectos métricos y rítmicos sí se posee abundante información que sin duda arroja luz sobre el tema objeto de nuestro estudio.

A su vez hay una serie de escritos en prosa que mencionan a veces de forma bastante exhaustiva toda una serie de aspectos o temas relacionados con la música en el más amplio sentido del término. Pensemos en pasajes de Platón –*Timeo*,



*República y Leyes*— donde se hace alusión a los valores educativos de la música y en consecuencia a su papel en la formación de los jóvenes en la Grecia clásica. Sobre este punto volveremos más adelante. Nos proporcionará también información relevante la obra de algunos autores de la llamada Segunda Sofística —siglo II d.C.— que van más allá de los aspectos educativos que conlleva la música y entran en aspectos teóricos. Es el caso de Ateneo —*Banquete de los eruditos*—, Pseudo-Plutarco —*Sobre la música*— o el más concreto escrito de Luciano de Samosata —*Sobre la danza*—, un texto monográfico sobre el baile y la danza, segundo tema de nuestra intervención.

Hay que llegar hasta época imperial para asistir a la proliferación de toda una serie de tratados teóricos de tipo técnico sobre la música que entrañan una complejidad y una dificultad de comprensión, y por ende de traducción, más que notables. Me refiero a la obra de Aristides Quintiliano *Sobre la música*, o la del epicúreo Filodemo de Gádara, del mismo título, o la de Nicómaco y de Ptolomeo, ambas con el mismo título, *Harmónica*, que siguen en el tiempo y también en el título y en el tema al trabajo canónico del gran músico por antonomasia, Aristóxeno de Tarento. A su vez, es pertinente examinar la obra de Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, y de Longino, *Sobre lo sublime*. Después de aproximarse total o parcialmente a ellos nos resulta increíble que los tratadistas griegos hayan podido hilar tan fino, crear semejante terminología y exprimir tantos y tantos matices que personalmente me desbordan. Todas las preguntas posibles se plantean y se contestan de forma más o menos convincente en esos tratados prolijos y farragosos, a los que nunca se ha rendido el debido reconocimiento. Muchos de sus pasajes son apabullantes en cuanto a la cantidad de matices que ofrecen de muchas definiciones y conceptos. Uno se pregunta si la composición y la ejecución de la música griega era realmente tan complicada y —por qué no decirlo— tan artificiosa como nos la presentan estos tratadistas. Anticipo que la experiencia de haber asistido a audiciones en época actual de fragmentos musicales de época antigua con los pertinentes instrumentos fabricados y tocados según las pautas de estos eruditos por músicos contemporáneos especializados es totalmente negativa. Negativa en el sentido de que se percibe algo relativamente sencillo, carente de complejidad melódica rítmica y armónica; en modo alguno parece ir en consonancia con la enjundia que desprenden los tratados teóricos. Y es que realmente estos tratados teóricos omiten o cuando menos arrinconan o silencian o descuidan lo relativo a la ejecución en su faceta más práctica.

## 1.2. FUENTES ESCRITAS: EPIGRÁFICAS Y PAPIRÁCEAS

Nos referimos en este apartado a algunos papiros de Oxyrrinco en los que nos ha llegado alguna composición musical —lo que hoy podríamos llamar una partitura—, lo que proporciona valiosa información sobre la *performance* de la música o, mejor, sobre la secuencia melódica y su forma de anotarla tanto en lo relativo al canto como al acompañamiento instrumental. Igualmente, la epigrafía nos da a ver inscripciones en las que se menciona a algún músico y sobre las que se han llegado a escribir partituras. Es el caso de dos peanes, himnos en honor de Apolo, escritos sobre los muros del templo del citado dios en el santuario de Delfos. Hoy día pueden



verse fragmentos debidamente protegidos tras cristales transparentes en el Museo de Delfos. Esas fuentes son muy valiosas para nuestro propósito; saber cómo se componía, cómo se anotaba y cómo se ejecutaba la música griega. Pero lamentablemente, ese, que podría haber sido el gran filón, está prácticamente seco. Con ojos benevolentes podríamos aceptar sesenta y un escritos, muchos de los cuales son casi inservibles por su estado excesivamente deteriorado y fragmentario. Y de ellos sólo seis podrían ejecutarse siguiendo lo que podríamos llamar «partitura de la época».

### 1.3. FUENTES NO ESCRITAS: LA CERÁMICA Y LA ARQUEOLOGÍA

En este punto el estudioso sí queda totalmente desbordado. La cerámica griega, siempre considerada un «arte menor» en relación con la arquitectura, la escultura e incluso la pintura, es sin duda la fuente no literaria decisiva para el estudio de muchos aspectos de la música griega. Hay por el mundo miles y miles de vasos griegos especialmente de los siglos V y IV a.C., cuya decoración presenta estampas musicales, sea de la vida cotidiana, sea de algún relato mítico. Porque efectivamente todas las ilustraciones de la cerámica griega son de un interés ineludible para el estudio del drama griego; o se plasman escenas del mito que nos llevan a la tragedia, o se plasman estampas de la vida pública y privada de los griegos que irán a dar a la comedia. Condensa ambas vertientes en su seno la cerámica, que, sin embargo, tiene una limitación que para el estudio de nuestro tema es crucial: se ven los instrumentos y se ve a los músicos, pero naturalmente no se oyen los sonidos. Para la danza, en cambio, y aunque se trata de imágenes que no están en movimiento, tiene un valor añadido incalculable. Aun así, podemos ver la forma de los diversos instrumentos musicales, así como los contextos políticos y sociales en los que se hace uso de la música. Veremos también si es un hombre o una mujer quien toca el instrumento, cuál es la dimensión que tiene en relación con el talle del intérprete; pueden incluso matizarse el empleo de las manos y las posturas de la boca; es decir, que se puede descender a detalles de máxima concreción. En algunos vasos es posible observar también las posturas de los pies y de las piernas en el momento de interpretar. Escenas de ese tipo –y hay unas cuantas– dan a entender que en algunos casos se danzaba al tiempo que se tocaba el instrumento en cuestión.

También deben considerarse de gran interés y de suma utilidad para el estudio de la música y de la danza varios relieves, procedentes muchos de ellos de sarcófagos, así como esculturas exentas que en general suelen ser especialmente útiles para el estudio de ciertos pasos de danza y de las formas y tamaños de determinados instrumentos. La arqueología, por su parte, tampoco ha ayudado en exceso. Se ha podido encontrar algún instrumento de viento fabricado en hueso, en concreto algún *aulós* o flauta, y algo sorprendente, no excesivamente empleado en el quehacer musical habitual de los griegos: un órgano hidráulico encontrado en Arquinum.



## 2. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN GRECIA

Así las cosas, con unas fuentes tan abundantes como descompensadas, se verá que es posible hablar largo y tendido sobre las funciones que la música desempeñaba en la antigua Grecia, su papel en la educación de los jóvenes, su presencia en las manifestaciones religiosas de los ciudadanos, su permanente presencia en actividades laborales y de ocio, su relación con la filosofía y los diversos géneros literarios y, sobre todo, su presencia en la mitología. Repasaremos con brevedad, pues preferimos mencionarlos todos, de forma resumida, algunos de estos puntos; nos llevarán a concluir que es prácticamente imposible que la cultura griega llegara a ser como fue si la música no hubiera formado una parte medular de ella.

### 2.1. LOS MITOS GRIEGOS Y LA MÚSICA

La palabra *música*, en griego *mousikê*, deriva del nombre de las musas. Se trata de un término muy amplio que engloba poesía, *léxis*, danza, *órchêsis* y música propiamente dicha, *mélôs*. Las musas son hijas de Zeus y de Mnemosyne y son nueve. Representan un concepto básico de la mentalidad griega: la inspiración. El artista en general y el músico en particular no puede equipararse a cualquier otro profesional. Para llevar a cabo una actividad de calidad necesita el favor de la musa de turno. Si la musa no inspira al artista –poeta, bailarín o músico– el resultado será con toda probabilidad una obra de baja, escasa o nula calidad. Supone esta forma de pensar por parte de los griegos que la actividad artística y creativa tiene otra dimensión. Se puede aprender a manejar un instrumento, pero no se puede aprender a crear una melodía. Y la inspiración es un bien escaso. La musa no acude en horario laborable de lunes a viernes. Las musas viven en la montaña, en lo alto, aisladas del llamado mundanal ruido. A su vez gustan de presidir las artes de la voz de la palabra y de lo dinámico, esto es, la música, la poesía y la danza. No hay musas que presidan específicamente las llamadas «artes mudas», pintura, escultura, arquitectura. Al frente de las musas, está el dios Apolo, al que se vincula siempre con la lira y muy raramente, por no decir nunca, con la flauta. El mito cuenta que recogió el sátiro Marsias la flauta que un día encontró Atenea a orillas de un río. Viendo que su figura divina se deformaba y se afeaba al tocarla y hacerle emitir un sonido, la diosa de la inteligencia y la sabiduría decidió rechazarla. La tiró y la recogió el sátiro Marsias, quien desafió al dios Apolo a un certamen a ver quién era más hábil en el manejo de su instrumento; el sátiro con la flauta o el dios con la lira. Se trata de oponer el instrumento de cuerda al instrumento de viento. Y a juzgar por el desenlace del certamen –victoria sufrida de Apolo–, el instrumento de cuerda recibe mayor valoración. Para tocarlo bien se requiere habilidad manual. En el caso de la flauta, para hacerla sonar se requiere antes que nada fuerza pulmonar y bucal. La habilidad o la maña frente a la potencia y/o la fuerza. Ambas cosas necesarias para darle sonido a un instrumento. Pero si el mito ha otorgado la victoria a la lira manejada por el dios frente a la flauta impulsada por el sátiro, es que el griego prefiere la habilidad, la técnica primero. Además, el que toca la lira puede cantar al



mismo tiempo, mientras que quien sopla el *aulós* sólo puede realizar esa actividad. La lira, pues, es más elegante, más fina y más completa. Los griegos parecen haber tenido la necesidad de vincular un relato mítico a la invención de un instrumento. Tal es el caso del sátiro Pan y la ninfa Siringe, a la postre metamorfoseada en caña, a la que se abraza con las cañas ribereñas aledañas el sátiro en su afán por poseerla. El abrazo y el frustrado beso del sátiro acabarán dando como resultado la llamada flauta de Pan de varios tubos y tamaños. También la lira tiene su propia historia y su vinculación con otro dios, cercano a los hombres, habilidoso y, a veces, descuidado: el dios Hermes, divinidad vinculada a viajeros y comerciantes. La lira llegó a Apolo de manos precisamente del hijo de Zeus y de la ninfa Maya. En una gruta del monte Cileno encontró una tortuga. Tras matarla vació su caparazón y sobre la cavidad del caparazón tensó una especie de cuerdas fabricadas a partir de los intestinos de unos bueyes que previamente había robado al dios Apolo y sacrificado a los doce dioses; acababa de nacer la lira. Apolo la vio en la gruta y seducido por ella se la cambió a Hermes por los rebaños. Quedaba así el instrumento incorporado al dios que preside el cortejo de las musas.

Tanta importancia como los instrumentos musicales tiene el canto. Un personaje mítico nos da a ver la importancia que tuvo dentro de la música griega. Nos referimos a Orfeo, el músico que toca el instrumento y canta excepcionalmente bien, el más famoso y el más completo de los músicos en la mitología griega. Es cierto que hubo otros bastante conocidos como Lino y Tamiris. Pero quiero destacar algo que me parece importante: estos dos últimos, que eran, según la leyenda, hijos de un mortal y de una musa, quedaron poseídos de soberbia y no se les ocurrió otra cosa que rivalizar con quienes les habían dado el duende y la inspiración: en el pecado de su insolencia encontraron la muerte ambos. El autor no puede olvidar lo que le debe a la musa; esta idea subyace en la historia de esos dos músicos del mito. Por contraste Orfeo hará un uso debido de sus cualidades, no entrará a competir contra quienes le han dado el talento..., pero también encontrará la muerte por no haber calculado bien los límites del poder de la música y pisar los dominios siempre complicados y peligrosos de los dioses. Merece la pena recordar el relato mítico, que es de una gran belleza: Eurídice, esposa de Orfeo, está en compañía de unas amigas a orillas del río. Acosada por Aristeo, echa a correr y recibe en su carrera la picadura de una víbora oculta entre la maleza. Orfeo, desolado y lleno de amor por Eurídice, está dispuesto a hacer todo lo posible por devolverla a la vida. Emprende un arriesgado viaje al Mundo Subterráneo con permiso del dios Hades, su dueño y señor. Lo debe hacer desarmado; eso sí, se le permite llevar la lira. Con su canto y con su música hechiza a los monstruos que moran en el inframundo y llega a presencia de Hades. Allí está ella esperando inerte. El dios parece vencido; la muerte parece estar derrotada. Pero Hades va a apurar sus bazas hasta el final. Orfeo se llevará a Eurídice al mundo de los vivos con una última condición, en apariencia muy fácil de cumplir. La senda es estrecha; él irá delante y ella le seguirá. Solamente le prohíbe echar la vista atrás. Debe fiarse del dios y debe aguantar su deseo de mirarla y de abrazarla hasta que no estén ambos sobre tierra. Muy fácil en apariencia, pero



*Iamque pedem referens casus evaserat omnes  
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras-  
pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,  
cum subita incautum dementia cepit amantem;  
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes.  
Restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa,  
inmemor, heu, victusque animi respexit. Ibi omnis  
effusus labor, atque immitis rupta tyranni  
foedera, terque fragor stagnis auditust Averni.  
Illa, quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu?  
Quis tantus furor? En iterum crudelia retro  
fata vocant, conditque natantia lumina somnus.  
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte  
invalidasque tibi tendens, heu, non tua, palmas».  
Dixit, et ex oculis subito, ceu fumus in auras  
commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum  
prensantem nequiquam umbras et multa volentem  
dicere, praeterea vidit<sup>2</sup>.*

Ya en su camino de vuelta había sorteado todos los peligros y Eurídice, devuelta, estaba a punto de llegar al aire de arriba, cuando en el desprevenido amante hizo presa una repentina locura. Bien perdonable, por cierto, si supieran los Manes perdonar. Se detuvo, y a su Eurídice, en el mismísimo umbral de la luz sin acordarse ¡ay! y sin poder aguantar, dirigió la mirada. En ese momento todo su trabajo se desvaneció y los pactos que hiciera con el tirano implacable quedaron rotos y por tres veces se escuchó el fragor de los estanques del Averno. *Ella*: ¿quién, dijo, nos ha arruinado a ti y a mí desdichada? ¿Qué locura tan grande? En verdad que me llaman atrás los hados crueles y el sueño esconde mis ojos anegados en llanto. Y ya, ¡adiós! Me llevan rodeada de inmensa noche, mientras extendiendo mis manos inertes, sin ser ya tuya, hacia ti. Así habló. Y cual cortina de humo disipada al aire huyó de sus ojos, y no le vio más a él que en vano apretaba un manajo de sombras.

Estos hermosísimos versos de Virgilio, que aprendí de memoria a instancias de don Antonio Ruiz de Elvira una mañana de invierno de 1970 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, no los he olvidado. Refleja Virgilio en ese pasaje de *Geórgicas* el momento fatal en el que el músico pierde a su amada. Ella sigue muerta en el Hades, pero para él la vida sigue. Arriba aguardan impacientes las amigas de Eurídice. Al ver que Orfeo viene sin ella e irritadas por la forma en que la ha perdido, se lanzan sobre el músico con una violencia inusitada. Le dan muerte y despedazan sus miembros. Hay sin embargo dos elementos que

<sup>2</sup> VIRGILIO, *Geórgicas* IV, 495 y ss.



no pueden romper; la cabeza y la lira. Orfeo podrá seguir de algún modo creando, cantando y tocando. La cabeza arrojada al Hebro, río de Tracia, sigue cantando y la lira produce vibraciones y sonidos cuando el viento mece sus cuerdas. Muere el músico: sobrevive y permanece su música. Muere el artista: vive su obra. Imposible decir más con menos palabras y además de forma tan hermosa. La música es algo especial que está por encima del amor y de la muerte.

Hemos visto con nitidez que en la mitología intérpretes, instrumentos y melodías gozan de un trato privilegiado y especial. Veamos ahora si también en la realidad del día a día el trato y el lugar que se conceden a la música es igualmente especial y privilegiado.

## 2.2. LA MÚSICA EN LA VIDA DE LOS GRIEGOS

Por proceder con un cierto orden, ya que realmente el tema de la música en Grecia es lo que se ha dado en llamar hoy «transversal», comenzaremos por lo que a nuestro entender es lo más importante: el papel de la música en la educación de los jóvenes griegos. Sabido es que cuerpo, mente y espíritu forman parte del ser humano. Consideraban los griegos que tres debían ser en consecuencia los maestros que debían ocuparse de la educación de los jóvenes: el *grammatistês*, el *paidotribês* y el *kitharistês*. El primero es el responsable de amueblar la cabeza del muchacho enseñándole la lectura, la escritura, la literatura y la aritmética. El segundo se ocupa de fortalecer el cuerpo del alumno mediante la gimnasia y el deporte. El tercero educa al joven griego en la sensibilidad y el buen gusto impartándole lecciones de música. Los tres maestros tienen el mismo rango y trabajan en perfecto equilibrio. Son abundantes los vasos griegos sobre los que aparecen pintadas con todo lujo de detalles, como si de fotografías se tratara, diversas lecciones de música ¿En qué consistían? Básicamente en aprender a cantar y a tocar la lira. Es muy raro ver un *aulôs* en alguna de estas clases. Por otra parte –ya aludí a ello al mencionar la mitología relacionada con este instrumento–, el hecho de tocar la lira permite realizar al mismo tiempo la doble actividad de la ciencia musical: cantar e interpretar manejando un instrumento. Al parecer el muchacho debía antes que nada afinar su oído y su voz; por curioso que nos resulte el alumno aprendía a tocar de oído no a partir del estudio de unos manuales; veía y oía al maestro y se esforzaba –por supuesto con suerte desigual– en imitarle. Tocar la lira entraña una dificultad al parecer menor que la que lleva inherente el manejo de la flauta. Además, al verse obligado a cantar al unísono el joven debe desarrollar una mínima técnica de coordinación. El hecho de relacionar melodía y canto es altamente formativo y es útil en cualquier otro campo del conocimiento. Se sospecha también que la clase de música pudiera incluir conocimientos teóricos y prácticos de danza. Es curioso; la cerámica nos muestra imágenes de mujeres danzantes en número muy superior al de hombres, y cuando estos aparecen bailando, suelen hacerlo al son de un *aulôs*. Más adelante nos ocuparemos de este tema. Ya anticipamos que en las fuentes escritas de que disponemos todo son instrucciones y consejos al buen bailarín en masculino y no realmente una especie de manual para aprender los pasos o moverse al compás de la música.





Curiosamente, la opinión de los filósofos respecto de los valores éticos que se asocian a la enseñanza de la música no fue en absoluto unánime. Así, los espartanos fueron más partidarios de los cantos corales asociados a la formación en el patriotismo de tipo belicista que impregnó toda su cultura, en tanto que los atenienses vincularon desde los comienzos la formación musical a una formación de tipo ético. La música, a decir de Damón, era la materia más apropiada para modelar caracteres sólidos, esforzados, constantes y responsables, porque tocar bien un instrumento exige disciplina, constancia y una más que notable fuerza de voluntad. Platón, al trazar su diseño del Estado ideal incluye la música en lo que hoy llamaríamos el sistema educativo, pero matiza bastante qué tipo de enseñanza musical hay que desarrollar en los individuos que forman parte de ese Estado. En función de las melodías y de las destrezas que se adquieran, el aprendizaje musical se traducirá en fuente de virtudes, pero también en fuente de vicios para el individuo. Rechazaba Platón músicas de carácter más disoluto, orgiástico y disipado, procedentes casi siempre del Oriente, que pueden llegar incluso a perturbar la mente del que las escucha, y no ocultaba sus preferencias por melodías sobrias al modo dorio<sup>3</sup>.

Aristóteles también opina que la música puede ejercer una influencia sobre el carácter del individuo que la ejecuta y que la escucha. Por ello, al igual que Platón, insiste, fiel a su estilo, clasificando y matizando más, en la importancia que tiene elegir las melodías apropiadas a cada estado de ánimo. Distingue el estagirita entre cuatro tipos: moderadas, entusiastas, relajadas y tristes, y no oculta su preferencia por las primeras para ser practicadas por los alumnos en las lecciones del citarista; son, a su entender, las que más ayudan a formar una personalidad equilibrada. En una línea relativamente parecida se sitúan Pseudo-Plutarco, Arístides Quintiliano y Aristóxeno de Tarento. Por vías diferentes van a dar a conclusiones semejantes: que no toda la música es positiva para la formación del joven; depende del tipo de melodías y de instrumentos. No obstante, todos ellos encuentran en la educación musical más elementos positivos que negativos. Tal vez sea el epicúreo Filodemo de Gádara, siglo I a.C. cuya obra se rescató en parte en unos rollos carbonizados en Herculano, la ciudad cubierta tras la erupción del Vesubio, quien en su tratado *perí mousikês* niegue con más énfasis todo valor ético a la música. La música se vincula al banquete, a los excesos en la bebida y al placer sexual. De forma parecida piensa Éforo, para quien la música fue creada para seducir y engañar a los hombres. El también epicúreo Sexto Empírico, s. III d.C., sólo verá en la música una fuente de placer que incita a los jóvenes al desenfreno y al libertinaje. Hace de Pitágoras, de quien hablaremos más adelante, uno de los blancos de sus ataques; realmente aremete contra prácticamente todos los maestros en su ácido tratado *perí tous mathêmatikoús*. Realmente hasta el final de la época helenística se mantuvo viva la idea de que el aprendizaje de la música conllevaba más ventajas que inconvenientes. Cuando la poesía pasa a ocupar un lugar secundario, relegada por la filosofía y la oratoria, la

---

<sup>3</sup> Si de Platón y de la música hablamos es recomendable leer *Leyes*, VII y *República* III. Todo el texto es aprovechable en grado sumo. No tiene sentido entresacar tal o cual pasaje.

importancia de la música, y especialmente de su lugar en la educación de todos los jóvenes, pasa a ser casi irrelevante.

Efectivamente, hemos mencionado los géneros literarios en verso. Poesía épica, lírica y dramática no sólo no están al margen de la música, sino que llevan implícito su uso. *Iliada* y *Odisea* ofrecen muy variadas escenas en las que los protagonistas son los aedos Femio y Demódoco. El simple hecho de mencionarlos por sus nombres ya es algo elocuente. El propio Ulises en la corte de Alcinoos cuenta sus desventuras y peripecias por los mares al son de la *phorminge* más tosca y primitiva de los primitivos bardos. En este punto estamos todos de acuerdo; el texto homérico es claro y elocuente al respecto, pero nadie es capaz de precisar si los versos se cantan —y la primitiva lira sigue las notas en consonancia—, o si los versos se recitan y la lira ofrece un soporte musical al modo de lo que hoy llamaríamos un acompañamiento que suponemos se ajustaría o al menos se relacionaría con el ritmo dactílico del verso hexamétrico. Igualmente, la poesía lírica —en especial el verso eolio de Safo y Alceo— supone unas variantes rítmicas de una enorme riqueza. Los llamados pies del verso son fruto de un montón de combinaciones que al menos a la hora de la lectura y el recitado del verso se perciben netamente por el oído. Cuesta trabajo imaginar que todos esos cambios de ritmo se hayan trasladado a la música aun siendo como es la cítara, que permite cantar al tiempo que se pulsan las cuerdas. Todos los tratados teóricos abogan por su traslado al instrumento. Sin embargo, mi experiencia por haber asistido a recitales en los que se interpretan algunas de las partituras conservadas es que los músicos siguen las notas de la secuencia melódica desentendiéndose de todo tipo de variantes rítmicas. Es algo así como si determinadas melodías de tipo gregoriano —es un suponer— se vieran sometidas a unas variantes rítmicas a veces suaves pero otras veces violentas, y el armonio que podría acompañarlas las fuera reflejando. La métrica de las *Odas* de Píndaro, por ejemplo, no es precisamente la más sencilla para verse transportada a un instrumento.

Algo similar sucede con los pasajes corales de tragedias y comedias, en especial las primeras. Las variaciones rítmicas de los llamados estásimos o cantos del coro pueden llegar a ser tan problemáticas y dificultosas que hasta los filólogos que editan los textos vacilan a la hora de establecer la llamada colometría, señal inequívoca de la complejidad que entraña el tema. Son muy interesantes al respecto varias tesis doctorales que estudian —así lo refleja su propio título— la adecuación de metro y sentido tanto en las *Odas* de Píndaro, por ejemplo<sup>4</sup>, como en las tragedias de Eurípides<sup>5</sup>. Porque —ya se dijo antes y se repetirá más veces a lo largo de esta reflexión en voz alta plasmada por escrito— sobre la métrica griega tenemos una información completa, detallada que hasta cierto punto es clara, pero sobre la música práctica, o mejor, sobre la práctica y la ejecución de la música, la información dista mucho de

---

<sup>4</sup> Me refero a *Adecuación de metro y sentido en las Odas de Píndaro*, tesis doctoral de L.M. MACÍA APARICIO, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1975.

<sup>5</sup> Bajo la dirección del Dr. Lasso de la Vega, véase también *Las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, tesis doctoral de A. GUZMÁN GUERRA, Madrid, 1981.



ser tan clara, detallada y completa. En cualquier caso, los instrumentos musicales tenían su sitio en los grandes teatros de los siglos v y iv a.C., lo que indica sin lugar a dudas que los llamados pasajes líricos del drama se interpretaban cantados al son de diversos instrumentos. Hoy en día las representaciones de tragedias y comedias que tienen lugar durante el verano a lo largo y ancho de la geografía de Grecia –siempre en teatros antiguos mejor o peor conservados y en algunos de reciente construcción siguiendo el modelo de los antiguos– dan a ver y oír que la música es imprescindible y que no se utilizan jamás melodías de compositores de la llamada «música clásica». En muchas ocasiones se emplean únicamente instrumentos antiguos, o, aunque sean modernos, alejados de las tecnologías al uso en otro tipo de manifestaciones artísticas. Al igual que existe un cierto respeto por el texto, el vestuario, el decorado y el código estético griego a la hora de declamar y gesticular, existe también por la música instrumental y por supuesto por el canto.

Otra manifestación que congregó al pueblo griego masivamente fueron las competiciones atléticas. Los estadios de Olimpia, Nemea, Istmia y Delfos se llenaban de espectadores igual que los teatros. Obviamente, allí no se acudía a escuchar música, pero lo que posiblemente no todos quienes asistían a las competiciones sabían es que la mayoría de los atletas necesitaban de un músico que junto a su entrenador les ayudara a prepararse psicológicamente para competir. Salvadas las diferencias, es de notar cómo hoy día en algunas manifestaciones deportivas de dimensión internacional se escuchan los himnos antes de que comience la competición, lo que parece estimular y añadir un elemento importante de motivación a los deportistas. La coronación de los vencedores irá acompañada de cantos en su honor; son los epinicios. Igual sucedía en los enfrentamientos armados. Sin llegar a alcanzar la importancia que tuvo la música militar en Roma, su presencia en los combates de los griegos está también documentada, como un plus añadido de motivación para el soldado. No tanto instrumental cuanto vocal, los *embatèria* o auténticos himnos de guerra elevaban la moral de las tropas en el momento de lanzarse al campo de batalla. Y no basta con reflejar simplemente los cantos corales de carácter militar. En el quehacer cotidiano en tiempos de paz muchas actividades que son parte de la rutina del día a día están salpicadas por las notas del canto. Así sucede en el gineceo, espacio doméstico propio de las mujeres de la casa en el que ellas cantan mientras tejen tal cual hicieran Penélope, Circe o incluso la ninfa Calipso en la *Odisea*. No digamos ya en el Simposio, que es absolutamente imposible de imaginar sin la presencia de flautista y danzantes de ambos sexos. Tras la bebida viene el canto. Igualmente, las bodas en las que el cortejo nupcial llevaba a la novia desde la casa de su padre a la nueva casa del novio. Es el momento para epitalamios e himeneos, cantos específicos para los rituales de nupcias. Y lamentablemente el canto triste o treno acompaña al difunto en el momento de su despedida de este mundo. En la Grecia rural, las labores del campo van acompañadas de cantos: así, en el momento de la siega y de la recolección de la cosecha, donde las cuadrillas de campesinos suelen unir sus voces para hacer más llevaderas sus tareas en los calurosos días del estío.

Finalizaré esta breve panorámica acerca de la importancia y la presencia de la música en la vida de los *antiguos griegos* aludiendo brevemente a lo que podemos



llamar música religiosa. Los actos de culto colectivo están inexorablemente unidos a determinados cantos de carácter ritual. Así, por ejemplo, los sacrificios a los dioses van acompañados de melodía de flauta. El culto a Apolo llevaba inherente un peán; esto es, una especie de súplica o, como se decía muy apropiadamente, una jaculatoria directa, sentida y vibrante. La fórmula repetida es ¡ie ie paian! cantada al unísono, con la que se pide al dios que sane al pueblo, que lo libre de epidemias y enfermedades y que le dé prosperidad. Gran importancia tuvo, sobre todo en Atenas, el ritual del ditirambo en honor de una divinidad ciertamente compleja: Dioniso. Incluía unas danzas de tipo circular, así como unos cantos alegres entonados por coros de hombres y de efebos. En estos cantos y danzas quiso encontrar Aristóteles los orígenes del teatro<sup>6</sup>. Concursos de cantos, certámenes de danzas sobre un odre de vino –*áskos*– se repiten siempre en torno al vino y las tareas del viñedo, que de algún modo se vinculan con Dioniso. No hay, pues, actividad, como casi podríamos decir del mundo actual, al margen de la música; es omnipresente en la vida del hombre griego. Varias preguntas, sin embargo, se me vienen a la mente: ¿cuántos citaristas o profesores de música llegó a haber en el período de apogeo cultural en Atenas? ¿Cuántas personas se dedicaban a la fabricación de instrumentos? ¿Por qué, si las mujeres no podían tomar lecciones del citarista, aparecen con tanta frecuencia en los vasos de los siglos V y IV a.C. tocando el instrumento en actitud de concentración y sentimiento? ¿De verdad tienen sus campos tan delimitados la flauta y la lira? ¿Por qué no hay casi datos de vencedores en certámenes musicales y sí los hay en cambio de los certámenes teatrales? ¿Cuál es la verdadera función de los llamados odeones o especie de pequeños teatros que proliferan en muchos santuarios especialmente a partir de época helenística? ¿Por qué sólo han llegado hasta nosotros nombres y obras de teorizantes de la música, pero no de los intérpretes o de los cantantes? A las reflexiones, ya se ve, siguen los enigmas, bien difíciles de desentrañar.

### 3. ELEMENTOS DE LA MÚSICA GRIEGA

Trazadas las líneas previas, es el momento de adentrarnos en el proceloso, enjundioso, complejo y profundo universo de la música en sí. Habrá que intentar explicar qué secuencias melódicas se interpretan o se cantan, cuáles son los ritmos a los que pueden adecuarse esas melodías, cuál es el sistema de escalas y tonos, cuál es la notación musical y por último con qué instrumentos se ejecuta la música en la antigua Grecia. Ya anticipo que el camino es sólo apto para ser pisado por los profesionales de la música. Cuando somos los filólogos los que cometemos la osadía de entrar en estos jardines, corremos el doble riesgo de no acertar con la terminología adecuada y de ser devorados por unas insospechadas dosis de erudición de los tratadistas antiguos que nos impedirán precisar con claridad las ideas.

---

<sup>6</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a.



Precisamente porque es el tema más claro, más elocuente y más abundante en las fuentes y el más cercano e inmediato a la ejecución o *performance*, comenzaré por hablar de los instrumentos.

### 3.A. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

En este aspecto las fuentes de todo tipo, pero, sobre todo, las llamadas fuentes icónicas, han sido especialmente generosas y útiles para el investigador.

No es en absoluto difícil establecer una clasificación de los instrumentos siguiendo el esquema tradicional comúnmente admitido para cualquier tipo de música; instrumentos de cuerda, instrumentos de viento, instrumentos de metal e instrumentos de percusión.

#### 3.1. *Instrumentos de cuerda*

##### 3.1.1. Instrumentos de cuerda: el grupo de «las liras»

Posiblemente los más variados e importantes. Por doquier encontramos dibujos y descripciones escritas de los instrumentos de esta serie. Vinculados a Apolo con el nombre genérico de liras –ya se dijo–, se emplean en las clases de música; exigen habilidad y permiten el canto a la vez que se tocan por parte del músico. Aun consciente de que puede quedar excesivamente atomizado este apartado, me referiré a cada uno de esos instrumentos por separado, comenzando por el más antiguo.

##### 3.1.1.1. Forminge (*phormigx*) (lám. 1)

Es la más simple y la más antigua. Asociada al quehacer de los aedos, es de aspecto rudo y un tanto tosco. Tiene únicamente cuatro cuerdas; sus sonos son más limitados; su misión es la de acompañar los versos que van desgranando los bardos de la época homérica. Una caja de resonancia bastante amplia (*êcheion*) y lisa a un tiempo da sustento a dos palos laterales los llamados brazos (*pêcheis*) que en altura se ven atravesados por un tercero (*zygos*). En la parte inferior de la caja se coloca el puente (*magas*). A él se sujetan las cuerdas, hechas, al parecer, con intestinos de animal. Se anudan al travesaño superior con unas tiras de cuero y se tensan. El instrumento se sujeta con la mano izquierda y se hace sonar pulsando, o mejor, pellizcando las cuerdas con los dedos de la mano derecha. El sonido debía ser bastante simple y no muy susceptible de excesivos matices. He escuchado el sonido de una forminge recientemente y he quedado negativamente impresionado por su escasa potencia. A final de la época clásica deja su sitio a otro instrumento más evolucionado y con mayores posibilidades acústicas: la lira.





τετρακόνη φέρουσα

Lám. 1.



πρόμακρον μορφῆς λύρας

Lám. 2.

### 3.1.1.2. Lira (*lyra*) (lám. 2)

Pronto la *forminge* cedió su sitio a la lira propiamente dicha. Ya mencionamos sus orígenes míticos. Lo cierto es que la caja simula la forma de un caparazón de tortuga; pronto pasa a fabricarse en madera, recubriéndose la concavidad con una membrana de buey, lo que podía favorecer la vibración. Los brazos, en la mayor parte de los casos, están hechos de cuerno de ese mismo buey. En lo alto se fija el travesaño al que se anudan ya no cuatro, sino siete cuerdas que pueden ser de lino. Esta es la lira por antonomasia que se utilizaba para las clases de música. Al instrumento acompaña una púa, el llamado *pléktron*. Con la mano derecha se sujeta dicha púa y se pulsan las cuerdas. A veces los dedos de la mano izquierda se utilizan para pulsar las cuerdas o para amortiguar el sonido deteniendo algunas vibraciones. Hay algo importantísimo que destacar en la evolución del instrumento: se introducen lo que hoy llamamos clavijas que permiten la afinación del instrumento en una secuencia descendente de la siguiente manera: re-do-si bemol-la-sol-fa-mi. Y se les da nombre a las cuerdas en correspondencia con el tono de afinación. Esto es *neatê* –re–, *paranéatê* –do–, *paramesê* –si bemol–, *mésê* –la–, *hypermesê* –sol–, *parahypatê* –fa– e *hypatê* –mi–. Así, al igual que la guitarra actual está afinada en la secuencia de seis cuerdas *mi-la-re-sol-si-mi*, y las cuerdas se denominan bordón-quinta-cuarta-tercera-segunda y prima, la lira heptacorde lo está del modo que acabamos de indicar. Hay un curioso paralelismo, o al menos una cierta analogía, al darles nombre a las cuerdas en función de su colocación: «la extrema», «la que está junto a la extrema», «la que está junto a la media», «la media» y así sucesivamente. Pese al avance que supuso la incorporación de la púa y las tres cuerdas más, junto con la afinación, el sonido de la lira era más apropiado para lugares cerrados. Su sonido no es en exceso potente. Uno se pregunta





*barbitos*  
Lám. 3.

si en ciertos contextos de tipo colectivo en los que los rituales se desarrollan al aire libre se escucharía la lira con nitidez y potencia; se requeriría probablemente más de un músico y más de un instrumento. Con el paso del tiempo se fabricaron liras de once cuerdas, más difíciles de afinar y de las que no constan informaciones específicas.

### 3.1.1.3. Bárbito (*barbitos*) (lám. 3)

Sí tenemos más información sobre una variante de la lira especialmente utilizada en Lesbos durante el siglo VI y la primera mitad del siglo V a.C. Apropiada para el canto eolio de Safo y Alceo, el *barbitos* se relaciona con los aspectos más sensuales, placenteros y disolutos que los antiguos atribuían a la música. Sin variación en la caja de resonancia, los brazos ya no son de cuerno sino de madera. Son mucho más delgados y se rematan formando una línea mixta; se curvan en la parte superior. Tienen una altura casi el doble de las liras convencionales. El instrumento pues, es más ancho por arriba que por abajo. Las cuerdas siguen siendo siete, pero ahora de una longitud mucho mayor, lo que permitirá conseguir sonidos más graves. Sabemos, no obstante, que hubo *barbitoi* de once cuerdas. Esta lira se toca de pie, lo que propicia que el músico pueda efectuar movimientos corporales semejantes a la danza. A su vez la caja de resonancia se fabrica sobre el caparazón de tortugas más pequeñas que las que se vaciaban para fabricar las liras. El *barbitos* hace que los sonidos de la lira sean más potentes y sensuales. En cortejos de las fiestas dionisiacas el empleo del *barbitos* junto con la llamada flauta de doble caña, los panderos y otros instrumentos de percusión contribuía a crear un estado de ánimo exaltado y disoluto



Lám. 4.

muy propio del culto orgiástico de Dioniso. A finales del siglo v a.C. curiosamente el *bárbitos* desaparece de la iconografía y de las manos de los músicos griegos sin que tengamos en absoluto claros los motivos.

#### 3.1.1.4. Cítara (*kithara*) (lám. 4)

A cambio del *bárbitos*, los siglos v y iv a.C. van a conocer la expansión y el auge de otro derivado de las primitivas liras: la cítara. Este es un instrumento adecuado a los músicos profesionales. El citarista tiene que poseer unas destrezas especiales. El citarista es un personaje un tanto especial. Viste de forma diferente, con un traje llamativo, y lleva una corona de oro sobre su cabeza. A semejanza de las viejas forminges, la caja es de madera. Tiene una forma cuadrangular en su caja, que es más ancha. Los brazos, ahora llamados *agkônes*, tienen un aspecto barroco. Primero tienen forma curva, una notable anchura y a continuación sobre esa forma curva se levantan dos pequeños maderos bastante planos y bastante anchos. Un vistoso travesaño permitirá que se acoplen a él las siete cuerdas, cada una con su correspondiente clavija; con el paso de los años se fueron añadiendo más, hasta llegar a un máximo de doce. El aspecto del instrumento es bello, elegante, bien rematado. Se cree que el citarista profesional debía cantar y tocar simultáneamente. Debía, pues, dominar las dos destrezas de la música; cantar y tocar a un tiempo y al parecer melodías de cierta dificultad. Alternaban pasajes cantados con otros únicamente instrumentales que intercalaban a modo de *intermezzos* líricos entre las secuencias. La relación entre la poesía y la cítara fue muy estrecha. Estesícoro





Lám. 5.

de Hímera, siglo VII a.C., Terpandro de Lesbos, siglo VII a.C., el propio Sófocles, siglo V a.C., son ejemplos al respecto; fueron famosos por sus versos y por su maestría en el manejo de la cítara. Otros como Timoteo de Mileto, Excectides de Atenas y el también ateniense Amebeo destacaron y cobraron fuertes sumas de dinero por el virtuosismo de sus interpretaciones. De este último se cuenta que llegó a cobrar un talento por actuación, una cantidad muy elevada en relación con los sueldos de su época. A destacar que, en los certámenes celebrados en Delfos, además de las pruebas deportivas, se introdujeron, entrado el siglo VI a.C., esto es, relativamente pronto, certámenes musicales en los que competían los citaristas. Imagino que actuarían en el teatro y tengo mis dudas sobre la correcta audición, y eso que el teatro de Delfos mantiene hoy día una sonoridad excelente.

### 3.1.2. Instrumentos de cuerda: el grupo de las arpas

Curioso y variado resulta también el que denominaremos grupo de las arpas. No son autóctonas, proceden de Lidia, y desde época muy antigua se atestigua su presencia en la civilización cicládica. Este instrumento se asocia a la mujer. Al menos hay tres instrumentos que pueden ser incluidos en este epígrafe.

#### 3.1.2.1. Triángulo (*trigón*) (lám. 5)

El más popular de la familia de las arpas. De tamaño relativamente grande, consiste en un triángulo formado por tres palos de madera. En ese triángulo se insertan varias cuerdas –ni menos de nueve ni más de cuarenta, que discurren



Lám. 6.

paralelas a uno de los lados—. Obviamente se anudan al madero superior y cada cuerda tiene una longitud diferente. Las mujeres son las encargadas de hacer sonar este instrumento que producía armonías que propendían a la sensualidad y el erotismo. El sonido se produce al golpear las cuerdas sin plectro o púa, con los dedos desnudos. Los primeros triángulos datan del 2800 a.C. Hay después un enorme y dilatado vacío hasta el siglo VII a.C. en que reaparece con fuerza y se extiende por el Asia Menor y el continente. El número de mujeres que tocan este instrumento va aumentando notablemente: se les llama *psalteries* precisamente porque el instrumento se va conociendo con el nombre de *psalterion*; más tarde y en relación con el término que designaba el puente de las liras (*magas*) se llamó a esta arpa *magadis* y de ahí derivó el verbo *magadizein*, esto es, tocar el magadis o triángulo. Los sonidos eran potentes, armoniosos y sensuales. Nunca, pues, se empleó esa arpa en la educación musical de los jóvenes. A partir del siglo II a.C. este instrumento dejó de usarse.

### 3.1.2.2. Péctida (*péctis*) (lám. 6)

De forma semejante al trigono, la *péctida* consta de dos maderos que forman un ángulo casi recto. En el inferior se sitúan las clavijas y en el lateral izquierdo se van fijando las cuerdas en un número que oscila entre doce y veintidós. Ese madero lateral puede curvarse ligeramente en la parte superior. Esa es la diferencia más sensible con el trigono. Por lo demás el sonido y la técnica de interpretación son muy parecidas. Por ello ambas arpas —trigono y péctida— se usaron como sinónimos. También a la *péctida* se le dio el nombre de *magadis*. También eran mujeres —Safó entre otras— quienes tocaban este instrumento y también eran sensuales sus armonías; de ahí que se confundieran y se denominaran indistintamente.





σαμβύκη

Lám. 7.

### 3.1.2.3. Sambice (*sambykê*) (lám. 7)

Este instrumento, al parecer, recibió el nombre de un músico, Sámbrico, que lo tocaba con especial virtuosismo; más verosímil parece que se le denominara así por su semejanza formal con un artefacto de guerra empleado en el asedio a las ciudades que se llamaba precisamente así (*sambykê*). La forma es muy distinta a la de los instrumentos de cuerda que hemos visto hasta el momento: la caja de resonancia –a diferencia de las demás arpas– es una pieza de madera con forma de concha. En su parte superior se inserta un fino madero de cierta longitud y de forma básicamente rectilínea pero combada sobre todo en la parte inferior, que se une a la caja. Esa curvatura permite ir acomodando las cuerdas –ocho por lo general–, que se acoplan a otras tantas clavijas. Algunas fuentes dan a entender que se afinaban por pares. Se pulsaban con las dos manos y a veces con plectro. A diferencia de otras arpas, esta era tañida también por hombres. Al parecer fue el poeta lírico Íbico el primero en utilizarla en banquetes, y fue la Sibila quien extendió su uso por las tierras de Grecia. El tamaño del instrumento era superior al metro y su sonido más bien agudo. El siglo III a.C. conoció el apogeo de este instrumento, cuyo uso comenzó a declinar al comenzar el siglo siguiente. Trescientos años después, en el siglo II d.C. aparece encajado en lo que se dio en llamar «instrumentos alejandrinos».





όργανο της πανδούρας

Lám. 8.

#### 3.1.2.4. Panduris (*pandouris*) (lám. 8)

Impropiaamente clasificado dentro de este grupo, la *pandouris* debería haberse situado en otro apartado que sería el que hoy llamaríamos los laúdes. Ni es una lira ni es un arpa. Es un cordófono en el que los griegos de hoy quieren ver el precedente del actual bouzouki. De arriba abajo el instrumento consta de clavijero con tres clavijas a las que se acoplan las tres cuerdas de las que consta. Esas cuerdas, muy largas, discurren apoyadas en el llamado mástil hasta el puente, que se acopla a la caja de resonancia que está hecha de madera y tiene forma ligeramente aconchada por detrás. Es otro concepto de instrumento. Los primeros y más toscos instrumentos de este tipo tenían tres cuerdas a las que se incorporó una cuarta al modo del bouzouki actual. Cambia también la técnica de interpretación. El músico está de pie: con la mano izquierda pisa las cuerdas a distinta altura. Con el plectro en su mano derecha va pulsando las cuerdas. Los sonidos que emite el instrumento no son muy potentes; se diría que es un instrumento básicamente pensado para el acompañamiento. Este instrumento era oriundo de Mesopotamia, aunque también se le hace proceder de Siria. Data del tercer milenio a.C. En su viaje desde el Oriente a Grecia pasó por Egipto y por Chipre. En estos países era tocado por mujeres. A Grecia llegó en el siglo IV a.C.





Lám. 9.

### 3.2. Instrumentos de viento

Mientras que las liras en sus distintas variantes eran consideradas instrumentos autóctonos, el grupo de las común y erróneamente llamadas flautas procede del Asia Menor. Hay unos cuantos instrumentos de esta familia que pasamos a examinar a continuación agrupados en dos familias básicas: la de la flauta (*syrigga*) y la del clarinete u oboe (*aulós*).

#### 3.2.1. Instrumentos de viento: la familia de las flautas (*syrigges*)

Existe una cierta confusión al referirse a los distintos instrumentos de esta familia. La razón tal vez sea que el predominio del *aulós* sobre los demás hace que por antonomasia se dé este nombre a casi todos, con excepción de la síringe, que es llamada así para referirse exclusivamente a la flauta de Pan. Pienso que las imágenes que se adjuntan ayudarán notablemente a entender nuestra clasificación y nuestra denominación.

##### 3.2.1.1. La síringe o flauta simple (lám. 9)

Es un instrumento de una enorme antigüedad y en apariencia –sólo en apariencia–, de una gran simplicidad. Se trata de un puro y simple tubo hueco hecho de hueso con uno o más agujeros. Poco a poco el tubo se va haciendo más ancho y



*σύριγγες του Πανός*

Lám. 10.

más largo y ya no es de hueso, sino de caña o de metal. Del mismo modo, el número de agujeros va aumentando hasta llegar a ocho, partiendo de los tres de las síringes más antiguas. En algunas se añadía un agujero por la parte posterior que permitía al o a la flautista matizar más los sonidos. Normalmente se sopla desde arriba, aunque algunas flautas pueden colocarse en posición oblicua al modo de las actuales flautas traveseras. El sonido resultante era más bien agudo, ligero y suave. Pese a la antigüedad del instrumento, su uso no se generalizó en Grecia hasta época alejandrina.

### 3.2.1.2. La síringe multitubular o flauta de Pan (lám. 10)

El mito cuenta que la ninfa Síringe era acosada por el jefe de los sátiros: Pan. Corría un día tras ella con no muy sanas intenciones cuando la muchacha pidió ayuda y se metamorfoseó en caña a orillas del río Ladón. En su carrera, el sátiro, atónito, sólo puede abrazar a la ninfa, que es ya una caña. Le acerca los brazos y junta con la ninfa otras cañas aledañas. A su abrazo une un beso. Al acercar su boca se produce un sonido que va cambiando en función de la longitud de cada una de las cañas ya unidas a Síringe. Efectivamente el mito aporta fantasía a un hecho real: que la síringe multitubular o flauta de Pan consta de varios tubos de caña, sin agujeros, de tamaños diferentes que se colocan en orden decreciente y que se abrochan por medio de dos pasadores transversales. El que toca la flauta de Pan sopla por la parte superior de los diversos tubos. El sonido es vaporoso, sutil y llega a emocionar al oyente. En sus comienzos el instrumento era pequeño y constaba de siete tubos. Con el correr del tiempo fue haciéndose más grande, llegando a tener





αυλός με διπλή γλωσσίδα

Lám. 11.

hasta dieciocho tubos. Desde época cicládica y dado que las cañas eran el material primitivo utilizado en su confección se asoció a los pastores y a los ambientes bucólicos. Pese a su sonido sugerente y a la comodidad de su transporte y manejo —en especial los modelos menos sofisticados—, su uso y su expansión en los ambientes poéticos fueron limitados. El instrumento de esta familia llamado a ser conocido, utilizado y difundido fue el *aulós*, del que nos ocupamos a continuación.

### 3.2.1.3. El aulós (*aulós*) (lám. 11)

Instrumento procedente del Asia Menor, pronto fue adoptado por los griegos como propio. Recordemos que ya el primitivo mito de Apolo y Marsias es un síntoma de la importancia que los griegos le concedieron. En sus diversas variantes el *aulós* es omnipresente en la vida del pueblo griego. La gran mayoría de los escritores lo consideraban un elemento perturbador para el equilibrio y la formación de las personas; su sonido tenía algo de orgiástico y excitante y eso que su uso no conoció fronteras. Al son del *aulós* se ejecutaban danzas guerreras, himnos en honor de distintas divinidades —muy especialmente Dioniso—, juegos en los Simposios, danzas femeninas de carácter erótico. Era utilizado también en las palestras para ayuda del atleta, y también al son de ciertos tipos de *aulós* se acompañaba al muerto hasta su tumba. ¿Cuál pudo ser la razón de su éxito? Obviamente su simplicidad aparente y su facilidad para el manejo y el transporte, y su sonido potente y penetrante como el de ningún otro instrumento de su familia; la responsable de ese sonido es el elemento que diferencia el *aulós* de la siringa simple o flauta; la lengüeta (*glótta*).



Lám. 12.

Veamos pues la composición del instrumento. Consta de un tubo llamado *bómbyx* que puede ser de madera –el más habitual– o de bronce, o incluso de cuerno que se perfora en la parte superior con una serie de agujeros (*trypémata*) cuyo número oscila entre cuatro y quince; por lo general eran siete. Un octavo agujero se abría por la parte posterior del tubo con lo que era posible tener dos octavas. En la embocadura del tubo una pieza llamada *ólmos* permite encajar una lengüeta que debe fijarse bien, pues es la clave para el buen sonido del instrumento. De acuerdo con su sonido, Aristóxeno de Tarento distingue hasta cinco clases dentro del aulós; *parthenioi* los de sonido más agudo; sólo miden 15 centímetros; a continuación, *paidikoi* y *kitharisterioi*; esos cuadrarían a las jóvenes, las niñas y las mujeres adultas, en tanto que los *auloi teleioi* e *hiperteleioi*, estos de casi un metro y sonidos más graves, serían los empleados por los hombres (lám. 12). La cerámica muestra con frecuencia figuras de auletas con una banda de tela o cuero adaptada a las mejillas; es la llamada *forbeia*, cuya misión era ayudar al músico a no perder aire. Los virtuosos de instrumento gozaban del favor del público y tenían una gran consideración social. Conocemos los nombres de varios de estos virtuosos.

### 3.2.1.4. Aulós II (*aulós* de doble lengüeta)

Tal como muestra la figura, existió en Grecia un *aulós* con un tubo más estilizado, rematado en forma de cono provisto de dos lengüetas que bien podría considerarse el precursor del oboe. Sentado o levantado –mejor así–, el músico debe apretar con los labios y los dientes la boquilla al objeto de conseguir un soni-





*Aulos*

Lám. 13.

do vibrante y más matizado. Con este tipo de aulós se realizaban competiciones y exhibiciones. La distancia entre los agujeros según indica también Aristóxeno debe ser de tres *diesis*. Más adelante explicaremos que los griegos matizaron entre un tono, un semitono –como nosotros– y algo que en cierto modo se nos escapa: un cuarto de tono, a lo que llamaron *diesis*. Así, tres *diesis* es algo menos que un tono entre un agujero y otro.

### 3.2.1.5. El *diaulós* (aulós de dos tubos) (lám. 13)

También fue muy popular y la cerámica da buen testimonio de ello un *aulós* de dos tubos: el llamado *diaulós*, un instrumento no fácil de imaginar sin tener delante su figura. Se trata de dos tubos unidos por la parte superior y a su vez abiertos por la inferior, lo que le da al instrumento una forma totalmente peculiar. Diríanse como las dos paredes de un embudo o cucurucho. Quedan unidas las embocaduras, pero abiertos los tubos. El poder soplar por ambos tubos combinándolo con la posibilidad de manejar un doble número de agujeros permitía obtener unos sonidos de gran variedad y de muchos matices. La longitud de ambos tubos no siempre era la misma. El uso del *diaulós* está documentado desde época clásica. En las ceremonias nupciales, por ejemplo, solían utilizarse *diauloi* con los tubos de longitud notablemente diferente. Eso propiciaba un sonido menos matizado y potente pero más sugerente e intimista. En los simposios o banquetes, en cambio, se procuraba emplear uno o más *diauloi* con los tubos de la misma medida, generalmente pequeños, que podían dar un sonido más armonizado, más agudo y más excitante. En un momento dado este *diaulós* cayó en desuso y acabó por desaparecer, a diferencia del aulós simple, que ha pervivido en el folklore de la Grecia contemporánea (*klarino*).

Existió en algunas partes de Grecia el llamado *askaulós*: el tubo se inserta en una especie de odre hecho de piel de animal, salvando las distancias, al modo de lo que podrían ser hoy cierto tipo de gaitas.



Ο Νικόλαος Μπρας επισκευάζει όργανο.

Lám. 14.



αποσφραγιστά σαλπίγγες

Lám. 15.

### 3.2.1.6. *Hydraulis* (órgano hidráulico) (lám. 14)

Este extraño y poco práctico instrumento fue inventado por Ctesibio en el siglo III a.C. A diferencia de la lira o de la flauta, tras él no se esconde ningún mito o leyenda. Es una obra de pura ingeniería de la época. En cierto modo es deudor de la flauta de Pan por cuanto que consta de una serie de tubos agrupados de tamaño descendente. Se requiere agua que ejerce presión sobre el aire que discurre por esos tubos. Un fuelle mantiene la continuidad del aire. Un teclado marca las notas. Indudablemente este instrumento es el precedente del armónium tan utilizado en las iglesias del Medioevo. No queda claro cuál es el lugar y el momento en el que se hace uso de él en el mundo griego.

### 3.3. *Instrumentos de metal* (lám. 15)

Mucho menos popular que los instrumentos ya citados de cuerda o viento, el instrumento de metal por antonomasia es la sálpinge o trompeta (*salpíx*). Se trata de un tubo largo, en la mayoría de los casos de bronce, rematado en una especie de cono por donde sale y se expande el sonido. A diferencia de trompetas posteriores, la longitud del tubo es más que notable: oscila entre los 60 y los 120 centímetros. Obviamente este instrumento no se emplea en rituales colectivos de tipo festivo o religioso ni forma parte de las lecciones de música que recibían los jóvenes. Su uso se circunscribe al ámbito de la guerra. Mediante la trompeta se da la señal para lanzarse al combate y se marca la forma de entrar en combate.





Κρόταλα

Lám. 16.

Una variante más cómoda, aunque también menos potente, es la *bykanê* o trompa, si bien el arco de su curvatura es menos pronunciado que el de las posteriores tubas de los romanos. El nombre parece haber pasado al latín *buccina*. Igualmente, el tubo no es necesariamente de metal; se aprovecha un cuerno de toro que previamente ha habido que vaciar.

### 3.3.1. Instrumentos de percusión

En este último apartado clasificaremos varios instrumentos que fueron muy utilizados en fiestas populares, rituales religiosos y actividades privadas de ocio. Tradicionalmente se ha venido considerando que eran determinantes a la hora de señalar el ritmo. Desde luego, según con qué instrumentos de percusión eso es posible: en cambio con otros es de todo punto imposible.

#### 3.3.1.1. *Krótala* (castañuelas) (lám. 16)

No debemos confundirnos con lo que hoy llamamos crótalos, que son los *kymbala* o címbalos de los griegos. Los llamados *krótala* son lo más parecido a unas castañuelas. Pueden estar hechas de concha, de madera e incluso de metal. Las imágenes los presentan en manos de las mujeres y dentro de cortejos dionisiacos. Al sonido suelen acompañar ciertos contoneos típicos de esos cortejos. Más que determinar un ritmo para adecuarlo a la danza, parece que su misión era crear un



*κύμβαλα*  
Lám. 17.



*τύμπανον*  
Lám. 18.

clima de ruido y alboroto junto con otros instrumentos de viento y percusión para propiciar un estado de éxtasis en los participantes en las comitivas dionisiacas.

### 3.3.1.2. *Kymbala* (platillos) (lám. 17)

Dependiendo de su tamaño este instrumento puede equivaler a nuestros platillos o a nuestros crótalos sin ser realmente exactamente igual que ninguno de los dos. Suelen medir unos 20 centímetros de diámetro. Tanto de este instrumento como de los crótalos se tienen noticias en la mitología referente al propio Zeus, y más concretamente a los Curetes que lo protegen en el monte Ida haciendo sonar estos instrumentos junto con el entrechocar de sus armas con sus escudos.

### 3.3.1.3. *Týmpanon* (pandero) (lám. 18)

Tocado normalmente con la mano y no con palillo o palillos como en épocas más tardías, este instrumento circular, tocado por varios músicos al unísono producía un sentimiento de alienación total en los miembros del cortejo que se formaba en las fiestas en honor de Cibeles y de Dioniso, divinidades que se complacían en la excitación y el desenfreno. El uso de casi todos los elementos de percusión, pero especialmente del pandero, creaba en los fieles seguidores del dios un estado de éxtasis absoluto. Ese ambiente se refleja por ejemplo en *Bacantes* de Eurípides. En esa obra las menciones de este instrumento son constantes. Aunque puede ser tocado





διάφορα εἶδη σιστρῶν

Lám. 19.

indistintamente por hombres o por mujeres, son estas, como miembros del cortejo de ménades, quienes hacen un uso prácticamente absoluto del *tympanon* al tiempo que realizan movimientos corporales que reflejan un cierto desequilibrio.

#### 3.3.1.4. Sistro (lám. 19)

Como su propio nombre indica, esta especie de sonajero para adultos –salvando todas las distancias– proveniente de Egipto constaba de dos filas de metal en las que se insertaban unos panderos de dimensiones muy reducidas. Se toca «sacudiéndolo». Según el tamaño y el lugar de su uso, el sistro podía utilizarlo los niños de pequeña edad o los participantes en los rituales dionisiacos. Dice Platón que es muy conveniente entretener a los niños pequeños con sonajeros a fin de que no rompan los objetos más preciados de cada casa. Por otra parte, imágenes de la cerámica nos permiten ver sistros en manos de fieles de Dioniso.

### 3.B. LAS NOTAS MUSICALES

Entramos ahora en los aspectos más nebulosos de la música griega. Cuando hoy decimos do, re, mi, fa, sol, la, si, do y sobre todo cuando lo solfeamos o cantamos, vemos una línea ascendente y organizada en la secuencia fónica. Entre do y re hay un tono de diferencia; entre re y mi, otro, pero entre mi y fa, medio tono. Y entre sol y la, por ejemplo, podemos escribir sol sostenido o la bemol, con lo que indicaremos medio tono. Pero ya nos será muy difícil atomizar tanto y establecer una unidad fónica inferior al medio tono o semitono. Pues bien, los griegos lo hicieron estableciendo el concepto de *diesis* o cuarto de tono. Si hay que encontrar un sistema para anotar todos los matices, es decir, todos los tonos, semitonos y cuartos de tono y además en una amplitud de tres octavas, se verá que son necesarios más de sesenta



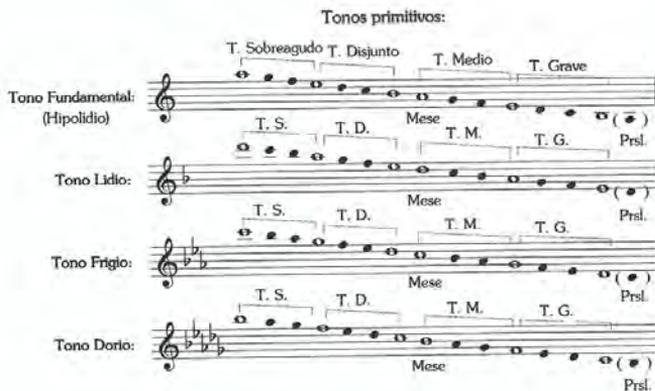


Lám. 20.

signos diferentes. Pero volvamos al principio. ¿Quién o quiénes son los responsables de estos conceptos repetidos por los siglos como algo que parece innato al hombre? La respuesta es clara: Pitágoras y/o los pitagóricos. La selección de los sonidos de la música se origina en las matemáticas de Pitágoras. Un instrumento que no tiene un uso práctico en clases o en actos públicos o privados inventado por los pitagóricos, el diapasón, es la clave (lám. 20).

Se fabrica una simple caja de resonancia. Sobre ella se coloca simplemente una cuerda tensada y apoyada en los extremos en dos puentes o especie de caballetes. Se procede a dividirla por otro puente o caballete en dos partes iguales. El sonido que se desprende de cada una de las dos mitades resulta ser la octava del sonido que desprende la cuerda entera; parece claro que la frecuencia del sonido es inversamente proporcional a la longitud de la cuerda. No entro a precisar detalles como el grosor de la cuerda, el número de vibraciones y la longitud de las ondas por las que se propagan esas vibraciones; los pitagóricos sí acertaron a precisar que las relaciones entre las vibraciones y las ondas pueden expresarse mediante números; matemática y música van estrechamente unidas. Observaciones sucesivas haciendo vibrar al unísono dos cuerdas del mismo grosor permitirán establecer diferencias en los sonidos. Esas diferencias son sistemáticas. Así, si tomamos una cuerda que mida exactamente la mitad que la otra, emitirá un sonido exactamente una octava más alta que la cuerda más larga. Si la relación de longitud entre ellas es de  $2/3$  el sonido resulta ser una quinta y si la relación es de  $3/4$  entonces resulta ser una cuarta. Esa es la base de la música griega. Vendrá inmediatamente a continuación la ordenación de los sonidos de acuerdo con la proximidad de unos con otros. La base es el tetracorde, un intervalo de cuarta que resulta ser el intervalo natural de la voz humana.





Lám. 21.

### 3.C. GÉNEROS Y MODOS MUSICALES (lám. 21)

Tres son los llamados géneros musicales: diatónico, cromático y enarmónico. El primero es el más sencillo; el segundo opera con semitonos y el enarmónico incluye las diesis, esto es, cuartos de tono o mitades de semitono, algo realmente difícil de apreciar y ejecutar para nosotros. Por «modos» los griegos aluden a lo que nosotros llamamos escalas –siempre relacionando con cautela conceptos y denominaciones–. Distinguieron los griegos cuatro *tropoi* o escalas: el modo dorio o escala de mi; el modo frigio o escala de re y el modo lidio o escala de do. Pronto se incorporó el mixolidio, que era una escala de si a si. Todos estos conceptos entrañaban para los propios griegos una gran complejidad, pues su objetivo era abarcar tres octavas, algo que no puede ni siquiera abarcar la voz humana; la teoría y la práctica no van de la mano. Así, a la hora de interpretar o leer una partitura, si se me permite el anacronismo, hay que encontrar grafismos para referirse a tres secuencias completas que incluyan los tonos, los semitonos –sostenidos, bemoles– e incluso los cuartos de tono. Todos estos conceptos con mayor o menor amplitud vienen especificados en el tratado de Aristides Quintiliano *Sobre la música*, cuyo índice detallado se entregó a los asistentes.

### 3.D. NOTACIÓN MUSICAL (lám. 22)

Así las cosas, hay que constatar la dificultad que planteaba a los griegos «escribir música». Hoy contamos con el pentagrama y los signos para las ocho notas. En función de su posición es posible determinar con exactitud el sonido exacto al que nos estamos refiriendo. Si además la nota es redonda, blanca, negra, etc., sabemos la duración que debe tener ese sonido. Ya es bastante hoy en día poder precisar la



		Vocal	Instr.			Vocal	Instr.			Vocal	Instr.
	54	⊥	↘	55	Π	⊃	56	И	И		
	55	λ	/	56	ρ	⊃	57	И	И		
	55	⊖	⊥	56	⊖	⊖	57	⊖	⊖		
	58	⊗	↘	59	τ	⊥	60	⊥	⊥		
	59	η	/	60	γ	⊥	61	⊥	⊥		
79 sol <sub>1</sub>	⊖	⊥	80 sol <sub>1</sub>	⊖	⊥	81 sol <sub>1</sub>	⊖	⊥	82 sol <sub>1</sub>	⊥	⊥
69	A'	↘	70	A	↘	71	χ	⊥	72	⊥	⊥
68	B'	/	69	B	/	70	ψ	⊥	71	⊥	⊥
67 fa <sub>1</sub>	Γ	N'	68 fa <sub>1</sub>	Γ	N	69 fa <sub>1</sub>	⊖	⊥	70 fa <sub>1</sub>	⊥	⊥
66	Δ'	⊃	67	Δ	⊃	68	ν	⊥	69	⊥	⊥
65	E'	⊥	66	E	⊥	67	R	⊥	68	⊥	⊥
64 mi <sub>1</sub>	Z'	⊥	65 mi <sub>1</sub>	Z	⊥	66 mi <sub>1</sub>	⊥	⊥	67 mi <sub>1</sub>	⊥	⊥
63	H'	⊥	64	H	⊥	65	∇	⊥	66	∇	⊥
62	⊖	⊥	63	⊖	⊥	64	F	⊥	65	⊥	⊥
61 re <sub>1</sub>	⊥	∇	62 re <sub>1</sub>	⊥	∇	63 re <sub>1</sub>	⊥	⊥	64 re <sub>1</sub>	⊥	⊥
60	K'	Λ	61	K	Λ	62	⊥	⊥	63	⊥	⊥
59	Λ'	∇	60	Λ	∇	61	∇	⊥	62	∇	⊥
58	M'	∇	59	M	∇	60	∇	⊥	61	∇	⊥
57	N'	⊥	58	N	⊥	59	⊥	⊥	60	⊥	⊥
56	Ξ'	⊥	57	Ξ	⊥	58	⊥	⊥	59	⊥	⊥
55	O'	K	56	O	K	57	⊥	⊥	58	⊥	⊥

Lám. 22.

duración de una semifusa. Pues bien: los griegos simplemente para constatar cada sonido en un arco de tres octavas se vieron obligados a emplear un signo diferente. Se complicaron aún más la vida especificando mediante signos distintos una notación para los sonidos del canto o vocales y otra para los sonidos instrumentales. Para los primeros utilizaron letras de sus diversos alfabetos a las que añadieron un apóstrofo. Para los signos instrumentales se crearon signos nuevos que en ocasiones eran las mismas letras colocadas del revés. Importa precisar que la mayor parte de lo que se refiere a la notación musical corresponde a tratados musicales escritos a partir del siglo IV d.C., «Notación de Alipio» hasta el siglo VI d.C., «Anónimos de Bellerman». Parece fuera de toda duda que esa notación se escribió más pensando en los tratadistas musicales que en los artistas de la época. Es a Alipio a quien debemos la notación más sistematizada, compleja y matizada, la que reproducimos a continuación en la versión de los estudiosos E. Pöhlmann y el prolífico filólogo inglés fallecido en 2015 M.L. West.

### 3.E. ALIA

A lo largo de una hora es difícil agotar un tema tan complejo. Con sentimiento por mi parte tengo que omitir las múltiples reflexiones que me vienen a la mente a partir del tema de los ritmos y armonías. No podemos saber con certeza si la enorme variedad de los metros griegos empleados por los poetas se acomodó a la





música. La experiencia a partir de las audiciones de música griega antigua a las que he tenido acceso, bien a partir de discos, bien por haber asistido en directo a algún concierto, me invitan a pensar que en absoluto. El metro griego implica un ritmo, algo que va ligado a lo que hoy entendemos por «compás». Una misma secuencia melódica tiene una *performance* distinta si le cambiamos el ritmo. La métrica griega se basa en la sucesión no de sílabas tónicas y átonas, sino largas y breves. Las combinaciones poéticas son enormemente variadas y producen un llamativo impacto estético sobre el lector o el oyente, si es que la lectura de los textos poéticos se realiza en voz alta. Nada de esto sucede al escuchar composiciones musicales griegas antiguas. Diríase que hay un divorcio total entre métrica poética e interpretación musical. Ha habido intentos de acceder a la música griega a partir de la métrica y los resultados no han sido en absoluto positivos. Uno se sigue preguntando todavía si no es desproporcionado y agobiante todo lo que los antiguos griegos escribieron sobre teoría musical, tan completo, tan matizado, tan exhaustivo en relación con lo sencillo y hasta ramplón que nos resulta lo que interpretaron. Bien es cierto que operamos con fragmentos, sí, pero con fragmentos en los que se interpretan secuencias métricas; por ejemplo, el fragmento tan conocido del estásimo de *Orestes*<sup>7</sup>. El oyente no encuentra la adecuación entre ritmo métrico literario de un lado y ritmo musical por otro. Lo mismo sucede con la exhaustividad de los tratadistas. Varios, por no decir la mayoría de los instrumentos, tienen unas limitaciones notables; el aulós, por ejemplo, emite un número limitado de sonidos. Los cordófonos tienen más posibilidades, pero aun así no deja de ser curioso que los tratadistas teoricen y se afanen en constatar escalas, armonías, sonidos que difícilmente se llevarán a la práctica. No suenan tanto los instrumentos de los antiguos griegos. No es fácil dar un concierto en espacios abiertos ni en cerrados para un público muy numeroso. Constató, para terminar, mi última experiencia vivida en el paraninfo viejo de la Universidad de Atenas en agosto de 2016 con motivo de la celebración los veinticinco años de EUROCLASSICA; un concierto a cargo del grupo LYRAULOS, que crean y tañen sus propios instrumentos. Poco más de cincuenta personas. En fila segunda el sonido de la lira se percibe como apagado y poco potente; el *diaulós*, penetrante pero poco variado; la flauta de Pan sí transmite buenas sensaciones, pero aplicada a una recreación de versos líricos, obra del artista que fabrica los instrumentos, no a una «partitura» antigua. Al final de todo este recorrido un tanto acelerado y esquemático por el fascinante mundo de la música griega uno se siente desbordado y sorprendido, pero también un tanto desilusionado.

---

<sup>7</sup> Me refiero a Eurípides, *Orestes*, versos 338 a 344. Junto con este fragmento musical conservado, disponemos también de los siguientes: *Peán* de Ateneo, plasmado en el Tesoro de los atenienses en Delfos; *Peán* de Limenio, igualmente en el mismo monumento en Delfos; *Epitafio* de Sicilo, el autor de la melodía; *Invocación a Calíope y a Apolo*, *Himno a Helios*, ambos obra de Mesomedes de Creta, y, finalmente, *Himno a Némesis*. Todos esos fragmentos están literaria y musicalmente comentados entre las páginas 389 y 416 del libro ya citado de GARCÍA LÓPEZ.

#### 4. EXCURSUS SOBRE LA DANZA EN GRECIA

Quedaría incompleta esta aportación si no se hiciera una mínima mención a la danza. Es de todo punto imposible presentar un análisis más o menos completo en tan reducido espacio de tiempo y en el limitado marco de un artículo. Ligada obviamente a la música, muchas de las ideas que se han expuesto son perfectamente aplicables a su estudio. Se puede seguir un esquema parecido para elaborar un estudio en profundidad. Así, comenzar por estudiar las fuentes poniendo un énfasis especial en los datos icónicos que proporciona la cerámica griega, examinar la importancia y la función de la danza tanto en la mitología como en la realidad de la vida cotidiana de los griegos, establecer a continuación la problemática relación entre música y danza, matizar, si es posible, los tipos de danzas, sus pasos, sus ritmos y establecer –tal vez lo más interesante– la relación más o menos estrecha, más o menos real y efectiva o inexistente entre la danza griega antigua y la danza griega actual.

Sentadas estas bases metodológicas para una futura investigación, me limitaré, tal como hice en mi intervención, a dejar constancia de un par de observaciones en apariencia elementales, pero de gran importancia a mi entender. Son las siguientes:

##### 4.1. DANZAR EN GRIEGO ANTIGUO

Las palabras son importantes a la hora de establecer definiciones. Veamos cómo se define la danza en la antigua Grecia: *orchêsis* y el verbo *orchéomai*, danzar, bailar. Ambos términos están estrechamente emparentados con la palabra más conocida *orchêstra*, que literalmente vendría a significar «pista de baile». Si es así como se denominó a la parte de los teatros griegos en la que se procedía a la representación de tragedias y comedias es sin duda porque era desde antiguo el espacio ocupado por el coro y los actores para llevar a cabo la interpretación del drama griego. Y se pone énfasis en el elemento dinámico y no estático que implica el término. Porque tanto *orchestra* como *orchêsis* como *orchéomai* derivan del viejo verbo *erchomai*, que significa ir, moverse. *Orcheomai* sería el llamado frecuentativo de *erchomai*, algo así como ir, moverse a pasitos, andar a pasitos o saltitos. Así lo entendieron los romanos y otros estudiosos posteriores, que tradujeron el importante diálogo de Luciano de Samosata titulado *Perí orchéseôs* como *De saltatione*. Importa pues subrayar que lo importante es el movimiento de pies: «quien sabe andar sabe bailar», decía un profesor de danza griega para subrayar la importancia de los pasos tanto más que la de los brazos y el resto del cuerpo.

##### 4.2. DANZAR EN GRIEGO MODERNO

La palabra utilizada hoy en Grecia para decir «bailar» es *choreuô*. Si se examina con atención se verá su relación con el sustantivo *chorós*, esto es, el coro. Realmente se quiere dar a entender que lo más importante es formar parte de un grupo que baila. Un concepto muy importante que vincula las manifestaciones



populares en las que entre otras cosas se baila, con el grupo. No interesa el solista sino el conjunto. Si pensamos en el teatro griego, en donde el coro es el elemento más antiguo, que es colectivo, que se mueve en un espacio propio, en el que alterar el ritmo de la marcha moviendo los pies de forma diferente es el elemento definitorio, podemos concluir que simplemente las palabras utilizadas por griegos tanto antiguos como modernos ponen de relieve los dos elementos más significativos; mover los pies, de un lado, y formar parte de un conjunto, de otro.

#### 4.3. TIPOS DE DANZAS

Hay constatadas, al menos, tres tipos de danzas relacionadas con el teatro. Pensemos que no hay un recinto para celebrar espectáculos de danzas. El baile queda restringido, bien sea al ámbito de lo privado –especialmente el simposio o banquete en donde el baile es básicamente femenino e individual con un carácter erótico festivo, al revés de lo que hemos señalado más arriba–, o sobre todo al ámbito de lo público, ya sean fiestas religiosas, rituales agrarios, campañas militares o espectáculos dramáticos. La figura del bailarín profesional es muy tardía, de plena época imperial.

Hasta donde sabemos, en este caso por boca de Ateneo, existían tres tipos de danzas; la *emmeleia*, adecuada a las tragedias, de tipo colectivo, de movimientos finos y coordinados con un aire de lo que hoy llamaríamos ballet; la danza llamada *kordax*, empleada en las comedias, especialmente en la escena final, más movida, incisiva y agitada, y por último la danza apropiada al drama satírico, la llamada *sikinnis*, de la que existe bastante información icónica, la danza de los sátiros con un toque erótico muy señalado. En lengua griega el documento más extenso dedicado monográficamente al tema es el ya mencionado *Peri orchéseôs*, obra de Luciano de Samosata. En su línea habitual de tipo crítico de orientación cínica, el autor, parapedado en el personaje de Licino, dialoga con Cratón, personaje conservador que considera la danza de la época algo afeminado, disoluto y frívolo. Licino conseguirá que acuda al teatro a ver un espectáculo para observar a un bailarín profesional que resulta ser el protagonista de una pantomima, un género muy en boga. La fuente, pues, tiene sus limitaciones. El pantomimo actúa con una máscara que tiene la boca cerrada. Debe representar una escena del mito sin hablar, mediante gestos. Una vez más tropezamos con la terminología. Traducimos «sobre la danza» cuando realmente el grueso del diálogo se dedica a la pantomima o al teatro gestual. No obstante, en su primera parte Luciano traza un muy interesante y muy complejo bosquejo histórico de la danza. Recorre todas las regiones de Grecia sin excepción mencionando las danzas más representativas de cada una de ellas. Las páginas finales son igualmente muy interesantes por cuanto señalan con gran detalle las cualidades que debe tener el buen bailarín; su preparación física, su formación intelectual, sus hábitos de vida, etc.<sup>8</sup>. Realmente es un documento que merece la pena conocer y comentar. Una vez

---

<sup>8</sup> LUCIANO DE SAMOSATA, *Peri orchéseôs*, 74 a 77.

más la premura nos impide analizarlo con detalle. Las danzas de la Grecia actual no se entienden sin un estudio de tipo folklórico *sensu stricto* en la línea del trabajo de Luciano. Ahí radica la clave de su ejecución. De hecho, los nombres de muchas de esas danzas que se bailan hoy en Grecia tienen nombres que o aluden a las regiones y/o a fiestas regionales (*kalamatianós, kerkyraikós*) o a las posturas o movimientos de los bailarines (*zonarádiko, syrto*).

## 5. EPÍLOGO

Llegados a este punto, procede establecer una conclusión fundamental que englobe las conclusiones parciales que hemos ido desgranando a lo largo de los diversos tramos de nuestra presentación. Estamos ante un tema inabarcable en el que lamentablemente no hay respuestas para todas las preguntas que a uno se le ocurriría formular. La ejecución práctica de la música y la danza se nos escapan. Sucede igual con el teatro. No disponemos de datos sonoros ni visuales de la Antigüedad. Con los datos escritos no basta. Música y danza se perciben por los sentidos. Hemos constatado, no obstante, que es mucho y muy sólido lo que los griegos aportaron al estudio de la música. Hemos dejado dos pinceladas que esperamos sean suficientes para despertar en quien hoy sea lector y ayer oyente de estas reflexiones la curiosidad y el deseo de seguir avanzando en el estudio de este interesante y con frecuencia olvidado campo del legado de Grecia a la cultura occidental.

RECIBIDO: enero 2017, ACEPTADO: noviembre 2017



## BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, Francisco R., «Música y literatura en la Grecia antigua», en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*, Barcelona, Ariel, 1988, pp. 201-297.
- BARKER, Andrew, *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*. París, Hachette, 1999.
- BUNDRICK, Sherramy D., *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- CALERO RODRÍGUEZ, Luis, *Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas*. Madrid, Estudios Clásicos 151, 2017.
- COMOTTI, Giovanni, *La musica nella cultura greca e romana*. Turín, Edizioni di Torino, 1979.
- ESPINAR OJEDA, José Luis, «Una aproximación a la Música Griega Antigua». *Thamyris, nova series* (2011), pp. 141-157, Málaga, Delegación de la SEEC.
- GARCÍA LÓPEZ, José, «Métrica, rítmica y música en la poesía griega antigua», en Francisco CORTÉS y Julián Víctor MÉNDEZ (eds.), *Dic mihi, Musa, virum, Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 225-232.
- GARCÍA LÓPEZ, José, Francisco Javier PEREZ CARTAGENA y Pedro REDONDO SANZ, *La Música en la Antigua Grecia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2012.
- GARZÓN DÍAZ, Julián, *Música griega antigua: instrumentos de cuerda*. Oviedo, KRK Editorial, 2005.
- GENTILI, Bruno y Liana LOMIENTO, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milán, Mondadori Università, 2003.
- HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music: A new Technical History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- HAGEL, Stefan y Christine HARRAUER (eds.), *Ancient Greek Music in Performance*. Symposium Wien 29 Sept-1 Okt 2003, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.
- LANDELS, John G., *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres-Nueva York, Routledge, 1999.
- MERIANI, Angelo, *Sulla musica greca antica: studi e ricerche*. Nápoles, Guida, 2003.
- MICHAELIDES, Solon, *Music of Ancient Greece-An Encyclopaedia*. Londres, Faber, 1978.
- PÖHLMAN, Egert y Martin L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- REDONDO REYES, Pedro, «La danza en Grecia: ethos, ritmo y mimesis», en Jacinto CHOZA y Jesús DE GARAY (eds.), *Danza en Oriente y Danza en Occidente*, Sevilla, Thémata, 2006, pp. 55-72.
- STANDFORD, Q.B., «Sound, sense, and music in Greek poetry». *Greece and Rome*, vol. 28 (1981), pp. 127-140.
- WEST, Martin L., *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon, 1992.
- ΠΑΠΑΣΠΛΑΙΟΣ, Κ., *Αρχαίων ήχων άρμοσες*. Atenas, 2005.



# EL MUNDO MUSICAL BIZANTINO A TRAVÉS DE LA MIRADA DE LOS ARTISTAS PLÁSTICOS

Rosario Álvarez Martínez  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Amplia panorámica de las imágenes musicales del arte bizantino, haciendo hincapié en las distintas temáticas donde aparecen, ya sean del ámbito religioso o del profano. Este recorrido nos ha permitido comprobar que, pese a la escasez de testimonios visuales que presentan sus manifestaciones artísticas debido a cuestiones doctrinales que también analizamos aquí, lo conservado nos muestra dos parcelas importantes de su mundo musical como son los instrumentos y la danza en muchas de sus ricas y variadas facetas. A través de todas estas imágenes se ha comprobado que Bizancio constituyó un crisol de culturas a lo largo de sus diez siglos de historia.

**PALABRAS CLAVE:** Bizancio, iconografía, música, instrumentos, danza, arte, miniaturas, códices.

## THE MUSICAL WORLD OF BYZANTIUM THROUGH THE EYES OF PLASTIC ARTISTS

## ABSTRACT

This article offers a survey of Byzantine musical imagery, focusing on the diverse thematic fields, both in the religious and secular spheres, associated to such images. In spite of the scarcity of visual testimonies, partly due to doctrinal matters to be studied as well, those that remain do reveal themselves to be most rewarding in showing evidence of the richness and diversity of musical instruments and dances. The analysis of this complex and abundant iconographic corpus confirms once more that Byzantium kept on being a cultural and artistic melting pot for more than ten centuries.

**KEYWORDS:** Byzantium, iconography, music, instruments, dance, art, miniatures, codices.



## INTRODUCCIÓN

En el Occidente medieval las manifestaciones musicales en el arte son múltiples y afloran en diversos soportes (escultura, pintura, miniatura, marfiles, metales, cerámica, tapices, etc.), mostrándonos diversas facetas del arte sonoro durante ese período, lo que ha permitido hacer un estudio bastante completo de lo que fue la vida musical en ese tiempo, aunque no haya sobrevivido la mayoría de los instrumentos musicales ni haya llegado hasta nosotros un corpus de obras de este género significativo que nos permita conocer la música instrumental de la Edad Media tan bien como la de épocas posteriores. No obstante, la iconografía musical en la Europa occidental nos ha permitido saber mucho sobre las circunstancias en las que sonaba la música, sobre sus intérpretes y sobre el modo de ejecución de los instrumentos musicales, algo que complementan los textos escritos, históricos y literarios.

Sin embargo, esto no sucede en el Imperio bizantino, lamentablemente, por razones que trataré de explicar aquí. Es verdad que se ha estudiado de forma exhaustiva todo lo concerniente a la música vocal religiosa y que existen renombrados especialistas en este terreno, sencillamente porque el viejo rito bizantino, tan rico en melodías y en géneros musicales, sigue vivo y su tradición, pese a todos los avatares que sufrió Bizancio a lo largo de su historia hasta su desaparición en 1453, se ha conservado. A pesar de ello, hay que señalar que el corpus melódico sufrió en el siglo XIX una transformación importante, al «tonalizarse» sus melodías, pero aun así ha mantenido su *modus operandi* vocal, su belleza interna y su liturgia.

Ahora bien, ¿qué sabemos de los otros géneros de música, qué sabemos de los instrumentos musicales que se usaron en el imperio a lo largo de sus diez siglos de existencia, puesto que no intervinieron nunca en el culto al ser este eminentemente vocal? Ni siquiera el órgano se usó dentro de las iglesias, a pesar de que en Occidente se convirtió en el instrumento litúrgico por antonomasia hasta hoy en día. Y no lo hizo porque hubo prohibiciones expresas en este sentido en los textos de los Santos Padres que influyeron de forma eficaz en el clero posterior, toda vez que su uso estaba muy arraigado en la sociedad civil e intervenía en las carreras del hipódromo, en diversas ceremonias del palacio imperial, en banquetes, en representaciones teatrales, etc. Y ¿qué decir de los restantes instrumentos y de su consideración social? En un momento en que el imperio oriental comienza su andadura de forma independiente de Roma debemos plantearnos qué es lo que se conserva del pasado grecorromano y qué se innova, se mejora o se incorpora de otras culturas próximas o lejanas, es decir, contemplar cómo se fue configurando el nuevo instrumental, que en parte va a ser transmitido a la Europa occidental de forma paulatina. Pero para ello es necesario conocer cómo operan las fuentes con las que se va a trabajar, que son primordialmente las iconográficas, y en qué medida incide en ellas la concepción de la imagen religiosa, muy diferente de la que se tenía en Occidente. Ello afecta sobre todo a los instrumentos musicales y a la danza, que son los dos ámbitos que preferentemente muestra la iconografía, pues la música vocal resulta difícil de plasmar en imágenes para que sea comprensible al espectador, siendo algo invisible. Aun así, existen algunas que presentan coros de cantores, cuyos rostros no denotan ningún esfuerzo muscular por emitir sonidos, como sí ocurre en la Europa del siglo XV.



## 1. PROBLEMÁTICA DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL BIZANTINA

Los estudios organológicos dedicados al Imperio bizantino han sido hasta tiempos recientes escasos y fragmentarios, por lo que no se ha podido llegar a conclusiones definitivas. No existe una obra de tipo general sobre el tema y ni siquiera se publicó el volumen proyectado hace cerca de cincuenta años por la VEB Deutscher Verlag für Musik de Leipzig para la *Musikgeschichte in Bildern* dedicado a Bizancio. Además, resulta sorprendente constatar que en obras fundamentales sobre la música bizantina, tal como *A History of Byzantine Music and Hymnography* de Egon Wellesz<sup>1</sup>, el tema de la música instrumental y de los instrumentos musicales apenas se trata, con excepción de un pequeño apartado dedicado a la consideración de los instrumentos por los Santos Padres en los primeros siglos<sup>2</sup> y de una corta mención sobre el órgano y su participación en las ceremonias de palacio<sup>3</sup>. Lo mismo sucede en el artículo sobre Bizancio de Kenneth Levy en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* en su edición de 1980<sup>4</sup>, si bien en la del año 2001, que recoge de nuevo la voz de Levy, ampliada y revisada por Christian Troelsgard, se le dedica otra voz a la música secular redactada por Diane Touliatos<sup>5</sup>, quien aporta una bibliografía básica sobre el tema, en la que se incluyen algunos trabajos suyos que rozan este campo, pues su interés principal, aparte de la música vocal, ha sido el del papel de la mujer en la danza y en la creación musical. Pese a todo ha sido esta autora una de las que más se han ocupado del campo instrumental bizantino, hasta estudios más recientes, al intentar ofrecer una panorámica de los instrumentos, relacionando sus nombres griegos con los latinos y con algunos actuales, además de añadir una sucinta descripción de cada uno de ellos. También trata los géneros de la música profana, mencionando a compositores de este campo. Pero, evidentemente, esta información resumida en una corta voz de dos columnas es de todo punto insuficiente para conocer la paleta instrumental, sus características y su evolución a lo largo de los diez siglos de historia de este imperio.

Tampoco en los tratados e historias generales de los instrumentos musicales se dedica un capítulo a este campo tan sobresaliente y tan necesario, sino que en algunos casos se mencionan de forma somera aquellos instrumentos más representativos que han tenido una marcada influencia en el instrumentario europeo de la

---

<sup>1</sup> E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, Oxford at the Clarendon Press, reimp. de la 2.ª ed., Oxford University Press, 1971.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 91-94.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 105-109.

<sup>4</sup> K. LEVY, «Byzantine rite, music in the», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Stanley Sadie, 1980, vol. 3, pp. 553-566.

<sup>5</sup> Esta musicóloga de origen griego, profesora en la Universidad de Missouri-St. Louis, ha dedicado gran parte de sus investigaciones a la música bizantina, centrándose en la música vocal, en las danzas femeninas y en las mujeres compositoras. Es verdad que en la voz citada del *New Grove* habla de los instrumentos musicales, pero la información que ofrece es insuficiente para conocer en amplitud este tema: D. TOULIATOS, «Byzantine secular music», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Londres, 2000, vol. 4, pp. 756-757.



Edad Media, de los que varios se conservan en las músicas de tradición oral, como por ejemplo la *lyra* o giga griega. Es cierto que existen algunos trabajos parciales sobre organología bizantina, como el muy antiguo de Jean Baptiste Thibaut, centrado sobre todo en el órgano<sup>6</sup>, los de Henry George Farmer<sup>7</sup>, Werner Bachmann<sup>8</sup>, Fivos Anoyanakis<sup>9</sup>, Jean Perrot<sup>10</sup>, D.F. Conomos y A. Kazhdan<sup>11</sup>, entre otros<sup>12</sup>, pero, volvemos a repetir, son insuficientes para dar a conocer ampliamente esta parcela, que tanta importancia tiene no solo para la propia historia musical de Bizancio, puesto que los instrumentos tuvieron un papel destacado en la vida de la corte y de la sociedad en general, a juzgar por los testimonios escritos, sino también para el estudio de las transmisiones de Oriente a Occidente –y también algunas en sentido inverso–, tal y como he mencionado más arriba. Este último punto, centrado en un único instrumento, el arpa-cítara bizantina, lo traté hace ya algunos años en mi artículo «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental»<sup>13</sup>, en el que, aparte de hacer un recorrido visual por distintas zonas europeas y de añadir una relación de obras que contenían imágenes de este cordófono, también aportaba algunas del mundo bizantino.

De esta falta de interés, quizás aparente, por parte de los investigadores se lamentaba hace ya años Joachim Braun en su artículo «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscript»<sup>14</sup>, donde comenzaba elaborando un estado de la cuestión, aportando también bibliografía, para pasar a continuación al estudio de los instrumentos musicales representados en los manuscritos griegos que se conservan en las bibliotecas del Patriarca griego de Jerusalén y en la del monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí, pertenecientes casi todos ellos a la segunda Edad de

---

<sup>6</sup> J.B. THIBAUT, «La musique instrumentale chez les byzantins». *Échos d'Orient*, tomo 4, núm. 6 (1901), pp. 339-347 y tomo 5, núm. 6 (1902), pp. 343-353.

<sup>7</sup> H.G. FARMER, «Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century». *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 57, núm. 2 (1925), pp. 299-304; y «An Early Greek Pandora». *Oriental Studies* (1953), pp. 59-63.

<sup>8</sup> W. BACHMANN, «Das Bizantische Musikinstrumentarium», en L. MOKRY (ed.), *Anfänge der Slavischen*, Bratislava, 1966; y *The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century*. Londres, Oxford University Press, 1969, pp. 33-42. En esta última obra Bachmann se centra, como indica el título del libro, en los cordófonos frotados.

<sup>9</sup> F. ANOYANAKIS, «Ein Byzantisches Musikinstrument». *Acta Musicologica*, vol. 37 (1965), pp. 158-165; y *Greek Popular Musical Instruments*. Atenas, Banco Nacional de Grecia, 1979.

<sup>10</sup> J. PERROT, *L'orgue. De ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*. París, A. Picard, 1965, pp. 308-330.

<sup>11</sup> D.E. CONOMOS y A. KAZHDAN, «Musical Instruments», en A.P. KAZHDAN (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

<sup>12</sup> También el trabajo de T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*. Bern, Francke Verlag, 1973, se ocupa de imágenes musicales de códices bizantinos, relacionándolas con las del códice objeto de su estudio.

<sup>13</sup> R. ÁLVAREZ, «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental». *Revista de Musicología*, vol. xxii, núm. 1 (1999), pp. 11-48.

<sup>14</sup> J. BRAUN, «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts». *Early Music*, vol. VIII, núm. 3 (1980), pp. 312-327.



Oro del Imperio de Oriente y algunos al período Paleólogo. Termina su exposición Braun diciendo que este estado deplorable de los estudios organológicos de Bizancio se debía a la inexistencia de rastreos sistemáticos de las fuentes iconográficas y de su posterior estudio pormenorizado, y no a la carencia de esas mismas fuentes.

Esta afirmación de Braun no nos parece del todo cierta, pues pensamos que las fuentes iconográficas musicales de Bizancio no abundan precisamente, y que una búsqueda rigurosa llevada a cabo en todas aquellas bibliotecas y museos que conservan obras de arte y manuscritos bizantinos no daría el resultado deseado, extrayéndose apenas unas decenas de ejemplos, que serían valiosísimos ciertamente, pero que no podrían compararse con las numerosísimas representaciones musicales que produjo el arte occidental durante la plena y baja Edad Media, a través de las cuales se puede estudiar la evolución de cada tipo de instrumento y también algunas coreografías de danzas. Este hecho se puede constatar poniendo como ejemplo tan solo las fuentes estudiadas por Braun en las bibliotecas citadas. De los treinta y tres manuscritos griegos que posee la biblioteca del Patriarca griego en Jerusalén, que contienen cuatrocientas treinta miniaturas, únicamente en doce hay instrumentos musicales; y en la biblioteca del monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, que es una de las mayores del mundo en cuanto a número de manuscritos griegos conservados, con un total de dos mil trescientos diecinueve, la diferencia es aún más sorprendente, pues de los ochenta y cuatro códices miniados con quinientas noventa iluminaciones se encuentran solamente unas pocas escenas musicales. Braun<sup>15</sup> presenta solo cuatro sin especificar si son las únicas (suponemos que sí lo son).

Además, ¿no resulta extraño que un imperio que valoraba muchísimo el órgano, tanto para las ceremonias cortesanas como para los juegos en el hipódromo y otras fiestas palaciegas, e incluso para fines terapéuticos, según se desprende de los escritos de griegos y árabes, y en especial de las informaciones facilitadas por el emperador Constantino VII Porfirogéneta en su *Libro de las Ceremonias*<sup>16</sup>, no nos haya legado un número elevado de imágenes suyas a lo largo de sus diez siglos de existencia? La única representación bizantina de órgano que incluye Jean Perrot<sup>17</sup> en su amplio y documentado trabajo sobre este instrumento, desde sus orígenes en la Antigüedad hasta fines del siglo XIII, es la perteneciente a la base del obelisco que Teodosio I mandó erigir en el hipódromo de Constantinopla (fines del siglo IV); aunque Braun<sup>18</sup> cree ver otra de un órgano portátil en el objeto no muy bien definido que sostiene un hombre en una miniatura (fol. 17v.<sup>o</sup>) del códice griego 3 de la biblioteca del monasterio de Santa Catalina, que nosotros descartamos del todo<sup>19</sup>. Por su parte, Fernanda De' Maffei

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 314 y 322.

<sup>16</sup> C. PORPHIROGÉNÈTE (905-959), *Le Livre de Cérémonies*. Ed. A. VOGT, tomo I, libros I y II, París, Les belles lettres, 1935-40; y J. PERROT, *op. cit.*, pp. 390-392, cita los fragmentos referidos al órgano.

<sup>17</sup> *Ibidem*, lám. IV.

<sup>18</sup> J. BRAUN, *op. cit.*, p. 323 y lám. 6 b.

<sup>19</sup> Pensamos que debía ser un tipo de objeto relacionado con el banquete que centra la imagen. Cfr.: <https://www.pinterest.com.mx/pin/318981586080959081/>.





señala con rotundidad que solo existen tres: la citada del obelisco, la del mosaico sirio de una casa de Mariamín, coetánea del obelisco, y la que aparece en las pinturas de la escalera de la torre suroeste de la catedral de Kiev<sup>20</sup>. Pero a esas tres imágenes tengo que añadir la representada en el Salterio grecobizantino Hamilton, fol. 41v.º del Kupferstichkabinett de la Preussischer Landesbibliothek de Berlín, cod. 78 A 9, de finales del siglo XIII, que no cita ninguno de estos autores. No obstante, somos conscientes de que estas muestras son de todo punto insuficientes para demostrar visualmente la gran importancia del órgano en este Imperio, instrumento que, si no fuera por los documentos escritos, pasaría totalmente inadvertido.

En efecto, son este tipo de fuentes, especialmente el citado *Libro de las Ceremonias*, las que se explayan en describir las intervenciones del órgano en todas las actividades del palacio imperial, como los desfiles que precedían y seguían a las ceremonias religiosas en las grandes fiestas del año litúrgico, las recepciones ofrecidas a los demes por el emperador en palacio, los banquetes imperiales, los cortejos nupciales o las carreras del hipódromo. Todo esto ha sido perfectamente descrito y comentado por Nikos Maliaras en su libro sobre el órgano en el imperio bizantino durante los siglos IX y X<sup>21</sup>, pero las imágenes brillan por su ausencia.

Es por ello que nos reafirmamos en nuestra opinión de que el arte bizantino no ofrece a los especialistas suficientes fuentes iconográficas para el estudio de los instrumentos musicales debido a razones doctrinales extrínsecas a la propia historia de la música<sup>22</sup>, puesto que se sabe que la música instrumental jugó un papel importante en la vida de este imperio, pese a las prohibiciones que hubo desde antiguo por parte de los Padres de la Iglesia, obispos y patriarcas, que se concretarían en ciertos cánones de los Concilios de Laodicea (mitad del siglo IV) y de Trullo (año 680). Evidentemente, si se prohibía era porque la música instrumental existía y la gente la seguía practicando, pero no se permitía representarla en obras de arte de contenido religioso.

Esa carencia de imágenes instrumentales se podría aplicar presumiblemente a las obras artísticas desaparecidas<sup>23</sup> en el transcurso de las múltiples vicisitudes

---

<sup>20</sup> F. DE' MAFFEI, «Gli strumenti musicali a Bisanzio», en G. CATTIN (ed.), *Da Bisanzio a San Marco. Musica e Liturgia, Quaderni di Musica e Storia 2*, Venezia-Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi-il Mulino, 1997, pp. 61-110, p. 78.

<sup>21</sup> N. MALIARAS, *Die Orgel im byzantinische Hofzerimoniell des 9. und 10. Jahrhunderts. Eine Quellen Untersuchung*. München, 1991 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 33), pp. 35-189.

<sup>22</sup> Esta escasez de fuentes iconográficas en el campo instrumental podemos hacerla extensiva al vocal, al menos hasta el siglo XIII, según lo constata N.K. MORAN, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden, E.J. Brill, 1986, p. 23.

<sup>23</sup> Se conservan descripciones coetáneas de algunas de ellas, en las que no se mencionan temas musicales, al igual que ocurrió con las existentes que se trasladaron a varios lugares de Europa tras el saqueo que sufrió Constantinopla a manos de los cruzados en 1204. Para este tema puede consultarse el enjundioso artículo de la que fue conservadora del Museo Arqueológico Nacional Á. FRANCO, *Fascinación de Occidente por Bizancio en las Artes suntuarias de los siglos XI y XIII: Iconografía y Liturgia*. PDF colgado en 2013 en la red: [http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/2013Xelmirez\\_AngelaFranco.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/2013Xelmirez_AngelaFranco.pdf).

sufridas por Bizancio y, en especial, tras su caída definitiva con la conquista turca en 1453. Las causas de esta escasez de fuentes iconográficas musicales habría que buscarlas, pues, en la peculiar conceptualización que el artista griego y, sobre todo, sus mentores tenían sobre la función de las imágenes en el arte religioso tras la querrela iconoclasta (726-843), función muy distinta de la que se le atribuía en Occidente. Hay que tener en cuenta que es en ese momento, segunda mitad de la novena centuria, cuando se produce el auténtico despegue de la iconografía medieval cristiana en su versión griega y es cuando se definen los principios doctrinales que habrían de regir la ordenación y temática de la figuración artística en los templos, que son los que en gran medida impedirán la representación de instrumentos musicales en el arte en manos de los ángeles, que son los intérpretes sempiternos en la Europa occidental.

Pero antes de entrar de lleno en este período o segunda Edad de Oro, debemos señalar que la etapa anterior, la correspondiente a la primera Edad de Oro bizantina (siglos v-viii), centrada en torno a la época de Justiniano (siglo vi), tampoco es muy proclive a la representación de instrumentos musicales y, cuando estos aparecen, lo hacen en temáticas de tipo profano, representadas en mosaicos de pavimentos, bajorrelieves en piedra o en marfil, en ciertos códices, etc., aunque no falten algunos temas bíblicos tratados en objetos suntuarios, entendiéndose que la temática religiosa tal y como hoy la conocemos se desarrolla a partir del siglo ix, una vez finalizado el conflicto iconoclasta, como se ha dicho. Y es que en este primer período de recorrido del imperio de Oriente, se mantienen aún muchos elementos culturales del paganismo, que conviven con los nuevos principios cristianos<sup>24</sup>. Y si esto es así en muchos órdenes de la cultura, también lo es en el ámbito musical, especialmente en lo que afecta al instrumentario, que no estaba bajo el control del clero y mantuvo vivas las formas y tipologías que venían de atrás. La realidad es que varios instrumentos de la cultura clásica grecorromana siguieron utilizándose durante largo tiempo en los distintos ambientes de la vida musical bizantina, puesto que sus imágenes siguen apareciendo durante toda esa primera Edad de Oro, hecho que contrasta con la Europa coetánea, de donde desaparecieron tras las invasiones de los pueblos bárbaros, configurándose aquí un nuevo instrumentario a partir de la época carolingia (siglos ix-x). Y es curioso constatar cómo en el ámbito bizantino también por este mismo tiempo, que es cuando se produce el final de la famosa iconoclastia (843), nos encontramos en las fuentes iconográficas con formas instrumentales nuevas, aunque algunas del pasado se fosilicen pictóricamente, como más adelante explicaremos.

La mayoría de las imágenes musicales de esta primera etapa que nos han llegado han sido tratadas por la historiadora del arte italiana Fernanda De' Maffei en su citado artículo «Gli strumenti musicali a Bisanzio», de 1997<sup>25</sup>, y en dos de

---

<sup>24</sup> A. DUCCELLIER, *Bizancio y el mundo ortodoxo*. Madrid, Mondadori, 1992, pp. 62-72.

<sup>25</sup> F. DE' MAFFEI, *op. cit.*, pp. 61-110. Tengo que indicar que esta investigadora, fallecida en 2011 a los 93 años, comete algunos errores en lo que se refiere a la terminología y naturaleza de ciertos instrumentos musicales, pues al fin y al cabo ella no era musicóloga y menos aún organóloga, pero sí en cambio nos ofrece textos muy atractivos que contextualizan cada etapa y que yo no voy a reproducir aquí porque el objetivo principal de este artículo se centra en la iconografía.



ellas otros especialistas han profundizado en alguno de sus instrumentos, dada su trascendencia o su singularidad, como veremos. Pero la realidad es que, si bien este primer período ha sido contemplado de una forma pretendidamente exhaustiva (también es verdad que hay muy pocas fuentes), la aportación de Maffei a la iconografía bizantina del período medio y tardío es bastante pobre por las razones que venimos explicando, es decir, porque probablemente no conocía otras fuentes y, a pesar de ser una gran especialista en el arte bizantino, no tuvo en su época la oportunidad de consultar muchos códices de las grandes bibliotecas. Tampoco se han ocupado de la etapa media otros investigadores, aunque el período final sí que ha sido contemplado en trabajos más recientes por expertos de países que estuvieron bajo la órbita bizantina, pero que ya en ese período final de su historia medieval habían tomado caminos independientes políticamente, por lo que la normativa bizantina prescrita para la representación de las imágenes en los templos había dejado de ejercer su impronta en ellos. Es el caso, por ejemplo, de los estudios de Roksanda Pejovic<sup>26</sup> sobre las iglesias de Serbia o de Gabriela Ilnitchi Currie<sup>27</sup>, quien se ha centrado en la iconografía musical tardía y postbizantina de los frescos de las iglesias de las regiones de Wallachia y Moldavia, en Rumanía, de los siglos XIV al XVIII, de los que ha extraído muchísimas imágenes musicales, cuya cronología excede con mucho el período acotado para nuestro trabajo, ceñido a los diez siglos de vida del Imperio bizantino. Sin embargo, las fuentes iconográficas provenientes de los períodos Macedonio y Comneno (siglos IX al XIII) están muy poco trabajadas por la escasez y dispersión de las conservadas en numerosas bibliotecas del mundo, en el caso de los códices, que, salvo algunas piezas de marfil y ciertas pinturas murales, son casi las únicas existentes de este período.

Ahora bien, al enfrentarnos al estudio de la iconografía musical bizantina en su totalidad cronológica nos damos cuenta de que esta presenta peculiaridades propias en cada período, por lo que no podemos generalizar ni determinar unas características comunes para toda la historia del imperio. Está claro que los ejemplos que nos han

---

<sup>26</sup> R. PEJOVIC, *Musical Instruments in Medieval Serbia*. Belgrado, Ed. Stanojlo Rajcic, 1984, en caracteres cirílicos; y «The Mocking of Christ and other scenes from the cycle of The Sufferings of Christ as illustrated by musical instruments in Southern-European art». *New sound: International magazine for music*, vol. 2 (1993), pp. 71-93.

<sup>27</sup> Esta investigadora y profesora rumana, establecida en la Universidad de Minnesota, ha realizado varios trabajos sobre los frescos de estas iglesias que corresponden a áreas que estuvieron bajo la órbita bizantina, pero que ya en esa época habían escapado de ella. Cfr. «Ottoman echoes Byzantine Frescoes, and musical instruments in the Balkans», en D.A. BUCHANAN (ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse (Europea: Ethnomusicologies and Modernities 6)*, Lanham (Maryland), 2007, pp. 193-224; «Representations of musical instruments in the Byzantine and post-Byzantine iconography», en A. GOULAKI-VOUTIRA (ed.), *Musical Instruments in Greece from Antiquity to the Modern Era*, Athens, Aristotle University and Piraeus Bank Association, 2010; y sobre todo el catálogo profusamente ilustrado que ha elaborado: «A corpus of pictorial representations of musical instruments and dances in the church frescoes of present-day Romania, Wallachia and Moldavia, ca. 1350 to ca. 1750». *Imago Musicae*, vol. XXIII (2006-2010), pp. 101-152.

llegado tanto de la etapa protobizantina como de la llamada primera Edad de Oro están aún vinculados a los modelos grecorromanos por su significado, por su voluntad de realismo, por los instrumentos musicales que encierran y también, en ciertos casos, por los intérpretes escogidos, donde no faltan los seres mitológicos. Pero todos ellos contemplan una faceta de la vida de su tiempo congelada en una imagen tan vívida que a través de ella nos podemos imaginar lo que pudo ser ese mundo musical que tratamos de reconstruir y del que esa obra pictórica o musivaria, escultórica o eboraria muestra una visión particular de un mundo perdido para siempre.

## 2. LAS IMÁGENES MUSICALES EN LA ETAPA PROTOBIZANTINA

Aunque el arte bizantino empieza a fraguarse como arte diferenciado del occidental a partir del siglo V tras la división del viejo Imperio romano en el 395, con capital el oriental en la vieja Bizancio –rebautizada por Constantino a principios de ese mismo siglo como Constantinopla–, nos vamos a permitir retrotraer el estudio de los instrumentos musicales y su contexto a finales de la centuria anterior, al existir dos magníficas representaciones que nos interesan para nuestros fines por ser muy significativas y estar conectadas ya con imágenes posteriores. Me refiero a uno de los bajorrelieves que presenta la base que sostiene el obelisco que el emperador Teodosio mandó erigir (año 390) en la *spina* del hipódromo de Constantinopla y que fue traído de Egipto<sup>28</sup>, vía puerto de Alejandría, y al mosaico de una casa siria de Mariamín que se conserva en el Museo de Hama, coetáneo de la anterior. Quiero señalar que sobre dos de sus instrumentos se han hecho estudios monográficos por el interés que han despertado entre los especialistas, ya que incluyen ambas las primeras imágenes que se han encontrado hasta ahora del órgano neumático<sup>29</sup> y de las *acetábulas* del bajo Imperio romano, que fueron cultivados asimismo durante los primeros tiempos de su sucesor el bizantino.

El bajorrelieve de la cara sur del dado que sostiene el obelisco (lám. 1), a pesar del avanzado estado de desgaste de la piedra, ha sido siempre considerado como un testimonio visual muy destacado para conocer la importancia que adquirieron las carreras en el hipódromo en este imperio, carreras presididas por el propio emperador, que con la corona de laurel en la mano va a premiar al auriga ganador de una de ellas, rodeado por toda su corte.

Este interesante bajorrelieve está organizado en dos bandas que contienen personajes de ámbitos sociales diferentes: en el superior se encuentra el emperador y su corte, todos de pie, pues se trata del acto de entrega del trofeo al vencedor, mien-

---

<sup>28</sup> Había sido erigido por el faraón Tutmosis III para el templo de Karnak (1479-1425 a.C.).

<sup>29</sup> Aunque se sabe que el órgano neumático se había inventado ya antes y que en un tiempo convivió con su antecesor el órgano hidráulico, la realidad es que esta es una de sus primeras y escasísimas imágenes en el imperio de Oriente.





Lám. 1. Bajorrelieve de la base del obelisco de Teodosio (año 390) en Constantinopla.

tras que en el inferior es el público el protagonista, representado solo por cabezas ordenadas en dos filas de forma isocéflica en la zona superior del registro para dejar el espacio restante a los músicos y danzarinas que participan y amenizan el evento, los llamados *thymelikoí*. Es en este registro y en sus extremos donde se sitúan dos pequeños órganos neumáticos, con sus respectivos intérpretes, cuyos cuerpos quedan medio escondidos detrás de los instrumentos, porque se supone que es en esta zona trasera donde se encuentran las palancas que operan como teclas. Junto a ellos, dos niños accionan con sus pies los fuelles que alimentan los tubos. El órgano de la izquierda presenta ocho caños y el de la derecha doce, lo que indica que el ámbito musical del primero sería de una escala de ocho notas o *armonía* griega completa (la suma de dos tetracordios) y de *armonía* y media el segundo (tres tetracordios).

Entre los órganos, que flanquean al grupo musical, se encuentran diez personajes, instrumentistas de viento y bailarinas, dispuestos con una cierta simetría: de izquierda a derecha y a continuación del primer órgano, distinguimos a tres bailarinas contorsionándose mientras sostienen en cada una de sus manos pequeñas campanas que sacuden por medio de un mango y en algún caso por una cinta, moviéndolas por encima de sus cabezas. Es de extrañar que el destacado organólogo Werner Bachmann en su largo y enjundioso artículo sobre este relieve<sup>30</sup> no se haya percatado de que los idiófonos que portan este primer grupo de mujeres son en realidad campanas y no los típicos crótalos «egipcios» propios del mundo antiguo

<sup>30</sup> W. BACHMANN, «Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel». *Imago Musicae*, vol. XXI-XXII (2004-05), pp. 193-227.



Lám. 2. Plato de plata del siglo VII con una ménade y Sileno. Museo del Ermitage.

que vemos tanto en Egipto como en Grecia y en Roma. Él los ha interpretado en sus dibujos de reconstrucción del relieve como un par de crótalos o pequeños címbalos sujetos al final de dos varillas de madera a modo de tijeretas, que se entrechocan<sup>31</sup>. En cambio, la historiadora del arte Fernanda De' Maffei ha hecho la interpretación correcta<sup>32</sup> y ofrece otros ejemplos de danzarinas con campanas más tardíos, como el que muestra un plato de plata del siglo VII (lám. 2), concretamente de la época ya del emperador Heraclio (610-641). El plato se realizó en un taller de Constantinopla y se encuentra hoy en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. En él se ha dispuesto al viejo y gordo Sileno danzando junto a una ménade, quien con falda vaporosa se mueve al ritmo del tintineo que realizan dos pequeñas campanas (de latón o de plata) cogidas a los extremos de cintas de tela, por lo que la danzarina no controla directamente el sonido del idiófono, sino que ese tintineo se produce por las evoluciones y giros de la cinta que maneja con habilidad, al mismo tiempo que describe figuras en el aire. La presencia de campanillas en manos de danzarinas se sigue viendo en códices bizantinos más tardíos, de los que luego hablaremos. Debía tratarse de una costumbre típica de este ámbito, porque este uso de las campanas no lo hemos visto en las altas culturas de la Antigüedad. Al seguir con la relación de músicos de este bajorrelieve, nos encontramos luego con un flautista y su siringa de ocho tubos, otras tres danzarinas menos exaltadas que las anteriores que se cogen de la mano y se levantan el borde de la falda mientras realizan pausadamente una

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>32</sup> F. DE' MAFFEI, *op. cit.*, p. 68.





Lám. 3. Díptico de marfil del cónsul Flavio Anastasio (año 517). Biblioteca Capitulare de Verona.

danza conjunta; y completando el registro otra bailarina esta vez sí con crótalos y el brazo izquierdo elevado mientras sacude el idiófono, un auletista y un soplador de trompa que se encuentra junto al órgano de la derecha<sup>33</sup>. Desde luego, es un cuadro musical muy interesante que nos habla de cómo una música muy rítmica y vibrante, con melodías a cargo de la flauta de Pan y del *aulós* o doble oboe, a los que sostienen los largos sonidos de los órganos y los timbres más graves de la trompa, intervenía en el momento cumbre en que va a ser laureado el vencedor, a quien por cierto el escultor no retrata porque seguramente no quería restarle importancia al emperador.

Vemos, pues, este primer ámbito en el que interviene la música en Bizancio: el hipódromo, en el que no solo se celebraban las carreras de carros, sino que también operaba como circo o foro de espectáculos diversos y de entretenimiento para el pueblo. Y es esto en síntesis lo que nos muestra una placa de marfil, donde de nuevo aparece el órgano, pero esta vez el viejo órgano hidráulico (lám. 3), pues así lo indican las dos cubas que flanquean el soporte del instrumento en este pequeñísimo relieve y también la palanca para manipular su mecanismo, que maneja un joven. Detrás del órgano está el organista de pie.

<sup>33</sup> Nos sorprende también que al cuerno, cuya forma curva y cónica es tan evidente, lo llame Bachmann *salpinx*, cuando este era el nombre de la trompeta recta en la antigua Grecia, y lo compare con el instrumento de este tipo que aparece en la célebre terracota de Alejandría, p. 205 de su artículo. En cambio, al modelo de aerófono del dado del obelisco los griegos lo denominaban *kerax* y los bizantinos *boukina*, derivado del latín *buccina*.



Lám. 4. Mosaico de Maryamin, finales del siglo IV. Museo de Hama.

Se trata del díptico del cónsul Flavio Anastasio del año 517 que se conserva en la Biblioteca Capitolare de Verona. En el registro inferior de una de sus placas, que se ha dividido en dos bandas, y a los pies del cónsul, se han tallado algunos de los usos del hipódromo: las carreras de carros, representadas por dos caballos y sus palafreneros, y abajo una exhibición circense con juegos malabares. Aparte del órgano, que se encuentra en el extremo derecho, se ve a un grupo de niños con su maestro o director en el izquierdo, posiblemente cantando, y tras ellos un instrumentista con flauta de Pan. De nuevo aquí se nos muestra ese binomio del órgano y la siringa, lo que nos obliga a realizar una nueva lectura del bajorrelieve del obelisco de Teodosio, pues es posible que a cada órgano le correspondiera un conjunto musical diferente: el de la izquierda interactuaría con la siringa y el ritmo de las campanitas, mientras que el de la derecha lo haría con el *aulós* y la trompa, más los crótalos, es decir, al órgano más pequeño y de sonidos más agudos le corresponderían los timbres más dulces de la flauta múltiple, mientras que el órgano mayor acompañaría al *aulós*, que con sus dos tubos de doble lengüeta realizaría una melodía bastante penetrante y estridente, puntuada por los sonidos más graves de la trompa. Entendemos que el escultor nos ha querido mostrar aquí el modo de ejecución de la música en este espacio al aire libre, con dos formaciones diferentes que posiblemente alternarían sus intervenciones, lo que nos da pie a pensar que cada una pertenecería a uno de los dos famosos grupos rivales de los «verdes» y de los «azules», resuelto en este único registro de una forma bastante ingeniosa. En el centro, la danza más pausada y elegante, dividiendo la música de cada una de las facciones.

Si este bajorrelieve que acabamos de describir encierra una información muy valiosa para nuestros fines, el mosaico sirio llamado por los arqueólogos de las «muchachas músicas», también del último cuarto del siglo IV (lám. 4), que ocupaba el



pavimento de una habitación en una residencia privada de Mariamín, conservado en el Museo de Hama en Siria<sup>34</sup>, es una de las más completas y vívidas representaciones de la actividad musical en esta población del mundo oriental del Imperio romano.

El trabajo que ha realizado el musivario es admirable, equivalente a lo que hubiera podido ser una fotografía de un instante en el curso de una audición musical, dispuesta sobre un estrado de madera, que ha hecho pensar a algunos investigadores que se trata de un escenario de teatro<sup>35</sup>. Para mí, en cambio, este cuadro tan colorista y expresivo constituye un testimonio singular de un concierto privado en la casa de algún rico terrateniente de la zona, del que se ha querido dejar constancia visual para la posteridad con el afán de perpetuar esta audición, signo inequívoco del cultivo de la música en su vivienda, del papel que en ella jugaban las mujeres y del estatus social que le confería la posesión de los mejores instrumentos musicales del momento, como era la gran cítara de caja o el órgano neumático, que aunque no era de invención reciente, sí que ya por entonces había desbancado al viejo y pesado *hydraulis*. Desde luego, aun sin conocer la mayoría de los mosaicos sirios de esta época, puedo afirmar que el realismo que su autor le ha imprimido a esta escena no tiene parangón en la musivaria romana. Es como si este le hubiera pedido a sus protagonistas interrumpir la actuación un minuto para mirarlo a él mientras las captaba, no con su cámara, evidentemente, sino con un dibujo previo. Pero no todas han vuelto su mirada al frente, sino que dos de ellas siguen concentradas en su tarea (la citarista y la crotalista). Las seis jóvenes van ataviadas con vistosas túnicas, algunas estampadas, ceñidas bajo el pecho con un cinto, y también con mantos<sup>36</sup>. Sus cabellos van recogidos hacia atrás según la moda, luciendo también pendientes en las orejas. Todos los rostros son diferentes, así como su color de pelo y sus peculiares miradas, incluso me atrevería a decir que se nota la diferencia de edad de alguna de ellas, como la citarista, quien parece ser mayor que las restantes. Todo ello nos habla de auténticos retratos de estos personajes femeninos.

Las seis mujeres tañen distintos instrumentos musicales pertenecientes a tres de sus cuatro familias: la gran cítara situada sobre una mesa en el centro y atrás, como

---

<sup>34</sup> Hay un estudio temprano realizado por A.R. ZAQUQ y M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «La mosaïque de Míriamin conservée au Musée de Hama». *Les Annales Arabes Syriennes*, vol. xx (1970), pp. 93-105. Citado por F. DE MAFFEI, *op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> Cfr. J. BALTU, *Mosaïques antiques de Syrie*. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1977; y G. DAREGGI, «Scena di concerto in un *interno*: il mosaico tardo-antico da Mariamín», en B. BRUMANA et al. (eds.), *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera: Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Florence, Olschki, pp. 19-30. Ambos trabajos vienen citados y comentados por P. GAVRILI-DESPOTI, «The οξύβατοι (oxyvaphi) /acetabula through pictorial and philological sources». *Imago Musicae. International Yearbook of musical iconography*, vols. XXI-XXII (2004/05), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, pp. 49-65. Aunque este autor se centra en las *acetábulas*, tal y como indica el título de su artículo, también extiende su disertación al espacio donde se celebra el concierto y a las intérpretes, su condición y su vestuario.

<sup>36</sup> Desde luego este mosaico sería muy útil para la historia de la indumentaria del bajo imperio en el área oriental.

representante de los cordófonos; el órgano neumático y el *aulós*<sup>37</sup>, de los aerófonos, y los crótalos, los pequeños címbalos y las *acetábulas* de los idiófonos, mientras brillan por su ausencia los membranófonos. También la danza está representada aquí por medio de los pasos que inicia la muchacha de la derecha mientras tañe sus pequeños címbalos de dedos, los *cheirocymbali*.

Cada uno de los instrumentos está representado con mucha precisión, mostrando sus elementos característicos, comenzando por la gran cítara de caja, que se presenta de espaldas, elaborada con maderas de diferentes tonos y unos brazos bien labrados en madera clara con molduras, unidos a un yugo que rematan dos discos, ruedas o *molettes*<sup>38</sup>. También se han mostrado las *collopès* o pequeños trozos de cuero que unen las ocho cuerdas al yugo. No cabe duda de que es un instrumento de lujo por su buena hechura y su tamaño, propio de los músicos profesionales. El plectro no se muestra en la imagen. Junto a esta instrumentista vemos a la *auletista*, que sostiene en cada mano uno de los dos tubos característicos del *aulós*, en los que se han detallado todos sus elementos, como su embocadura de doble lengüeta, la oliva y el cuerpo con sus orificios. Los tubos no son tan largos como los que vemos en la cerámica griega de los siglos V-IV a.C., lo que indica que el sonido debía ser bastante agudo. Esta intérprete es bastante rara, porque se sabe que en el imperio tanto los hombres jóvenes como las mujeres rechazaban el aprendizaje de este aerófono, al ocasionar problemas de deformación en la cara. La presión que había que ejercer en las mejillas para insuflar el aire en el tubo y poner en vibración la doble lengüeta era la causante de este problema. Por tanto, esta es una imagen poco frecuente<sup>39</sup>. En la esquina de la izquierda tenemos a la crotalista, que mira al par de varillas con pequeñas chapas metálicas que sostiene en su mano izquierda, dispuesta a entrechocarlas, mientras su mano derecha empuña otro par.

Hasta aquí todos los instrumentos mencionados se pueden encontrar en otras muchas imágenes del Imperio romano, aunque no sea conformando esta combinación. Pero lo verdaderamente novedoso de este mosaico sirio es que nos presenta un magnífico ejemplar de órgano neumático y una de las dos únicas imágenes que tenemos de las famosas *acetabulae* que menciona Casiodoro (490-583) y mucho más tarde Isidoro de Sevilla (ca. 556-636), además de otros autores griegos.

En efecto, como ya hemos dicho más arriba, esta imagen del órgano neumático es una de las cuatro que hasta ahora se han encontrado de este instrumento en los diez siglos de historia de Bizancio y, aunque pertenece a una etapa cronológica

---

<sup>37</sup> Suponemos que en esta parte del imperio se seguiría utilizando la terminología griega y no la romana de *tibia*, que sería la que le correspondería, si así lo fuera.

<sup>38</sup> Los términos franceses *molettes* y *collopès*, que utilizamos para denominar algunos elementos de la cítara, están tomados de D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. París, Université de Lyon II. Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach, Diffusion de Boccard, 1984, pp. 91-97.

<sup>39</sup> Cfr. Ch. VENDRIES, «Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique. De la théorie musicale à la pratique instrumentale». *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Musiciennes*, vol. 25 (2007), pp. 1-13.





temprana, la consideramos tan importante como para no prescindir de ella. Al fin y al cabo, la historia del *hydraulis* se circunscribe a los siglos del Imperio romano que por entonces finalizaba su largo ciclo, mientras que este instrumento neumático es ya un instrumento propiamente medieval que vamos a ver crecer en el Imperio bizantino, de donde llegará a Europa en el siglo IX. El modelo que exhibe el mosaico es de un tamaño equivalente al de un órgano positivo del Renacimiento, pues ninguna de las imágenes medievales muestra esta tipología tan grande. Quizás, la única que se le asemeje sea la que nos muestra el Salterio de Stuttgart (año 830) en su folio 163v.º. Situado sobre un pedestal que va cubierto por una colorista y ornamentada tela de paño, el cuerpo del órgano está configurado por un armazón metálico que soporta los 19 tubos largos que se apoyan en su trasera, cruzada por dos listones, mientras que por un extremo asoman otros ocho tubos pequeños de distintas alturas, que debían ser muy agudos por la gran diferencia de longitud que tienen con relación a los primeros. Ello nos hace pensar que posiblemente continuarían paralelos a los grandes por todo el frente del instrumento, que lógicamente queda fuera de la imagen. Era en este frente donde se disponían las palancas de las teclas que se supone manipula la organista que está de pie. ¿Esta doble hilera de tubos podría responder a dos registros diferentes? Desde luego sabemos muy poco de los instrumentos de este período temprano y no hemos visto un órgano con este armazón metálico en ninguna imagen ni de la Antigüedad ni de la Edad Media. Es algo único, pues lo que se muestra en las pinturas de la catedral de Kiev varios siglos después (siglo XII) es sencillamente una caja de madera sin que aparezca nada de su interior. Aquí, en cambio, casi todo queda a la vista. A la derecha de la organista y a la izquierda de la imagen se ven dos *putti* con sus alas, que tienen el cometido de manejar el gran fuelle de piel de toro y contorno curvado que reposa sobre unas patas y del que sale un portaviento. Los pies de estos seres descansan sobre piezas de madera partidas por la mitad, en las que se apoya cada pie y que son las que manipulan el fuelle y consiguen regular la entrada del aire<sup>40</sup>. El musivara fue tan detallista que quiso mostrar cómo en ese momento de la toma de la imagen las piernas derechas de ambos *putti* cargaban el peso y aplastaban el fuelle por el frente de cara al espectador, mientras que las izquierdas estaban más elevadas, indicando así que el aire volvía a ocupar su sitio en ese sector del receptáculo. Ambos niños se agarran a una especie de bastón que va fijado a las piezas de sus pies y que les facilitaba el juego del fuelle. Más tarde, en la Edad Media, vemos que el fuellista se sujeta a una gran barra para poder ejercer su oficio, que debía requerir mucha fuerza, energía y habilidad<sup>41</sup>. Es curioso que en una pintura tan realista se incluya a estos seres mitológicos desempeñando este oficio, lo que pone de manifiesto que en el pensamiento de las gentes de esa época lo real y lo imaginario podían convivir sin ningún problema.

---

<sup>40</sup> Cfr. J. PERROT, *op. cit.*, p. 263, habla de los *folliis*, es decir, del fuelle generador y del compensador de aire, necesario este último para estabilizar la entrada de este a los tubos e impedir la interrupción del sonido.

<sup>41</sup> Cfr. las imágenes de los manuscritos del St. John College de Cambridge (siglo XII) y la del Salterio de Belvoir Castle (siglo XIII), reproducidas por J. PERROT, *op. cit.*, láms. XXV y XXVII.

Por último, nos queda ocuparnos del idiófono percutido que centra nuestra mirada en el mosaico, formado por un juego de ocho recipientes, de bronce supuestamente por su color amarillo, a modo de tazones o cuencos, que reposan sobre una mesa con mantel y que son percutidos en sus bordes por medio de varillas posiblemente metálicas por una de las seis jóvenes. Evidentemente, ha sido lo más llamativo de este mosaico por su singularidad, ya que tan solo existe otro ejemplo pictórico que los muestra<sup>42</sup>. Se trata, probablemente, de las *acetabulae* que Casiodoro menciona en su *De Musica*, cap. 5 del tratado *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. El término latino común significa vasija o recipiente y se aplicaba a los címbalos. Casiodoro emplea el vocablo en plural, aludiendo sin duda a un juego de varios, y lo incluye entre los instrumentos de percusión, al mismo tiempo que determina que pueden ser de bronce o de plata (*acetabula aenea et argentea*). San Isidoro en sus *Etimologías* (lib. III, cap. XXII) recoge el término de Casiodoro y, al enumerar los distintos tipos de instrumentos que integran la tercera parte de su división de la música, denominada por él rítmica, cita, además del *cymbalum*, «las *acetabula aenea et argentea*», expresión que sin duda ha tomado de Casiodoro, pues da la impresión de que no las conoce. Pues bien, estas vasijas, así llamadas porque servían para contener el vinagre en la vida doméstica, se usaron también con fines musicales, como se muestra en esta imagen estudiada monográficamente por el investigador Paraskevi Gavriili-Despoti, quien las denomina por su nombre griego οξυβάτοι (*oxyvaphi*), indicando cómo los distintos sonidos se producían por el nivel de líquido que contenían, ya que las ocho tienen las mismas dimensiones. Las asocia a las cuatro que aparecen en una miniatura del Génesis de Viena (Österreichische Nationalbibliothek de Viena, ms. theol. gr. 31, fol. 17v.º; lám. 5), cuyo color gris indica que son de plata.

Este famoso códice fue realizado a finales del siglo V en Antioquía, según ha podido demostrar Fernanda De' Maffei<sup>43</sup>, descartando así su datación anterior en el siglo VI. El instrumento se inserta en la escena bíblica del banquete del faraón, en el que José interpreta sus sueños (Génesis, 41, 14-36) y en ella, aparte de la percusionista, porque también aquí son las mujeres las que realizan la música, se ve a una auletista, de manera que volvemos a ver ese dúo como en Mariamín. De todas formas, quiero hacer hincapié en que la percusionista no golpea con su varilla los bordes de los recipientes como en el mosaico de Mariamín, sino que percute uno de ellos de forma clara en el centro del círculo como si fuera una superficie plana y no un cuenco. Esta evidencia, junto con las líneas blancas que marcan la mitad de los círculos por su frente, nos hacen dudar de su forma cóncava, pues en la mente del miniaturista podrían corresponder al brillo que se desprende de un borde curvo. ¿Se trataría aquí más bien de una especie de gong o mejor de tam-tam, puesto que

<sup>42</sup> La singularidad de esta imagen ha generado el trabajo monográfico realizado por P. GAVRIILI-DESPOTI, «The οξυβάτοι (*oxyvaphi*) /acetabula through pictorial and philological sources». *Imago Musicae. International Yearbook of musical iconography*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, vols. XXI-XXII, 2004/05 (2006), pp. 49-65.

<sup>43</sup> F. DE' MAFFEI, *op. cit.*, p. 65.





Lám. 5. Génesis de Viena de finales del siglo v. Österreichische Nationalbibliothek de Viena, Ms. Theol. gr. 31, fol. 17v.º.

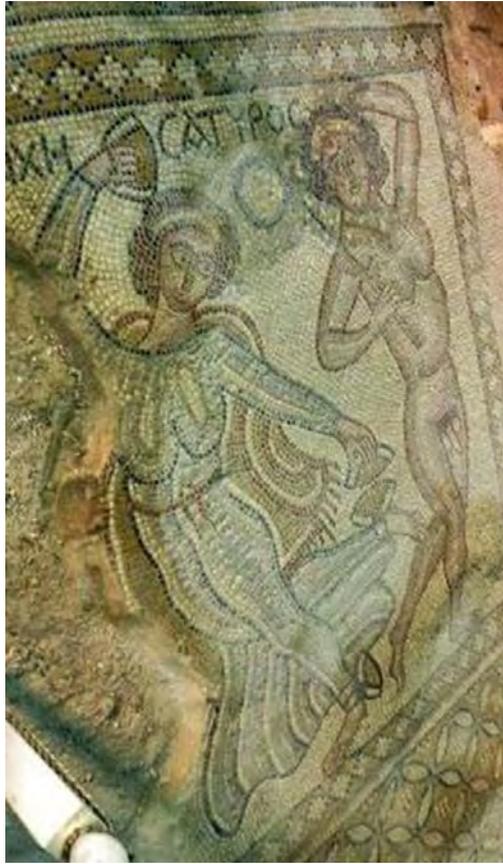
carecen de la protuberancia central? Al no tener más ejemplos sobre esto nada podemos afirmar con certeza. De todas formas, lo que está claro es que, dado el origen sirio de estas dos obras y que también Casiodoro, que fue uno de los autores que los mencionó, procedía de una familia de Siria, debemos convenir que fue en esta zona del Próximo Oriente donde se cultivaron, al menos durante los comienzos del Imperio bizantino. Sin otros testimonios posteriores, debemos pensar que su uso se perdió.

Por último, no debemos pasar por alto la relación entre el número de elementos y su ámbito musical: ocho en Mariamín y cuatro en el Génesis de Viena, lo que apunta a afinaciones concretas en el ámbito de una escala de ocho sonidos (*armonía* griega) en el primer caso y de un tetracordio en el segundo, algo de lo que también se percató el mencionado Paraskevi Gavrili-Despoti<sup>44</sup>.

Hemos de tener en cuenta, asimismo, que las *acetábulas* se homologaban a los címbalos y, aunque fueran hondas y de tamaño mayor que los típicos címbalos, las danzarinas los utilizaban para sus bailes atados a sus manos y a los tobillos, como nos lo muestra un mosaico del Museo Arqueológico de Madaba, en Jordania, del siglo VI (lám. 6).

En la imagen se puede ver el tamaño de estos címbalos, que sobrepasa el largo de una mano, y también su curioso modo de ser entrechocados: el de la mano derecha golpea el del pie izquierdo y el de la izquierda el del derecho, para lo cual se necesitaba una gran habilidad y agilidad por parte de la danzarina para no enredarse y caerse. Junto a ella un fauno desnudo la acompaña en la danza.

<sup>44</sup> «The οξύβαφοι (oxyvaphi) /acetabula through pictorial and philological sources», p. 59.



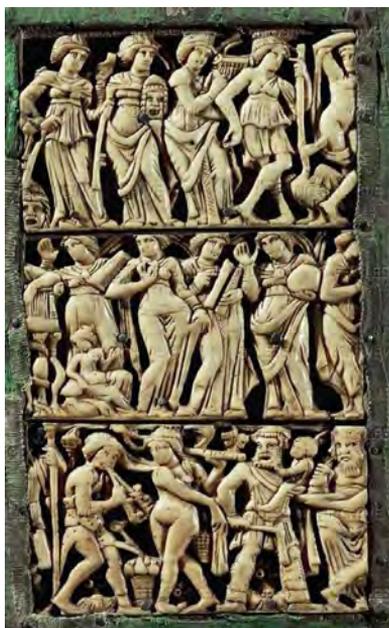
Lám. 6. Mosaico del Museo Arqueológico de Madaba, siglo VI. Jordania.

### 3. LAS IMÁGENES MUSICALES EN LA PRIMERA EDAD DE ORO

De la esfera doméstica, palaciega o del hipódromo de las imágenes anteriores, pasamos ahora al mundo del teatro, representado por un interesante y hermoso altorrelieve de marfil trabajado en un panel con tres registros del llamado Díptico de Bourges (siglos V o VI), conservado en el Cabinet des Medailles de la Bibliothèque National de París (lám. 7).

En las quince figuras, distribuidas en las tres bandas, alternan actores, algunos con sus máscaras, y músicos. Son hombres y mujeres dispuestos a salir a escena con todos sus *atrezzi*. En el registro superior está representada una citarista que con su grueso plectro rasguea las cuerdas de una cítara, medio oculta por el cuerpo de otra mujer. De ella se ve parte de la caja, de las cuerdas y del yugo con sus





Lám. 7. Panel del Díptico de Bourges, siglos v o vi. Cabinet des Medailles de la Bibliothèque National. París.



Lám. 8. Actriz en el teatro. Marfil del siglo vi del Staatliche Museen de Berlín.

discos terminales. Otro cordófono similar se sitúa sobre una columna en el extremo izquierdo de la segunda banda, mientras que dos aerófonos aparecen en el registro inferior, uno soplado por un pastor, y el otro sostenido en alto con su mano izquierda por una bailarina desnuda, que no hace ademán de tocarlo, pues con la otra mano mueve un gran velo que cuelga de su hombro derecho. Se trata de un *aulós* frigio el primero, que pese al corto espacio de que disponía el eborario ha podido mostrar sus características esenciales, con uno de sus dos tubos curvado en su final, y el segundo es una flauta travesera, aerófono nacido en la cultura etrusca, que, como veremos, va a tener un gran porvenir en Bizancio. Incluso se exportará a la Europa occidental en la época de las Cruzadas. Curiosos, pues, estos aerófonos, sobre todo el primero, del que existen poquísimos ejemplos iconográficos en el arte romano. Tampoco este tipo de flauta se prodigó mucho en el arte hasta la segunda Edad de Oro bizantina. Bajo este instrumento y sobre una cesta con frutos se pueden ver unos crótalos, pero solo un par, con sus varillas de madera y sus pequeñas chapas metálicas fijadas al final de los palos. Abigarrada escena esta con tantos personajes dispuestos a actuar, pero que nos da una idea del rico mundo de los participantes en las pantomimas y en los mimos que aún se seguían celebrando en variados espacios *ad hoc*.

Y de las cítaras aquí presentes, pasamos a otras también labradas en marfil y con características similares, alguna relacionada con el mundo del teatro, como la



Lám. 9. Marfil del siglo v con Erato entre dos filósofos. Bibliothèque de l'Arsenal n.º 1169.

que se puede ver en un marfil del siglo vi del Staatliche Museen zu Berlín (lám. 8), en manos de una musa que lleva un extraño sombrero.

Este personaje femenino sostiene en su mano derecha las tres máscaras que corresponden a los géneros teatrales (satírico, cómico y trágico)<sup>45</sup>, mientras que con la izquierda sujeta una lira, cordófono más pequeño y ligero que las cítaras, con unas pequeñas columnas que hacen de brazos, rematadas por cuernos que recuerdan los de antílope de las liras griegas primitivas. Tiene siete cuerdas y un pequeño cordal sobre la tapa armónica para solo tres de ellas. Nos preguntamos si esta representación responde a un instrumento real o si se trata de una copia elaborada tan solo para una actuación teatral, como se hará siglos más tarde durante el Renacimiento.

A este marfil se suman otros tres más con imágenes de cítaras similares a las del Díptico de Bourges (lám. 9). La primera es del siglo v y representa a Erato sentada en el centro con su cítara de caja apoyada sobre su pierna izquierda, mientras rasguea las once cuerdas del cordófono con el característico plectro grueso, flanqueada por dos filósofos que aparecen muy concentrados en la música.

Este tipo de cítara labrada en marfil, que se conserva en la Biblioteca del Arsenal, en París, muestra todas las características típicas de esa época, como sus brazos curvados e inclinados hacia atrás, su estrecha caja decorada, los discos que

<sup>45</sup> F. DE' MAFFEI, *op. cit.*, pp. 63 y 70.





Lám. 10. Marfil con Apolo y Dafne, siglo vi. Museo Nazionale de Rávena.



Lám. 11. Detalle del díptico «El Poeta y la Musa». Tesoro de la catedral de Monza.

cierran el yugo en sus extremos y las tiras de cuero que fijan las cuerdas a aquel. Pero también aparece aquí el rodillo que ejerce de puente en la parte inferior trasera de las cuerdas, sobre el cual también se vislumbra la mano izquierda abierta de la instrumentista apagando las vibraciones de aquellas cuerdas que no debían sonar. Creemos que una imagen así, o muy parecida, debió tomarse como modelo de las imágenes posteriores de cítaras, pero, eso sí, con interpretaciones personales y erróneas por parte de los miniaturistas, como se verá.

El segundo marfil con cítara tiene una fecha que oscila entre los siglos v y vi y representa el mito de Apolo y Dafne, habiendo escogido el eborario el momento en que esta se está transformando en laurel, mientras el dios rasguea con un gran plectro las siete cuerdas de esta nueva cítara de caja. El instrumento lo apoya sobre un tronco de árbol a modo de columna, por el que se desliza un ave con su cabeza y el pico hacia abajo, este último agarrando el tronco del laurel. La cítara muestra de forma esquemática todos sus elementos, pero sobre todo llaman la atención los dos grandes discos que rematan los extremos del yugo (los *molettes*), que son exageradamente grandes. Se conserva en el Museo Nazionale de Rávena (lám. 10).

Y junto a esta imagen tan expresiva, nos encontramos en el díptico del Tesoro de la catedral de Monza con una musa tañendo de nuevo la cítara de caja junto a un poeta, cada uno tallado en una de las hojas del díptico (lám. 11). El instrumento aquí está mucho mejor trabajado que en los ejemplos anteriores, pues su caja presenta un diseño artístico de doble curva cóncava en el borde superior que se prolonga en los brazos de forma muy elegante, mostrando, además, tres pequeños adornos incisivos.





Lám. 12. Mosaico del pavimento del peristilo del palacio imperial de Constantinopla, siglo VI.

Pero aparte de los brazos, cuya función parece ser meramente ornamental, posee dos columnas rectas torneadas flanqueando sus nueve cuerdas. La de la derecha es agarrada por la mano izquierda de la instrumentista para poder mantener el instrumento fijo y rasguear las cuerdas con el plectro de cabeza redonda que manipula la derecha. Aquí también destacan los *molettes* de los extremos del yugo y las *collopes* o tiras de cuero que sujetan las cuerdas a este. El tamaño del instrumento es lo suficientemente grande y pesado como para tener que apoyarlo sobre una columna, como ya hemos visto en otras imágenes. De este cordófono debemos retener para imágenes posteriores esa rectangularidad que configuran el yugo con la caja y las cuerdas flanqueadas por esas columnas torneadas, lo que se convertirá más tarde en un simple rectángulo, casi esquemático, sin comprender el miniaturista cuáles eran exactamente los elementos que lo conformaban y a qué respondían.

Y del ámbito culto, en el que hemos visto distintas propuestas, pasamos al popular representado por pastores en el campo o cuidando su rebaño mientras se entretienen con la música: unos con sencillos cordófonos y otros con aerófonos, posiblemente de lengüeta simple, tipo clarinete. El primero se encuentra en el pavimento de mosaicos del gran peristilo del palacio imperial de Constantinopla, construido en el siglo VI, donde se despliegan diversos animales domésticos, fieras y aves a modo de zoológico mudo e inerte. Entre ellos se ven árboles y algunas figuras humanas en tareas cotidianas, destacando la del pastor músico (lám. 12), al que se ha querido identificar con Orfeo.

Está sentado sobre una roca y el cordófono que tiene entre sus manos es de largo mástil con trastes y con tres clavijas insertas directamente en él. La forma de





Lám. 13. Mosaico de la basílica de Qasr Lybia. Norte de África, siglo VI.

la caja es un tanto rectangular y abombada, con hombros perpendiculares al mástil y con pequeños orificios que dibujan triángulos en la tabla de armonía tanto cerca de los hombros como en su parte central, lo que apunta a la piel como su material de construcción. Tiene solo tres cuerdas, que pasan por una varilla cordal y se anudan a una protuberancia al final de la caja. Son punteadas por un grueso plectro que asoma por la mano del tañedor. Se trata de la *pandoura*, el antiguo instrumento griego de largo mástil que encontramos por primera vez en manos de una musa en un altorrelieve helenístico de Mantinea del 330-320 a.C. (Museo Arqueológico de Atenas), muy difundido por internet. Después de nueve siglos, estos cordófonos de largo mango pervivían, al parecer, en el ámbito bizantino, aunque no encontremos otros ejemplos suyos en el arte. En cambio, sí que aparece otra tipología de caja pequeña en una zona bien alejada de Constantinopla. Se trata de un cordófono con estrechamiento en el final de la caja y hombros que configuran ángulos agudos con el ancho y largo mástil. Tiene cuatro clavijas y un puente en la caja, por el que pasan las dos únicas cuerdas que se han dibujado sobre ella. Aquí también es un pastor con un perro echado a sus pies quien lo tañe (lám. 13). Este curioso instrumento que he homologado a los aparecidos en el Beato de Gerona (fol. 196v.<sup>o</sup>), códice elaborado en el *scriptorium* del monasterio zamorano de San Salvador de Tábara en 975, se encuentra en un mosaico de la basílica de Qasr Lybia, también del siglo VI, ciudad de la región Cyrenaica, en el norte de África, que fue devastada por los vándalos y refundada en el 539 por Justiniano.



Lám. 14. Églogas de Virgilio. Códice del siglo v. Biblioteca Vaticana, ms. cod. lat. 3867, fol. 44v.º.

En honor a su esposa la ciudad pasó a llamarse Theodoureas, lo que da idea de la importancia que llegó a tener. Los mosaicos son posteriores a este hecho, por lo que su cronología apunta a los años cuarenta o cincuenta de ese siglo. De esta manera, se puede apreciar cómo dentro del Imperio bizantino, tan expandido, era lógico que se cultivaran distintas tipologías de cordófonos, máxime siendo instrumentos tan endebles, que posiblemente serían contruidos por los propios pastores o por artesanos locales habilidosos que no se adaptaban a plantillas tipificadas.

Pero a los pastores no solo se les muestra con estos cordófonos, también existen imágenes suyas con los tradicionales aerófonos de caña, tipo clarinete. Así los vemos en dos miniaturas del códice que contiene las Églogas de Virgilio (siglos v-vi), Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. lat. 3867, fols. 1r.º y 44v.º (lám. 14). En ambos folios el pintor tuvo buen cuidado de mostrar no solo que los tubos eran de caña por la división del tubo en tramos según los nudos de la planta, sino también que los carrillos del intérprete se inflaban por el esfuerzo que hacía al soplar por el tubo, lo que apunta a la existencia de una lengüeta muy sencilla practicada en la propia caña, que naturalmente con su soplo tenía que hacer vibrar. Son los típicos caramillos que a lo largo de la historia vemos en manos de estos pastores para solazarse en las largas horas de aislamiento en el campo mientras el ganado pastaba.

Y saltando de siglo, nos vamos de nuevo a la época del emperador Heraclio y a unas bandejas de plata elaboradas en Constantinopla entre el 613 y el 629, que se conservan hoy en el Museo de Chipre (Departamento de Antigüedades), en Ni-



Lám. 15. Plato de plata del siglo VII con David y el mensajero. Museo de Chipre. Nicosia.



Lám. 16. Plato de plata del siglo VII. Museo de Chipre. Nicosia. Departamento de Antigüedades. Inv. núms. J.452-54.

cosia. Ambas muestran escenas de la vida de David, extraídas del primer libro de Samuel: la primera (lám. 15) ha escogido la escena en que el profeta, muy joven, está cuidando de su rebaño en el campo y a él se dirige un mensajero de Saúl, que viene a buscar al hijo de Jesé para llevarlo de músico a la corte con el fin de que calme el «mal espíritu» que se había apoderado del rey<sup>46</sup>. David, que estaba tañendo la lira en el monte aparta de ella su brazo derecho para saludar al recién llegado, a quien mira con ojos de extrañeza.

El cordófono que se muestra aquí tiene formas muy simples y cuatro cuerdas, y está apoyado sobre una roca. Es esta la primera imagen que nos encontramos de David en el arte bizantino y debemos constatar que la interpretación que se hace del instrumento que tañe el futuro rey bíblico es la correcta, pues el término hebreo *kinnor*, que aparece en ese texto bíblico, alude a una pequeña lira y no al arpa o a cordófonos frotados como se ve en otras imágenes del propio arte bizantino o del occidental. El segundo plato (lám. 16) representa la boda de David con Mical, la hija de Saúl (Samuel I, 18, 20-27). Y para este acontecimiento feliz, los plateros introdujeron en la escena, flanqueando a la pareja, que es bendecida por el rey Saúl, a dos músicos que soplan unos aerófonos posiblemente de doble lengüeta y de tubo cónico.

Son ya modelos nuevos, que indican que el viejo *aulós* había caído en desuso. La escena tiene de fondo una arquitectura muy simple de frontón con arco de medio punto sostenido por cuatro columnas de capiteles corintios, que crea un ambiente

<sup>46</sup> Libro I de Samuel, cap. 16, 14-23. Lo incluye E.R. PANYAGUA en su artículo «El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico». *Helmántica*, vol. 45 (1994), pp. 331-338.

solemne de carácter palacial. Música, pues, para una boda real acompañada por aerófonos tipo oboe.

Después de este recorrido por las imágenes musicales que nos han llegado de esta etapa, podemos ver que, a pesar de que son muy pocos ejemplos, sin embargo, el abanico de escenas de la vida cotidiana en sus diversos ámbitos sociales y geográficos es amplio: un banquete regio e intérpretes femeninas ofreciendo una audición musical de tipo doméstico en Siria, las carreras en el hipódromo presididas por el emperador en Constantinopla, el mundo del teatro ciudadano con sus pantomimas y mimos, pastores-músicos con sus rebaños en áreas campestres del norte de África y del entorno de la metrópoli, danzas orgiásticas en Jordania con protagonistas femeninas y boda real atemporal con músicos cortesanos. En todas ellas sus intérpretes son seres humanos de carne y hueso, hombres y mujeres que muestran la forma de ejecución del instrumento que llevan entre sus manos o los movimientos de la danza. Pero también hacen música las musas, el dios Apolo y ya más tarde el rey David, que será el intérprete omnipresente en la iconografía musical de los períodos posteriores. Para el artista de ese tiempo todo era digno de ser representado en las obras artísticas con el objetivo de mostrar parcelas de su entorno que permanecieran en la memoria de los hombres, criterio bien distinto de lo que va a suceder a partir de ahora.

Pero antes de entrar en el estudio de las imágenes musicales de los períodos en que gobernaron las dinastías de los Macedonios (867-1057), Comnenos (1081-1185) y Paleólogos (1261-1453), debemos explicar las razones que condujeron a los artistas plásticos a no introducir personajes con instrumentos musicales ni escenas de danza en sus obras, de ahí la escasez de fuentes iconográficas musicales.

#### 4. PRINCIPIOS DOCTRINALES QUE OPERARON EN EL ARTE RELIGIOSO BIZANTINO Y QUE AFECTARON A LA ICONOGRAFÍA MUSICAL DEL IMPERIO

Tras la época de esplendor del arte bizantino durante el reinado de Justiniano (527-565), que se prolonga a las de sus sucesores más inmediatos, hasta la época del emperador Heraclio en el siglo VII (610-641), las artes figurativas bizantinas sufren una gran regresión debido primordialmente a la querella iconoclasta. Esta regresión coincide con la que venía padeciendo la Europa occidental (salvo en parte las Islas Británicas) desde hacía ya un par de siglos tras la caída del Imperio romano, de tal manera que los historiadores del arte han calificado estas centurias como las *dark ages* («época oscura»), en la que las actividades artísticas descendieron a un nivel muy bajo<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> A. GRABAR, *La Edad de Oro de Justiniano*. Madrid, Aguilar, 1966, pp. 337, 340 y 341; y *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza forma, 2008 (1.ª ed., 7.ª imp., en adelante, *Las vías de la creación*), p. 139.



Después de esta larga etapa de declinación que sufrieron las artes figurativas, la imaginería cristiana resurge por todas partes con gran pujanza, pero las doctrinas sobre la naturaleza de las imágenes religiosas no serán ya semejantes en Oriente y en Occidente, lo que conllevará la adopción de posturas muy diferentes por parte de los artistas frente a la obra de arte, con consecuencias desiguales, a nuestro juicio, en el campo de la iconografía musical.

En el año 843 la emperatriz regente Teodora termina definitivamente con la crisis iconoclasta, que había durado casi un siglo, al reafirmar los principios del segundo Concilio de Nicea (año 787). Con ello, la Iglesia bizantina logró no solo restablecer los iconos, sino que desde el punto de vista ideológico fue mucho más allá en el camino de sus antecesores iconódulos, al formular una nueva doctrina sobre las imágenes y su culto, guiada por el pensamiento de san Juan Damasceno (675-749) primero y más tarde por el de Teodoro Studita (759-826), entre otros teólogos. Según esta doctrina, las imágenes de Cristo, la Virgen, ángeles, santos y profetas llevan en sí mismas algo de la naturaleza divina de Jesús o de la gracia y santidad de los restantes personajes sagrados, es decir, algo de su esencia sobrenatural, y esto era precisamente lo que justificaba la veneración y el culto que se les debía, prescindiendo de su parte material<sup>48</sup>. Esta idea incidía de lleno en las artes plásticas, al propiciar la elección de un estilo grave y majestuoso, no exento de hieratismo en las actitudes y en los gestos, acompañado del abandono de la plasticidad en los cuerpos y en las cosas, y con ausencia de espacio y de movimiento<sup>49</sup>. Se suprimía todo aquello que fuera superfluo para la comprensión del mensaje. Nada más impensable, pues, para la mentalidad bizantina que la representación de santos o ángeles músicos adorando a Cristo o a la Virgen con instrumentos musicales, como se observa en el Occidente europeo en las portadas de las catedrales e iglesias de la plena y baja Edad Media o en los retablos góticos. El instrumento musical está ausente de los grandes mosaicos y frescos que recubren por medio de una ordenación simbólica los muros interiores de los templos bizantinos, ordenación simbólica que se había ido gestando desde el siglo VII bajo la influencia de los Padres de la Iglesia griega<sup>50</sup>, y a su vez inspirados por los escritos sobre la «Jerarquía celestial» del Pseudo Dionisio Areopagita<sup>51</sup>, y que había de permanecer casi inamovible durante siglos. Cuando hacen acto de presencia los ángeles y santos en estas composiciones se les representa por lo común con las manos abiertas en señal de adoración o portando algún libro, rollo o la cruz, e incluso en ocasiones van con las manos cubiertas por velos en actitud venerante hacia la figura divina que preside la composición.

---

<sup>48</sup> Hasta los cantores que forman parte de composiciones religiosas en el período Paleólogo participan del carácter sagrado de los personajes divinos centrales. Cfr. N.K. MORAN, *op. cit.*, p. 5.

<sup>49</sup> A. GRABAR, *Las vías de la creación*, pp. 144 y 145.

<sup>50</sup> Ch. DIEHL, *Manuel d'Art byzantine*. Vol. II. París, A. Picard, 1925-1926, pp. 486 y 495. Nueva edición de Nabu Press, también en francés, de 2010.

<sup>51</sup> W. SAS ZALOZIECKY, «Arte bizantino». *Historia del Arte universal* 8, Bilbao, Moretón, 1967, p. 78.

Hay que añadir, además, que los temas plasmados en mosaicos, frescos y marfiles, no así los de las miniaturas, que encierran, como es obvio, una temática más amplia, son muy limitados, ya que en ellos se evoca esencialmente a Dios, su reino, sus grandes servidores y su historia, es decir, aquellas realidades inmutables para el cristiano, suprimiendo todo comentario a la realidad ideal tal como evidencian las Escrituras<sup>52</sup>. Los artistas tenían que atenerse al programa impuesto por la jerarquía eclesiástica, basado en reafirmar la permanente presencia de Cristo, de los santos o de los acontecimientos de la Salvación, según especificaba el tratado *Hermeneia*, escrito en la segunda mitad del siglo IX, lo que dejaba muy poco espacio a la libertad individual<sup>53</sup>, y es esta la razón por la que el elemento anecdótico o la realidad material no tenía cabida en este tipo de composición teológica. Y aun cuando fuesen el emperador, la emperatriz y su corte los protagonistas de las creaciones plásticas, las obras de arte seguían manteniendo un carácter eminentemente religioso, con rasgos similares a los ya descritos, en tanto en cuanto a aquel se le consideraba el representante de Dios en la tierra. Consecuentemente, las artes plásticas bizantinas no tienen para nosotros un gran valor como fuente de información de la realidad cotidiana<sup>54</sup>.

Es cierto que en el «renacimiento paleólogo» el estilo se dulcifica y se humaniza, que hay un mayor movimiento en las figuras y expresividad en los rostros y que muchas composiciones se pueblan de personajes, pero el contenido y el carácter de estas se mantiene dentro de la tradición bizantina, por lo que los ángeles cuando se representan no ejercen nunca la función de músicos, como sucede en las múltiples tablas de temas marianos o hagiográficos del arte occidental coetáneo, sino que cumplen otras funciones, exceptuando la función de trompeteros en las escenas del Juicio Final, misión que también realizaban en las versiones occidentales de esta temática. Un ejemplo de esto podemos verlo en las pinturas de la bóveda de la catedral de San Demetrio, en la antigua Vladimir-Súzdal, hoy Vladimir, donde se representan ángeles trompeteros en una fecha tan temprana como 1195, realizadas por artistas griegos y rusos. Se trata de «La entrada de los justos en el Paraíso»<sup>55</sup>, un tema afín al Juicio Final. Y esto se realiza en una zona bien alejada de la capital. Volvemos a esta idea más adelante.

Así pues, debemos concluir que mientras el ángel es en Europa el intérprete musical predilecto de los artistas, ya que casi el noventa por ciento de los instrumentos representados en la plástica bajomedieval son ejecutados por ellos, en Bizancio, imbui-

---

<sup>52</sup> A. GRABAR, *Las vías de la creación*, p. 145.

<sup>53</sup> Se han conservado dos guías de pintores: una de ellas es la mencionada *Hermeneia*, cuyo original desapareció, pero sí se conserva una copia del siglo XIX inserta en un manuscrito de un monasterio del monte Athos, donde se precisa la manera de representar las escenas del Antiguo Testamento, las doce fiestas mayores del Año litúrgico, los Concilios y las escenas hagiográficas, además de indicar el lugar que debía ocupar en el conjunto decorativo del templo cada composición. Cfr. H.W. HAUSSIG, *Histoire de la Civilisation Byzantine*. París, Librairie Jules Tallandier, 1971 (2.ª ed.), p. 98.

<sup>54</sup> A. GRABAR, *La peinture byzantine*. Ginebra, Skira, 1953, p. 21.

<sup>55</sup> V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics, from the XI to the XVI Century*. Londres, Phaedon Press, 1966, p. 86, lám. 65.





dos de otra mentalidad y bajo otras influencias, los pintores, musivarios y eborarios no conciben a estos personajes celestes con un instrumento musical en las manos.

Por otra parte, en las imágenes narrativas de los períodos medio y tardío del arte bizantino, la incidencia de las teorías bizantinas sobre el valor religioso de las representaciones figurativas fue menos acusada. Esas imágenes que ilustraban los libros de los Evangelios y del Antiguo Testamento, canónicos y apócrifos, así como diferentes hagiografías, procuraban seguir literalmente el texto, sin introducir ningún tipo de comentario visual paralelo al literario, al que eran muy aficionados los teólogos, liturgistas, predicadores y poetas<sup>56</sup>. Es aquí donde encontramos algunas de las pocas imágenes instrumentales del arte bizantino, ya que, siguiendo esta tendencia, aquellos pasajes del Antiguo Testamento ilustrados en los Octateucos griegos que citan instrumentos musicales son representados con ellos, como sucede con los cuernos (*shofarin*) en la toma de Jericó (Josué 6, 4) o el pandero de Míriam y las muchachas que danzan con ella tras el paso del mar Rojo (Éxodo 15, 20). Aquí es curioso constatar que en lugar del pandero la mayoría de las veces se introducen campanas o címbalos, idiófonos de metal entrechocado más comunes en la música bizantina que el membranófono citado por el texto bíblico.

Asimismo, aparecen algunos instrumentos en las ilustraciones del Libro de Job, que en las tradiciones apócrifas también los mencionan, y en los comentarios del Pseudo-Nonnus, que se adjuntan a los libros que contienen las Homilías de san Gregorio Nacianceno, como en el códice Taphou 14 de la Biblioteca del Patriarca griego de Jerusalén. En este manuscrito se representan los instrumentos musicales, allí donde el texto los cita con relación a mitos antiguos y para condenar su práctica. Por el contrario, escenas como las de la Natividad, diversos momentos de la Pasión de Cristo o la Asunción, a las que el artista occidental añade con toda libertad y con bastante frecuencia pastores músicos, juglares, heraldos y ángeles músicos, respectivamente, en el arte bizantino carecen de toda alusión a la música, siendo así que muchas de las fórmulas iconográficas de esta imaginería narrativa bizantina, cuyo núcleo se creó a finales de la Antigüedad, fueron recogidas por los artistas occidentales<sup>57</sup>. Estos repitieron con éxito los modelos griegos y los enriquecieron con elementos ajenos al relato evangélico, como ocurre entre otras cosas con los instrumentos musicales.

Sin embargo, un caso diferente y singular es el de las ilustraciones de los Salmos, que, aunque incluidos en la Biblia canónica, constituían un libro individualizado al igual que los Evangelios, ya que desempeñaban un papel primordial en el Oficio divino de los monjes y en la piedad de los fieles, lo que condujo a la realización de numerosos ejemplares, casi siempre muy ilustrados.

Los Salterios, al ser una colección de poemas (plegarias atribuidas al rey David), a los que se añadían las Odas extraídas de los dos Testamentos, imposibilitaban la utilización de una iconografía descriptiva, tal y como se acostumbraba a hacer

---

<sup>56</sup> A. GRABAR, *Las vías de la creación*, pp. 151 y 152.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

en otros textos. Por ello, los miniaturistas optaron por seguir tres vías diferentes, según ha especificado André Grabar<sup>58</sup>. La primera, utilizada sobre todo por los iluminadores de talleres imperiales, era la de ilustrar la vida del autor de los Salmos, el rey David, especialmente en su faceta de músico, tañendo algún cordófono (lira o cítara, arpa, salterios simbólicos o reales, instrumentos de arco, etc.), como en uno de los Salterios de la Biblioteca Nacional de París (ms. griego 139), procedimiento este presente sobre todo en los códices llamados aristocráticos. En la segunda vía se recurría a la imagen narrativa cuando el texto evocaba abiertamente o de forma implícita algún hecho de la historia bíblica, añadiendo numerosos retratos de David, opción no demasiado extendida. Y el tercer camino consistía en comentar visualmente por medio de un tema evangélico –Anunciación, Crucifixión, Ascensión, etc.– un versículo de un salmo, tal y como podía ser vislumbrado por los exégetas cristianos (Salterio Khludov, por ejemplo). Incluso, estas imágenes-comentarios podían evocar relatos hagiográficos o la historia reciente de la Iglesia griega. Se abandonaba así la costumbre bizantina y se recurría a un procedimiento similar al usado por los artistas coetáneos occidentales.

Todo esto viene a demostrar que para ilustrar los Salterios el artista bizantino procedía con una libertad inusual de la que carecía al ilustrar otros textos; y no es casualidad que sea precisamente en estos libros donde se encuentre la mayoría de los instrumentos musicales que nos ofrece el arte bizantino, máxime requiriéndolo el tema. Además, resulta curioso observar que muchos Salterios en los que aparece David con un instrumento y rodeado por sus cuatro músicos (Asaph, Ethan, Eman e Idithum) o la profetisa Míriam danzando y cantando con címbalos o con campanas después del paso del mar Rojo (en aquellos salterios en los que se incorporan los cánticos del Antiguo Testamento como este del Éxodo 15) procedan de talleres monásticos de áreas alejadas de la capital, donde la impronta oficial era menos acusada. Así sucede con uno de la segunda mitad del siglo IX del monasterio de Cristo *Pantokratoros* 61 en el monte Athos, fol. 206, que posiblemente proceda de un taller monástico de Asia Menor<sup>59</sup>, y con otros más tardíos del mundo eslavo (Salterios del Museo de la Historia de Moscú, ms. 3, siglos XIII-XIV y ms. 2752 de la segunda mitad del siglo XIV; y Salterio de Munich, Staatbibliothek, slav. 4, ca. 1400). Quizás podríamos añadir a este grupo el famoso Salterio griego 752 de la Biblioteca Vaticana, del siglo XI (fols. 3r.º, 5r.º, 7v.º, 18v.º, 23v.º, 448r.º, 449r.º y 449v.º), que proviene del monasterio griego de Pantanassa, en el Peloponeso, aunque se ignora su lugar de ejecución<sup>60</sup>.

E incluso, ilustraciones de los tres últimos salmos llamados *Ainoi* o *Pasa Pnoe*, es decir, salmos de alabanza a Dios, que rara vez aparecen en las decoraciones murales

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 156 y 157.

<sup>59</sup> T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren mittelalter*. Berna, Francke Verlag, 1973, p. 175 y lám. 86.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 185, láms. 84 y 85; W. BACHMANN, *The Origins of Bowing...*, p. 36 y láms. 5 y 7, en *Biblioteca Vaticana*, Madrid, Encuentro, 1987, p. 94 se indica sin una argumentación sólida que, quizás, pudo haber sido miniado en Constantinopla.



de las iglesias bizantinas, a pesar del peso tan importante que tenía la salmodia en la liturgia oriental, se pueden ver decorando las paredes de las iglesias macedonias de los monasterios de Lesnovo y de Kuceviste, ya a mediados del siglo XIV. En ellas se incluyen cantores e instrumentistas, estos últimos sobre todo en la visualización del Salmo 150. Pese a que esta representación ha desaparecido de la iglesia de Lesnovo, no ha sucedido así con la de la iglesia de El Salvador de Kuceviste, en cuyo nártex se aprecian unos frescos muy deteriorados con músicos que tañen un laúd, un salterio trapezoidal y dos trompetas, rodeando a un grupo de cantores<sup>61</sup>. Esto corrobora que los artistas en esta época tardía, en la que Macedonia había pasado al poder de los turcos otomanos y había dejado de estar sujeta a las directrices de Bizancio, tenían una mayor libertad para introducir modificaciones en las pinturas de temas cristianos, que incluían asimismo la utilización de instrumentos del mundo musulmán, pero, eso sí, siempre que el texto a ilustrar lo permitiera o lo exigiera. Nunca como algo anecdótico.

Y efectivamente, las pinturas que decoran las iglesias de estas áreas balcánicas, una vez que se segregan del Imperio bizantino en el período paleólogo, introducen variados instrumentos musicales en diferentes temas, como algunos del rey David, lo que ya era usual en la miniatura del período anterior, y otros cristológicos, empezando por el de las burlas a Cristo en el pretorio. Esta es una temática que nace y se desarrolla en estas áreas geográficas de los Balcanes y que también se exporta a Occidente, como más adelante se verá. Existen varios trabajos de investigadores del área balcánica sobre estas mencionadas pinturas tardías, cuya cronología se extiende desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVIII, como los de Ion Solcanu<sup>62</sup> y Anca Florea<sup>63</sup>, o los citados de Roksanda Pejovic y Gabriela Ilnitchi Currie.

En otro orden de cosas, pero siempre dentro de un contexto religioso y también alejadas de la capital, estarían las pinturas al fresco de las escaleras de las torres que conducen a la galería alta en Santa Sofía de Kiev, realizadas durante el reinado de Vladimir Monomaco (1113-1125), y no un siglo antes, en la época de Yaroslav, como siempre se había pensado erróneamente, que fue cuando se erigió y decoró la mayor parte de este edificio<sup>64</sup>. En la escalera de la torre suroeste están pintadas algunas de las actividades que se practicaban en el hipódromo de Constantinopla,

---

<sup>61</sup> N.K. MORAN, *op. cit.*, pp. 89-91 y lám. 56.

<sup>62</sup> I. SOLCANU, «Les instruments de musique dans la peinture murale de Pays Roumains (XIV-XVII siècles)». *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. 12 (1979), pp. 120-48.

<sup>63</sup> A. FLOREA, «String instruments in Romanian mural paintings between the 14th and 19th centuries». *RIDIM Newsletter*, vol. 19, núm. 2 (1994), pp. 54-65; y «Wind and percussion instruments in Romanian mural painting». *RIDIM Newsletter*, vol. 22, núm. 1 (1997), pp. 23-30.

<sup>64</sup> Aunque se había creído durante mucho tiempo que los frescos de las torres eran coetáneos del resto del edificio, hipótesis artística que había sido recogida por algunos musicólogos como Tilman Seebass, estudios arquitectónicos posteriores, como los de N. KRESAL'NY, *Sofyyskiy Zapovednik v. Kieve*. Kiev, 1960, p. 233; y M. KARGER, *Drevniy Kiev*, vol. II, Mosow-Leningrad, 1961, pp. 157-175, han demostrado que los cuerpos de las torres fueron construidos un siglo más tarde, durante el reinado de Vladimir Monomaco. A esta conclusión también han llegado otros historiadores del arte, al analizar el estilo de los frescos que las recubren en su interior. Cfr. V. LAZAREV, *op. cit.*, p. 56.

que son contempladas por el emperador bizantino y su corte desde la galería del palacio Kathisma<sup>65</sup>. Junto a estas escenas aparecen otras de cacería y un conjunto de mimos danzando, mientras unos músicos tañen sus instrumentos, personajes que también pueden verse en las pinturas de la torre noroeste. Es, naturalmente, una temática desusada para el interior de un templo, que se aparta en estos frescos del riguroso orden preestablecido tradicionalmente, por lo que se le destina un lugar menos visible y frecuentado.

¿Se podría establecer aquí un paralelismo de propósitos, o de permisividad si se quiere, salvando la distancia espacial y temporal, entre el príncipe ruso Vladimir Monomaco (1113-1125), al ordenar este tipo de pinturas en el interior de un recinto religioso, y el rey normando Roger II (1130-1154) de Sicilia, al permitir una temática profana en las decoraciones pictóricas de los múltiples alvéolos del techo de la Capilla Palatina de Palermo? Aunque esta última obra fue realizada por musulmanes, quienes reprodujeron en ellas escenas de batalla y de caza, animales fantásticos y reales, gran variedad de músicos, textos y arabescos, el resto del templo fue decorado por musivarios griegos, que se adaptaron a la estricta ordenación temática de tipo bizantino<sup>66</sup>, al igual que ocurría con los mosaicos y pinturas de naves, ábsides, bóvedas y capillas de Santa Sofía de Kiev. Sin embargo, en ambas iglesias y en zonas poco visibles para el clero y los fieles se plasman temas profanos, en los que hace acto de presencia la música. La explicación habría que buscarla en el significado de estas pinturas. En ambos casos constituían un símbolo de la grandeza y del poder del monarca reinante en cada territorio<sup>67</sup>, aunque diferían en algunos aspectos de su temática y, sobre todo, en su estilo y su presentación.

En el primer caso, Vladimir Monomaco, admirador del mundo griego por ser hijo de una princesa bizantina, permite a sus pintores locales escoger escenas características de los dípticos consulares griegos y de las decoraciones de los palacios imperiales, posiblemente bajo la guía de su propia madre<sup>68</sup>. Y, aunque en ellas aparezca el emperador bizantino<sup>69</sup>, en realidad lo que quieren manifestar es el poder del gran príncipe de Kiev, e incluso las escenas de caza, que constituyen otra variante del motivo de triunfo<sup>70</sup>, están dentro de esta tendencia.

---

<sup>65</sup> A. GRABAR, «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophia de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine». *Seminarium Kodakovianum*, vol. VIII (1935), pp. 192-197.

<sup>66</sup> Roger II se dejó seducir por el ceremonial de la corte bizantina e incluso se hizo representar en los mosaicos de Santa María del Almirante coronado por Cristo, al igual que un basileus bizantino.

<sup>67</sup> V. LAZAREV, *op. cit.*, p. 57; y D. GRAMIT, *The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo. Imago Musicae*, vol. II (1985). Basilea, Bärenreiter-Verlag, 1986, pp. 36 y 37.

<sup>68</sup> Se conservan algunas descripciones de estas pinturas, como las del palacio de Andronico Comneno, con escenas de caza y del hipódromo, aunque no se detalla la presencia de la música. Cfr. V. LAZAREV, *op. cit.*, pp. 57, 237 y 240.

<sup>69</sup> A. GRABAR, «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophia de Kiev et l'iconographie impériale byzantine», pp. 102-117; y *L'empereur dans l'art byzantin*. París, Les Belles Lettres, 1936, pp. 62-74 y 144-147.

<sup>70</sup> V. LAZAREV, *op. cit.*, p. 57.



Por su parte, el rey normando Roger, en otro contexto cultural y religioso, pero con un predominio de lo bizantino en la decoración de sus iglesias, consiente en que el equipo de pintores musulmanes exprese lo mismo que las pinturas de Kiev por medio de una gran cantidad de personajes aislados<sup>71</sup> o en parejas situados en los alvéolos del techo de su capilla. Estas escenas con bebedores, músicos y cazadores son, posiblemente, similares a las realizadas por un artista persa en la sala *Mouchroutas*, situada al oeste del Chrysotriclinium en el palacio imperial de Constantinopla, donde se representaron cierto número de costumbres persas en los alvéolos de su techumbre de madera<sup>72</sup>. Esta temática profana era invisible desde las naves del templo, ya que, dada la pequeñez de las imágenes, el espectador habitual solo podía percibir una abigarrada decoración multicolor, y ello permitía una mayor libertad en la elección del repertorio.

Esa relajación de la práctica y rigor bizantino no nos debe extrañar en dos estados que, aunque bajo la órbita cultural, artística y en diversa medida religiosa del Imperio bizantino, estaban lo suficientemente alejados de Constantinopla como para que su influencia se debilitara y se mezclara con la de otras culturas, que en el caso de Sicilia era la musulmana y la cristiana occidental<sup>73</sup>.

Por ello, pensamos que es necesario buscar fuentes iconográficas para el estudio de los instrumentos musicales bizantinos en el arte de países que sufrieron la impronta política o cultural de Bizancio, pero en los que sus ideas sobre el valor de las imágenes no llegaron a calar hondo. De esta manera, en el arte occidental, especialmente en el italiano, nos encontramos con imágenes musicales, en las que sus instrumentos y combinaciones son claramente griegos y no occidentales, como a primera vista se podría pensar. Así, por ejemplo, una miniatura de un códice del año 1023 conservado en la abadía de Montecassino con el *De Universo Libri XXII* de Hrabanus Maurus (ms. 1896, lib. xviii, cap. iv, p. 444; lám. 17) exhibe tres músicos tocando unos címbalos, un arpa bizantina, en una interpretación muy peculiar del miniaturista, porque ha dibujado el *trigonon* de la antigua Grecia, y un laúd corto de clavijero plano, propio de esa área oriental.

En el suelo se encuentra una cítara rectangular, semejante a las que se ven en miniaturas y marfiles bizantinos del siglo x (cajas de rosetas, y miniaturas del códice gr. 139 de la Bibl. Nat. París). También en el retablo italo bizantino de la Pasión del Museo Diocesano de Palma de Mallorca, que procede del convento de Santa Clara de la misma población, pintado al temple sobre tabla entre 1290 y

---

<sup>71</sup> Hay quienes piensan que un personaje coronado y sedente del techo puede representar al propio monarca normando. Cfr. «Bizancio y el islam», en *Enciclopedia Universal del Arte*, vol. iv, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, p. 330.

<sup>72</sup> S. CURCIC, «Some palatine aspects of the Cappella Palatina in Palermo». *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 41 (1987), pp. 125-144, p. 141. Este autor establece, además, paralelismos entre la estructura arquitectónica de la capilla siciliana y la de varias dependencias del Palacio Imperial de Constantinopla, demostrando que los modelos de Palermo vienen de Bizancio.

<sup>73</sup> La población de Sicilia estaba conformada por griegos y musulmanes primordialmente, a los que se sumaron los normandos en el siglo xi.



Lám. 17. *De Universo* de Hrabanus Maurus, ms. 1896, lib. xviii, cap. iv, p. 444. Abadía de Montecassino.

1305, se encuentra una escena musical típicamente bizantina. Se trata de la tabla que contiene las burlas a Cristo durante su detención en el pretorio por parte de un grupo de judíos, convertidos aquí en músicos que tañen un arpa-cítara, unos címbalos y una corneta curva. Además, dos danzarines con largas mangas evolucionan en presencia de Cristo<sup>74</sup>.

Todo lo anteriormente expuesto demuestra la limitada incidencia que tuvieron los instrumentos musicales en las artes figurativas de Bizancio y, como consecuencia, la pésima calidad de las escasas representaciones existentes, quizás debido al poco hábito que tenían los pintores de plasmar estos objetos. No muestran sus elementos constitutivos ni sus rasgos esenciales, por lo que a veces nos encontramos con muchas dificultades para determinar la propia tipología del instrumento. Si a todo ello añadimos la mala conservación de muchas iluminaciones, con pérdida de pintura, podremos comprender lo difícil que resulta el estudio de la organología bizantina, lo abandonado que está este campo de la investigación y la importancia de cualquier nuevo hallazgo.

<sup>74</sup> R. ÁLVAREZ, «Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca», en *«De Musica Hispana et aliis»*, *Miscelánea en honor al profesor Dr. José López-Calo*, vol. 1, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 43-53.



## 5. LA VARIADA TEMÁTICA DE LAS IMÁGENES MUSICALES EN LA SEGUNDA Y TERCERA EDAD DE ORO

Con estos presupuestos veamos ahora lo que nos muestran las imágenes sobre el mundo musical bizantino de la segunda y tercera Edad de Oro, centradas en los períodos en que gobernaron las dinastías de los Macedonios (siglos IX-XI), Comnenos (siglos XI-XII) y Paleólogos (siglos XIII-XV). Y para ello tenemos que aclarar, ante todo, que la mayoría de las imágenes que hemos podido recopilar de estos siglos se encuentran en las miniaturas de diversos códices, casi todos litúrgicos o con contenido religioso (Salterios, Octateucos, Homilías de san Gregorio Nacianceno y Comentarios del Pseudo-Nonnus), aunque también existen algunos de tipo profano como *La Cinegética* del Pseudo-Opiano (Opiano de Apamea) y otros que contienen crónicas, como la famosa de Juan Skylitzes de la Biblioteca Nacional de Madrid o aquella de Constantino Manasés de la Biblioteca Vaticana. Salvo los escasos instrumentos musicales tallados en cajitas de marfil de los siglos IX-XI y XV y aquellos pintados en los muros de la escalera de la torre suroeste de la catedral de Kiev, con escenas del hipódromo de Constantinopla, que ya hemos citado, el resto de ejemplos están en miniaturas en las que casi siempre el protagonista es el rey David, tanto en distintos episodios de su azarosa vida como entronizado y tañendo algún instrumento como símbolo de su identidad como rey músico, poeta, presumible autor de los Salmos, liturgista, e incluso como constructor de instrumentos, según lo explicita el salmo apócrifo 151. Aunque no es frecuente, también lo encontramos danzando delante del Arca de la Alianza y, por supuesto, en muchas ocasiones rodeado por sus músicos (Asaph, Eman, Ethan e Idithum). Por tanto, la vida cotidiana que contemplábamos en las imágenes del período anterior brilla por su ausencia en estas miniaturas, excepto las que corresponden a las crónicas. Pero las que sí se multiplican son aquellas de danzas femeninas, porque los Octateucos las incorporan en el libro del Génesis tras la narración del paso del mar Rojo, en la que la hermana de Moisés, Míriam, es la protagonista. De todas formas, sí es verdad que los instrumentos musicales que se representan en todos estos manuscritos son los de la época, salvo alguna excepción que comentaremos. De ahí que sean tan importantes para nuestros fines, porque nos muestran las diversas tipologías instrumentales que se usaron en cada momento.

De este modo, comenzaremos nuestro recorrido precisamente por esas muestras dancísticas, ya que cronológicamente la temática es la más antigua según la Biblia, aunque no lo sean los códices que las contengan. Seguiremos por la toma de Jericó, incluida también en el Génesis, para entrar de lleno en las imágenes del rey David contenidas en los Salterios, que aluden a su biografía tomada tanto del Libro I de Samuel como del de los Reyes I y del de las Crónicas I (15 y 16), que constituyen un núcleo de imágenes musicales muy interesantes, porque es precisamente en estos códices donde se ve una serie de instrumentos musicales nuevos procedentes de otras culturas orientales, que los bizantinos van a asumir como suyos y que permanecerán hasta la actualidad como instrumentos populares en los países que conformaron en el pasado el imperio. Pero, es más, es justo en los Salterios donde también vemos instrumentos característicos del mundo occidental,



concretamente de las Islas Británicas o de Francia, lo que nos obliga a preguntarnos cómo llegaron estas imágenes a los códices bizantinos, porque la ausencia real de los mismos en esta área geográfica descarta una copia de una realidad circundante. Sin embargo, las influencias más evidentes son las del instrumental de los distintos pueblos del Cercano y Medio Oriente, como los persas o los turcos, primero los selyúcidas y luego los otomanos, por ejemplo, sin olvidar alguna proveniente del Egipto fatimita.

Asimismo, debemos contemplar el mundo de los pastores, de los que siguen apareciendo algunas imágenes en distintos contextos, o el de la guerra en todas sus manifestaciones, tales como los enfrentamientos de los ejércitos terrestres, los asedios y los ataques fuera de las fortalezas. También son dignos de mención algunos temas de la vida del emperador, como su proclamación, sus viajes, su recibimiento en una ciudad o su presencia en el hipódromo de nuevo. Otros temas contemplados por los artistas son los de las ceremonias litúrgicas dentro de los templos y, por supuesto, el cristológico de las burlas a Cristo durante su Pasión, un tema que, como ya hemos dicho, comienza a desarrollarse en el tardío siglo XIV en los países balcánicos y que va a tener un largo recorrido, convirtiéndose en siglos posteriores en un tema estrella para los estudiosos de la organología postbizantina. Y también haremos alguna mención puntual a algunos temas mitológicos aparecidos en la eboraria del renacimiento macedonio.

## 5.1. EL ÁMBITO RELIGIOSO

### 5.1.1. *La danza de Miriam y de las hijas de Israel* (Éxodo, 15, 20-21)

Ya hemos hablado de la importancia que tanto en la Antigüedad como en este período medieval tenían las danzas de mujeres, algo característico de esta zona, pues en la Europa occidental no son tan frecuentes, salvo para narrar la famosa danza de Salomé de los Evangelios sinópticos. Hemos visto danzas en grupos (obelisco de Teodosio) y también individuales, al ritmo de grandes y profundos címbalos, las *acetábulas* en Madaba (actual Jordania) o de pequeñas campanitas atadas a los extremos de cintas de tela (plato del Ermitage, aunque aquí también danza el Sileno con el cerdo sobre sus hombros) y ahora en el siglo IX, en el códice Khludov del Museo Estatal de Historia de Moscú (ms. 129, fol. 148v.º; lám. 18), se representa a Miriam delante de su hermano Moisés, que acaba de entonar su Cántico de alabanza a Dios, y de todo el pueblo de Israel, danzando de forma bastante llamativa, pues lleva los brazos en alto, sobre su cabeza, mientras sacude por el mango unas pequeñas campanas como signo de su regocijo por el prodigio divino que acaba de presenciar. El vuelo de la falda y su melena suelta apuntan a un tipo de danza muy rítmica y de mucho movimiento, característica del mundo oriental.

Algo similar es lo que muestra un códice del monte Athos en el monasterio *Pantokratoros* (ms. 61, fol. 206), en una de sus miniaturas marginales. Este es un códice un poco más tardío que el Khludov, pues está datado en la segunda mitad del siglo IX, mientras que el Khludov se cree que fue realizado «a escondidas» en la segunda década de esta misma centuria, en plena crisis iconoclasta. Es uno de los tres





Lám. 18. Míriam danzando tras el paso del mar Rojo, fol. 148v.º del Salterio Kchludov, primera mitad del s. IX. Museo Histórico de Moscú.

códices iconódulos que sobrevivieron a la destrucción del fanatismo iconoclasta<sup>75</sup>. La importancia de este manuscrito, que posee miniaturas marginales, es tal que se ha hecho una edición facsímil para difundirlo y existen páginas web dedicadas a él<sup>76</sup>, aparte del estudio comparativo de sus miniaturas llevado a cabo por Elina Dobrynina tras su restauración<sup>77</sup>.

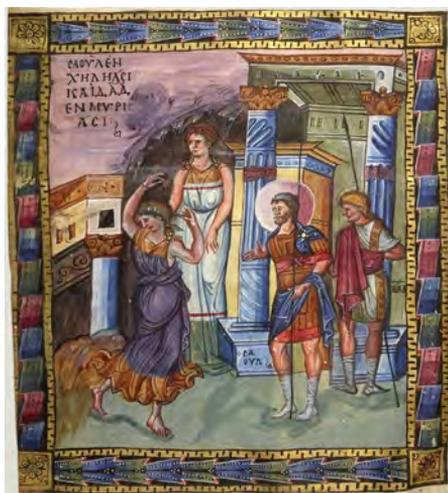
La danza individual de Míriam al son de campanitas se repite en los códices aristocráticos confeccionados en el *scriptorium* real de Constantinopla a finales del mismo siglo IX, como en el famoso Salterio griego 139 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 5v.º (lám. 19), una magnífica miniatura con influencias de la tardía Antigüedad, en la que los personajes se disponen delante de un fondo de espléndidas arquitecturas clásicas.

Tenemos que aclarar antes de continuar adelante que los códices de los Salterios no solo contenían los 150 salmos (a veces se añadía el salmo apócrifo 151),

<sup>75</sup> Hay quienes piensan que se confeccionó en San Juan el Studita o en la propia iglesia de Santa Sofía tras el fin de la iconoclastia, pero Fernanda De' Maffei lo adjudica al área de Palestina y le ha dado una fecha muy temprana: segundo decenio del siglo IX. Cfr. F. DE' MAFFEI, «Le figurazioni marginali del Salterio Khludov e l'iconoclastia». *Beassarione Quaderno*, Roma, núm. 41 (1985), pp. 29-95.

<sup>76</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov\\_Psalter](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov_Psalter). <http://www.rodon.cz/ikony/Illuminovane-a-vzacne-rukopisy/Chludovsky-zaltar-1672>.

<sup>77</sup> E. DOBRYNINA, «New findings on the Khludov Psalter revealed during restoration, in Εξεμπλον. Studi in onore di Irmgard Hutter». II. Νέα Ρώμη. *Rivista di ricerche bizantinistiche*, vol. 7 (2011), pp. 1-16, figs. 1-23.



Lám. 19. La danza de Míriam, fol. 5v.º del Salterio griego 139.  
Biblioteca Nacional de París.

sino que también encerraban las catorce Odas o Cánticos de la Biblia, tanto los del Antiguo como los del Nuevo Testamento, de manera que en ellos estaba presente el Cántico de Moisés del Éxodo 15, 1-19; de ahí que hubiera en ellos miniaturas con la danza de Míriam, que venía a continuación como expresión visual del Cántico. Otro códice aristocrático que la incorpora es el París gr. 510, fol. 164v.º, confeccionado también en Constantinopla entre el 880 y 883 para el basileus Basilio I, que encierra las Homilías de san Gregorio Nacianceno, pero la miniatura está tan deteriorada que apenas se puede percibir a la protagonista. No obstante, se vislumbra que la postura de sus brazos es similar a la danzarina del códice Khludov. En esta imagen, además, se ha incluido a los egipcios con sus caballos y sus carros<sup>78</sup>.

Una miniatura de transición entre estas y las posteriores de danzas en parejas la vemos en el Salterio Barberini del año 1050 (Bibl. Vaticana gr. 372, fol. 249 r.º; lám. 20), en la que Míriam sacude las campanas con los brazos en arco sobre la cabeza, rodeada por cuatro jóvenes instrumentistas que tocan una flauta travesera, un tambor cilíndrico de doble parche con la punta de la baqueta doblada, grandes címbalos y un cordófono de arco con figura entallada y clavijero en canal que se apoya en el hombro, cuyas cuerdas son frotadas por un gran arco en la posición que hoy es usual para estos cordófonos en Europa, adonde llegó como vemos procedente de Bizancio. En la vuelta de este folio aparece de nuevo Míriam de cara a los israelitas,

<sup>78</sup> Está reproducida en blanco y negro en la obra ya citada en la nota 57 de T. SEEBASS, vol. II, p. 87.





Lám. 20. Danza de Míriam con campanas rodeada de «las hijas de Israel», que tañen diversos instrumentos musicales. Salterio Barberini. Vat. gr. 372, fol. 249r.º

con una campana de tamaño mediano en cada mano y sin danzar, a la espera de que estos terminen de cruzar el mar Rojo.

Estas danzas individuales de Míriam desaparecen en el curso de esta centuria en la que finaliza el renacimiento macedonio, no sin antes hacer acto de presencia en un códice de naturaleza diferente como fue *La Cinegética* del Pseudo-Opiano, de principios del siglo XI (Biblioteca Marciana de Venecia, gr. 479), donde se ve a una bailarina entrechocando címbalos por encima de su cabeza en una fila en la que va precedida por un bailarín con barba que manipula unos crótalos, reminiscencia de los ya vistos en el período anterior, lo que quizás nos indique que ha sido copiada esta imagen de algún códice de la baja Antigüedad, porque ya en el período macedonio había desaparecido este idiófono. Esta es la única figura masculina que nos hemos encontrado en actitud de danzar en esta época.

A partir de estos momentos lo que van a mostrar las imágenes serán danzarinas en parejas o en grupos que vienen a sustituir al personaje bíblico anterior, como signo de colectividad. Existen varias imágenes de pequeños conjuntos de cuatro muchachas, dos danzando en pareja y flanqueándolas instrumentistas de tambor y de campanas. Una de las primeras de este tipo la encontramos en un Octateuco de la Biblioteca Vaticana, cod. gr. 747, fol. 90v.º del siglo XI (lam. 21), donde se ha dispuesto a cuatro jóvenes, de las que tres danzan y la cuarta percute un tambor cilíndrico a la izquierda de la imagen.

Las dos danzarinas centrales se cogen de las manos y se contorsionan en pareja con las cabezas hacia atrás y una pierna alzada, mientras que la cuarta se mueve sola sacudiendo unas pequeñísimas campanas. El miniaturista ha tenido buen cuidado en mostrarnos los dos parches del tambor en una perspectiva imposible. Se percuten ambos con una baqueta típica de esta zona que presenta un extremo doblado. Otros ejemplos semejantes, aunque sin las contorsiones de las bailarinas centrales, que bailan ahora más lento, se encuentran en otros dos códices del siglo XII, uno copia del otro. Se trata de los Octateucos de la Vaticana, cod. gr. 746, fol. 194v.º (lám. 22) y el de la Biblioteca del Serrallo en Estambul, donde se ha dispuesto asimismo a cuatro muchachas, y, al igual que en la miniatura anterior, tres bailan y la cuarta





Lám. 21. Danza de «las hijas de Israel». Octateuco Vat. gr. 747, fol. 90v.º, siglo xi.



Lám. 22. Danza de «las hijas de Israel». Octateuco Vat. gr. 746, fol. 194v.º, siglo xii.

percute un tambor de cilindro con una baqueta similar. La joven de la derecha danza también al son de unas pequeñas campanas con movimientos más movidos y las dos centrales se entrelazan las manos enfrentadas<sup>79</sup>. Es muy posible que encontremos escenas similares en otros Octateucos referentes a este mismo pasaje del Éxodo, pero poco podrían aportar a lo ya expuesto y mostrado en estas imágenes.

Aparte de estas danzas en parejas, las miniaturas nos ofrecen también ejemplos de danzas colectivas, unas en rueda y otras en fila. El primer tipo nos lo muestra el Salterio Hamilton a finales del siglo xiii en su folio 243v.º (Berlín, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 78 A 9; lám. 23), donde un grupo de seis mujeres jóvenes con ricas vestiduras talaras de vivos colores danzan cogidas de la mano al son de un aerófono no identificado que sopla un músico fuera del círculo, mientras que en la parte superior Moisés entona su Cántico de alabanza a Dios delante del pueblo de Israel.

Y frente a esta danza concertada y ordenada nos encontramos otra en un Salterio búlgaro de ca. 1360, conservado en el Museo Histórico de Moscú, ms. 2752, fol. 249v.º (lám. 24), en la que nueve mujeres, también con largas túnicas, algunas sin mangas, pero sí con mantos (uno elevado en círculo sobre la cabeza de la cimbalista), danzan y tañen instrumentos musicales de una forma más caótica, realizando movi-

<sup>79</sup> Estas miniaturas las estudié en un artículo sobre la incidencia que tenía para la iconografía musical la copia de códices. Cfr: M.R. ÁLVAREZ, «Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 23, núm. 1 (2007), pp. 53-86, láms. 1 y 2.





Lám. 23. Cántico de Moisés y danza de «las hijas de Israel». Salterio Hamilton del siglo XIII, fol. 243v.º. Preussisches Landerbibliothek, Kupferstichkabinett 78 A 9.



Lám. 24. Danza de Míriam y «las hijas de Israel». Salterio búlgaro de 1360, fol. 249v.º. Museo Histórico de Moscú, ms. 2752.

mientos más dinámicos: cinco se entrelazan en una danza en fila y las otras cuatro, también danzando, tocan un tambor y címbalos medianos, que dan idea del estrépito que ocasionarían, frente a las campanitas de las imágenes anteriormente comentadas.

Otra danza en fila con ocho mujeres y con una disposición similar a esta se encuentra en otro Salterio de *ca.* 1400, esta vez serbio, conservado en la Staatsbibliothek de Múnich, ms. eslavo 4, fol. 186v.º. Acompañan a Míriam, que también danza con unas *čarparas* en su mano derecha y un pañuelo en la izquierda. Es decir, que ciertas formas de disponer las danzas van pasando de un manuscrito a otro por el procedimiento de la copia, algo muy frecuente en estos siglos<sup>80</sup>. No obstante, también tenemos imágenes novedosas en este mismo manuscrito, en su folio 184v.º, como es la danza en rueda de nueve hombres que lo hacen al son de un tamboril. En un registro superior se encuentra el rey David rodeado de instrumentistas, entre ellos dos laudistas con laúdes de caja abombada mostrados de perfil acompañando el texto del Salmo 150<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> Cfr. T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren mittelalter*, vol. II, p. 92.



Lám. 25. Fol. 449v.º del Salterio Vat. gr. 752, del año 1059.

Pero también existen disposiciones diferentes y menos estructuradas, como las del llamado Salterio de Kiev de 1397 (Biblioteca M.E. Saltykov-Shchedrin Public Library, ms. F VI), donde en sus fols. 206r.º y 207v.º dispone a varios músicos tañendo tambores de doble parche con percutor en forma de L invertida, trompeta recta y címbalos, acompañando en un caso a Míriam y en otro a un personaje masculino. En ambas imágenes se trata de danzas individuales. Aunque el tema de la danza de Míriam es recurrente en este pasaje bíblico, también hemos encontrado un Salterio donde la interpretación de la alegría de los israelitas ante este acontecimiento del paso del mar Rojo no se realiza por medio de la danza, sino por medio de música instrumental ruidosa, conformada por dos gruesas trompetas (*hatzotzeroth* en hebreo), un cuerno (*shofar*) y címbalos (*zelzlim*) en manos de Míriam. Esto es lo que nos muestra un manuscrito eslavo del Salterio, fechado entre los siglos XIII-XIV, que se conserva en el Museo Histórico de Moscú, ms. 3, fol. 270v.º. Aquí no se ha utilizado la técnica característica de las miniaturas, sino dibujos a plumilla nerviosos y escuetos<sup>82</sup>. Como se ve, las propuestas son variadas.

Ahora bien, no podemos cerrar este epígrafe sin ocuparnos de una miniatura espectacular contenida en el famoso Salterio de la Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 449v.º del año 1059 (lám. 25), correspondiente a este pasaje bíblico.

Está situada entre el final del Salterio y el comienzo de las Odas. Es una miniatura a página completa en forma de circunferencia, con un círculo interno que muestra a ocho músicos, a los que volveremos más adelante, y otro externo donde se

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 87.



despliegan catorce mujeres danzando revestidas con ropajes de ricas telas en tonos azules, rojos y estampados en blanco y rojo, adornados con cenefas doradas tanto en los bordes de las faldas y grandes cuellos como en las largas mangas y en los cintos con lazadas que llegan al suelo. Asimismo, llevan un raro tocado de tronco de cono abierto, que junto con las mangas que se ensanchan de forma muy llamativa y acaban en punta nos recuerdan las vestimentas chinas de la dinastía Tang (618-907) y poco tienen que ver con las bizantinas de otras miniaturas coetáneas. Desde luego, los contactos de Bizancio con ámbitos alejados de la capital eran muy frecuentes, y se conoce perfectamente la ruta de la seda que venía de China desde antiguo, por lo que no tiene nada de extraño que también llegaran ropajes fabricados con este tipo de tejido. No obstante, habría que considerar también las influencias que pudo haber recibido el miniaturista sobre indumentaria a través de otros códices.

Estas catorce mujeres, presididas por Míriam, llevan los brazos extendidos y van entrelazadas por los hombros, cruzando la pierna izquierda por delante de la derecha, como si se desplazaran lenta y conjuntamente realizando una especie de sirtaki<sup>83</sup> medieval en su parte lenta, lo que se denominaba el «argos» o «baris». Por encima de sus hombros se despliega una inscripción con una selección del texto de la Oda de Moisés, que se lee de derecha a izquierda, la misma dirección que parecen tomar las bailarinas. La miniatura ha merecido un artículo monográfico por parte de la investigadora búlgara Svetlana Kujumzieva<sup>84</sup>, quien, también sorprendida por la singularidad de esta pintura, ha realizado un estudio iconográfico sobre ella, llegando a la conclusión, entre otras, de que su confección coincidió con la coronación del nuevo emperador Constantino Dukas X, el 24 de noviembre de 1059, y que el círculo representa su corona. Sea cual sea el auténtico sentido de esta miniatura, lo cierto es que es una imagen singular e ingeniosa, al hacer confluír en un doble círculo las dos propuestas iconográficas que encierran los Salterios: la del conjunto de músicos del rey David referentes al salmo 150 en el círculo central y la danza de Míriam y las hijas de Israel concerniente a la primera Oda en el periférico. Esta miniatura, sin duda, hace de este códice, que ya de por sí es uno de los más ricos que existen por la utilización de sus fondos de oro y por su número de imágenes y propuestas, uno de los más interesantes para el estudio de diversas temáticas, entre ellas la musical y la de la indumentaria<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> El sirtaki fue inventado por Giorgos Provias para la película *Zorba el griego* en 1964, pero basa sus movimientos y pasos en el *Hasapiko*, una danza tradicional militar que fue copiada por el gremio de carniceros. La danza fue muy popular en Constantinopla y Asia Menor durante la Edad Media.

<sup>84</sup> S. KUJUMDZIEVA, «ΑΣΟΜΕΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ. The Miniature Depinting the Song of Moses in Manuscript Vat-gr. 752». *Music in Art*, Research Center for Music Iconography, New York, vol. XXVI/1-2 (2001), pp. 93-106.

<sup>85</sup> No sabemos si por causa del oro o por otras causas esta miniatura ha sufrido grandes pérdidas de pintura, de ahí que utilicemos para nuestro trabajo la imagen que reprodujo Tilman SEEBASS en su libro *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*, vol. II, Bern, Francke Verlag, 1973, p. 2. Es verdad que los tonos son rojizos y se diferencian bastante del original, que



Lám. 26. Placa con danzarina de la corona de oro y esmalte cloisonné del emperador Constantino IX Monomachos, siglo xi.

Por último, tan solo nos queda mencionar las dos hermosas bailarinas que aparecen en las placas de esmalte de la corona de Constantino IX Monomachos (1042-1050), conservadas en el Museo de Bellas Artes de Budapest (láms. 26 a y b).

En ellas está retratado junto a su esposa la emperatriz Zoe y la hermana de esta, Teodora, que también llegó a reinar. Junto a los personajes reales que ocupan las tres placas centrales aparecen otras dos con bailarinas, que llevan una pierna elevada hacia atrás en expresión del movimiento, y las manos también elevadas manipulando una larga cinta con la que hacen figuras en el aire y dan colorido a la danza. Las danzarinas van ataviadas con largas faldas y cuerpos de colores contrastantes llenos de abalorios. Representan los festejos que se realizaron en Constantinopla con motivo de la coronación de este nuevo basileus. Completan las siete placas personificaciones de la Verdad y la Humildad.

---

tiene tonos dorados más pálidos, pero al menos se pueden ver los instrumentos con más precisión, al haber sido tomada la fotografía a principios de los años setenta del siglo pasado, cuando la pintura aún no estaba tan deteriorada. Lo curioso es que se han conservado perfectamente todos los fondos dorados, pero se ha saltado la pintura de las figuras y los objetos, lo que ha propiciado la observación de los dibujos previos, mostrándose de esta manera el procedimiento de trabajo de los miniaturistas.





Lám. 27. Rollo de Josué. Papiro bizantino de ca. 900.  
Bibl. Vaticana. Ms.pal. gr. 431, Seq. v. ©.

### 5.1.2. La toma de Jericó (Josué 6, 1-21)

Aunque desde el punto de vista musical este tema no tenga tanta trascendencia, sí que la tiene desde el iconográfico, pues está tratado en el famoso Rollo de Josué, papiro bizantino fechado en torno al 900, que se conserva en la Biblioteca Vaticana (Ms. Pal. Gr. 431, Seq. V; lám. 27). En esta miniatura se describe la toma de la ciudad según el Libro que lleva el nombre del personaje, en la que los israelitas conducen el Arca de la Alianza en torno a Jericó, precedidos por siete levitas que tocan el *shofar*, cuernos de cabra o de carnero típicos de esta cultura, utilizados tanto en el Templo de Jerusalén como en las sinagogas como instrumento de señales.

Los levitas lo tocaban en las ceremonias de la Luna Nueva, el día de Año Nuevo, el día de la Expiación, en los Años de Jubileo y en los días de ayuno, además de en otra serie de circunstancias. Sus toques estaban perfectamente reglamentados, según el Talmud, pudiendo emitir dos sonidos: la nota fundamental y la quinta. En este pasaje bíblico son las potentes vibraciones de estos cuernos sonando al unísono con su ruido ensordecedor lo que ocasiona la caída de los muros de la ciudad. Esta miniatura, con cuernos muy simples, es el ejemplo más antiguo que encontramos en el arte bizantino con esta temática, a la que le siguen varias más contenidas en los Octateucos. De todas ellas tan solo vamos a citar la del códice griego del siglo XII de la Biblioteca Vaticana 746, pt. 2, fol. 446r.º (lám. 28), en la que nueve *shofarim* tañen ahora junto al Arca de la Alianza, cuatro la preceden y cinco la siguen, mientras uno descansa sobre un pequeño muro en el primer plano de la imagen. Los aerófonos van ornamentados con líneas paralelas de techo en trecho. Son ya instrumentos más elaborados que los del famoso Rollo de Josué.





Lám. 28. Octateuco de la Biblioteca Vaticana 746, pt. 2, fol. 446r.º. ©.

### 5.1.3. *El rey David*

El de este monarca bíblico fue un tema recurrente a lo largo de toda la Edad Media, debido a su vinculación con Cristo, ya que no solo lo prefigura, sino que al mismo tiempo es su antecesor. Como se sabe, en la genealogía de Jesé, contenida al comienzo del Evangelio de Mateo, Cristo y la Virgen aparecen como descendientes suyos.

Si este aspecto de David es el que más le interesaba a los teólogos, no cabe duda de que la faceta musical es la que tuvo una mayor trascendencia en la iconografía de todo el Medievo. Si a esto añadimos su papel como poeta, autor supuesto de los Salmos, y su importancia como organizador de la liturgia, según lo explicita el Libro I de las Crónicas (15 y 16), comprenderemos el éxito de este tema tanto en el Imperio bizantino como en el Occidente europeo. En Oriente las iluminaciones de los Salmos se cuentan entre las escasas obras que incluyen instrumentos musicales, debido a que el tema lo requería, lo mismo que va a suceder en Occidente durante el período altomedieval.

Ya vimos un par de escenas de la vida de David en el período anterior, labradas en plata en sendas bandejas del reinado del basileus Heraclio (610-641)<sup>86</sup>. Se trataba de David pastor en su juventud antes de ser consagrado por Samuel, una escena que se va a repetir en muchos Salterios, además de aquella de su boda con Mical, bendecida por el rey Saúl.

---

<sup>86</sup> Fue el primer emperador bizantino que adoptó el nombre de *basileus*, que a partir de él se impuso.



Ahora, en esta etapa, se contemplan otras facetas de su rica biografía, en la que la música hará acto de presencia en forma de instrumento musical, quedando algunas de estas facetas fijadas tanto en la iconografía bizantina como en la occidental durante varios siglos. Serán especialmente la mencionada de David como pastor y la de David entronizado, bien solo o bien rodeado de sus cuatro músicos, Asaph, Eman, Ethan e Idithum (a veces la iconografía suprime a dos), cuyos nombres figuran escritos en la propia miniatura.

El primer códice que nos lo muestra será el famoso Khludov (Museo Histórico de Moscú, col. Millet, B.1530, 1.ª mitad del siglo IX) en su frontispicio (fol. 2v.º) y en sus folios 24r.º y 147v.º. En estos dos últimos, lo encontramos en su oficio de juventud cuidando del rebaño, pero ya en ellos se nos muestra con una gran dignidad, de pie en el primero o sentado sobre una roca tañendo un cordófono inventado y simbólico en el segundo: el llamado salterio cuadrado, al que se le atribuían diez cuerdas como símbolo de los Diez Mandamientos, aunque a veces en las imágenes su número fuera menor (fol. 147v.º); y también con un modelo rectangular (fol. 24r.º), simplificación de las antiguas cítaras de caja que hemos visto en el período anterior.

Evidentemente, cuando uno contempla este instrumento (lám. 29), percibe que su dibujo no corresponde a un instrumento real, porque aquí el miniaturista, posiblemente bajo algún influjo occidental<sup>87</sup>, ha tratado de adaptar la imagen a lo que dos textos de la época señalaban: la llamada Carta a Dardano, atribuida erróneamente a san Jerónimo<sup>88</sup> y el *De universo* (Lib. XVIII, 4) de Hrabanus Maurus, redactado entre el 842 y el 847 en Fulda, en quien confluyen varias tradiciones como fiel discípulo que fue de Alcuino de York. El primero es un tratado titulado *De diversis generibus musicorum*, que incorpora fragmentos de comentarios antiguos de salmos y las *Etimologías* de san Isidoro. Su popularidad en la Edad Media fue tal que se copia en más de 75 manuscritos fechados entre los siglos IX y XV. Parte de él lo recoge el propio Maurus en el capítulo *De musica et partibus eius* de su enciclopedia, además de formar parte de colecciones de manuscritos de teoría musical, como una de las introducciones al libro de los Salmos<sup>89</sup>. En ambos textos se vuelve a hablar del *psalterium* triangular en forma de  $\Delta$ , al que se le adjudican 24 cuerdas, que simbolizan las voces de los 24 Ancianos, según apunta Maurus<sup>90</sup>, y se introduce un nuevo tipo: el *psalterium quadratum*, en forma de escudo y con diez cuerdas, haciendo alusión al texto salmódico, según señala este autor<sup>91</sup>. Y refiriéndose al

---

<sup>87</sup> Los contactos entre monjes de Oriente y Occidente debieron ser frecuentes, aparte de aquellos oficiales entre los monarcas carolingios y los basileus. Ejemplos gráficos del *psalterium* cuadrado hay muchos en Europa, como se puede comprobar en las imágenes que ofrece T. SEEBASS en *Musikdarstellung und Psalterillustration...*, vol. II.

<sup>88</sup> MIGNE, *Patrología Latina*, xxx, col. 213.

<sup>89</sup> T. SEEBASS, «Idee und Status der Harfe im Europäische Mittelalter». *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, vol. XI (1987), pp. 139-152, pp. 141-142.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> «*Psalterium, quod Hebraice nablum, Graece autem Psalterium, Latine autem Laudatorium dicitur, de quo in quinquagesimo quarto psalmo dicit: 'Exsurge, psalterium et cithara'; non quod in modum citharae, sed quod in modum clypei quadrati conformetur, cum chordis decem, sicut scriptum est:*





Lám. 29. Salterio Khludov, 1.<sup>a</sup> mitad del siglo IX, fol. 147<sup>v</sup>º. Museo Histórico de Moscú, col. Millet, B.1530.



Lám. 30. Salterio Khludov, 1.<sup>a</sup> mitad del siglo IX, fol. 2<sup>v</sup>º. Museo Histórico de Moscú, col. Millet, B.1530.

*psalterium decachordum*, de forma cuadrada, Maurus explica que las diez cuerdas simbolizan los Diez Mandamientos y los cuatro lados, los Evangelios.

Pues bien, estos textos hacen pensar a los miniaturistas y a sus mentores que se refieren a instrumentos reales cuando no lo son, sino que responden a descripciones simbólicas a las que habían llegado los escritores sagrados para justificar la presencia de instrumentos musicales en los textos de los Salmos, puesto que durante los primeros siglos del cristianismo los Padres de la Iglesia, tanto los de la griega como los de la latina se opusieron al uso de los mismos, como ya hemos venido repitiendo, no solo en las iglesias sino también en la vida cotidiana de los cristianos, sintiéndose obligados a elaborar largas explicaciones (*Enarrationes in Psalmum...*, seguido del número del mismo) para, como he dicho, justificarlos<sup>92</sup>. Esta forma cuadrada no vuelve a aparecer en las páginas del Khludov, pero sí la rectangular, cuyos primeros ejemplos los tenemos aquí, en el folio 24<sup>r</sup>º ya citado y en el frontispicio (fol. 2<sup>v</sup>º), que inaugura, al menos así lo creemos al no tener otros ejemplos anteriores, las imágenes de David entronizado tañendo un cordófono y rodeado por sus músicos (lám. 30), levitas escogidos por él para esta función.

*In psalterio decem chordarum psallam tibi*». HRABANUS MAURUS, *De Universo*, XVIII, 4, ed. MIGNE, PL, CXI, col. 498. Cfr. T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*. Berna, Francke Verlag, 1973, p. 130.

<sup>92</sup> Toda esta problemática de los instrumentos simbólicos viene explicada y resumida en R. ÁLVAREZ, «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental». *Revista de Musicología*, vol. XXII, núm. 1 (1999), pp. 13-19.



Aquí David porta una cítara rectangular, configurada por un sencillo marco sin caja de resonancia ni otros elementos constitutivos, pero sí con cuerdas que son pulsadas por el monarca<sup>93</sup>. Junto a él dos músicos tañen unas campanas y un laúd corto con mango como prolongación de la caja, llamado en esta zona *lyra* bizantina, que constituye la primera imagen que tenemos de ella en Bizancio, antes de expandirse por la Europa occidental en los siglos x-xi. Como se sabe, este cordófono aún se conserva en las músicas de tradición oral de Grecia y de otras zonas de la Europa oriental, y es muy popular<sup>94</sup>.

El trono de David en esta miniatura está situado bajo un arco de medio punto sostenido por gruesas columnas con capiteles corintios y sobre este y en sus extremos vemos a los dos músicos restantes tocando un tamborcillo en forma de clepsidra y un gran cuerno. Este modelo de tambor con doble parche que se toca horizontalmente, golpeando con cada mano una membrana, es muy curioso y vuelve a aparecer en el folio 37v.º del propio Khludov y también en el folio 2r.º del códice 61 (ahora Petrop. gr. 265) del monasterio de *Pantokratoros* en el monte Athos, de la misma centuria (lám. 31).

Y digo que es curioso porque tan solo hemos encontrado esta tipología de tambor popular en la Península Ibérica en la centuria siguiente, en el Beato de Valcavado del 970 (fol. 199v.º) y en aquellos otros códices beatianos que en cierta manera están relacionados con este (Beatos de la Seo de Urgel, de Fernando I y de Silos), aunque aquí la postura de percusión sea la vertical. Esto confirmaría las influencias orientales de las que hemos hablado en las miniaturas de los Beatos<sup>95</sup>. Esta caja del tambor del *Pantokratoros* es muy llamativa, al ir decorada con franjas rojas y amarillas.

Y volviendo a los cordófonos, hay que señalar que la forma cuadrada de *psalterium* que hemos visto en este manuscrito no va a ser muy común a partir de entonces, pues tan solo la volvemos a encontrar en algunas miniaturas del David pastor en los códices de dos Salterios del siglo xi: el Barberini gr. 372 de la Biblioteca Vaticana del año 1050 (fol. 44v.º) y el Theodore de la British Library Add. 19352 del año 1066 (fol. 28r.º). En cambio, sí que persistirá la rectangular como esquematización de la cítara de caja romana que hemos visto en varios ejemplos de

---

<sup>93</sup> Un instrumento similar se puede ver en un Salterio inglés (British Library, C VI, fol. 16v.º) elaborado en Winchester, que también contiene la carta a Dardano.

<sup>94</sup> Hay que señalar en este punto que resulta curioso que tanto Bizancio como el Occidente europeo conserven la terminología antigua para determinadas tipologías instrumentales nuevas, en griego el primero (*πανδουρα*, *σαλπινξ*, *κιθαρα*, *lyra*, etc.), y en latín el segundo (lira, cítara, pandura), aplicando esos antiguos nombres a los nuevos instrumentos que van recibiendo de otras culturas, al menos en los textos escritos de la plena Edad Media. Será después cuando se vayan implantando en las lenguas romances los nuevos nombres para las nuevas formas.

<sup>95</sup> R. ÁLVAREZ, «La iconografía musical de los Beatos de los siglos x y xi y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. v, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 201-218; y «Vestigios iconográficos de la liturgia y de la música del rito viejo-hispánico en los códices de Beato de Liébana», en R. ÁLVAREZ, I. FERNÁNDEZ y A. LLORENS (eds.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, SEdeM, 2013, pp. 293-336.





Lám. 31. Salterio del monasterio *Pantokratoros*, códice 61, fol. 2r.º. Monte Athos.



Lám. 32. Salterio de la Biblioteca Nacional de París, ms.139, fol. 1 v.º. David como pastor.

la primera Edad de Oro, que se ha quedado reducida a un rectángulo, es decir, al marco de las cuerdas soportadas por una estrecha caja como base a la que a veces se le ha añadido una pieza curva a la derecha por donde se agarra el instrumento, que ha confundido a más de un investigador<sup>96</sup>. La mejor imagen de este tipo, que constituyó un modelo para códices posteriores, se encuentra en uno de los Salterios «aristocráticos» de la Biblioteca Nacional de París (lám. 32), el famoso códice griego 139 (fol. 1v.º), realizado con todo lujo en el taller imperial de Constantinopla a principios del siglo x y copiado de un original del siglo vi, según se cree<sup>97</sup>, en el que sobreviven un número de elementos clásicos, como los de la figura alegórica de la Melodía, que, sentada a espaldas de David, parece inspirarlo o la personificación del Monte o la de la Noche al fondo, que se han incluido para representar los fenómenos de la naturaleza.

<sup>96</sup> F. DE' MAFFEI, *op. cit.*, p. 77, cree que esto es un instrumento fidedigno e intenta imaginarse cómo sería, pero no es otra cosa que la visión que nos ofrece un miniaturista o eborario de la cítara romana, que nunca ha visto porque en su época ya ha desaparecido, y que dibuja copiando un bajorrelieve romano de varios siglos antes, como el que mostramos en la lám. 9. Como lo que ve es el brazo de la cítara que queda en primer plano, porque el otro queda oculto, es solo este el que dibuja, lo que da lugar a un instrumento anacrónico.

<sup>97</sup> *Ibidem*.





Lám. 33. Salterio del siglo XIII. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 320, fol. 2r.º. ©.

David aparece aquí sentado en una roca y rodeado de animales<sup>98</sup>, tañendo el cordófono, que, como ya he dicho, es una simplificación de lo que fue una cítara de caja tardorromana, cuyo modelo más perfecto se ha mostrado en el marfil del siglo V de la Biblioteca del Arsenal de París (lám. 9). Aunque la miniatura está deteriorada justamente a la altura del yugo y de los discos terminales de este, no obstante, estos se perciben. Y si esta imagen es indudablemente una mala copia, en cuanto al instrumento se refiere, de otra de la Antigüedad tardía, que no se entiende porque el instrumento ya no existe y los miniaturistas nunca lo han visto, pasados otros dos o tres siglos, al copiarse de nuevo, el resultado es aún peor, como queda a la vista en la miniatura del códice Barberini griego 320 de la Biblioteca Vaticana (lám. 33), fechado en el siglo XIII (fol. 2r.º). Y es más: en el propio siglo XI y dentro de los salterios aristocráticos se vuelve a copiar con los anacronismos que estamos viendo en otros códices, tal y como lo muestra el ejemplar de la British Library, Add 36928<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Se le han dado muchas interpretaciones a esta miniatura. La más extendida es la que cree ver en David músico rodeado de animales la figura de Orfeo, idea que recoge E.R. PANYAGUA, «El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico». *Helmántica*, vol. 45 (1994), pp. 331-338, donde explica, entre otras cosas, que detrás de David se encuentra la imagen alegórica de la Melodía, lo que confirma la inscripción en griego a la izquierda del personaje, que el hombre desnudo y entre rocas del primer plano representa la Montaña de Belén, y que la figura que aparece por detrás de una columna sacra es una ninfa, todo lo cual tiene recuerdos del arte helenístico, según él. Discrepamos, no obstante, sobre esto último, porque la cítara de esta miniatura no es helenística sino tardorromana.

<sup>99</sup> <https://www.bl.uk/collection-items/11th-century-aristocratic-psalter>.



Lám. 34. Cofre Veroli, 2.ª mitad del siglo x. Museo Victoria y Alberto de Londres.

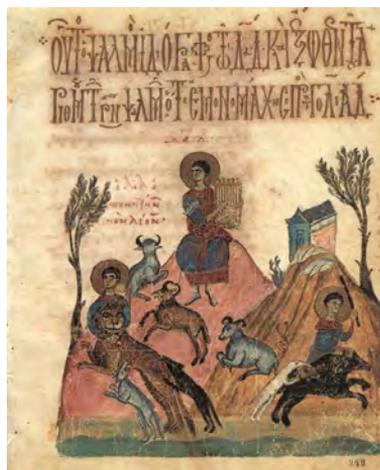
Pero este instrumento fosilizado no solo se ve en la miniatura, sino que de ella también pasó a la eboraria, como se puede comprobar en los cofres de rosetas del período macedonio (siglos x-xi), y aquí con más razón por el tipo de técnica utilizada, que dado el pequeño tamaño de las piezas había que simplificar al máximo los objetos. Las figuritas de músicos de estos cofres, muchas de ellas descontextualizadas dentro de recuadros, son interesantes porque tañen tambores cilíndricos con amarres en zigzag, flautas traveseras y siringas, y por supuesto el tipo de cítara que estamos mencionando, auténticos esquemas de cítaras rectangulares, con ese confuso brazo que evidencia la dependencia de la miniatura del ms. 139 de París. Así, por ejemplo, lo vemos en el cofre que, procedente de la catedral de Veroli, se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres (2.ª mitad del siglo x), en la escena mitológica del rapto de Europa junto a un centauro que sopla una flauta travesera (lám. 34), pero hay otros instrumentos iguales.

Ahora bien, en el siglo ix aparece otra imagen de la cítara totalmente rectangular sin el añadido del brazo. Este modelo se encuentra en la famosa miniatura del códice de la *Cosmografía* de Komos Indikopleustes de la Biblioteca Vaticana, ms. 699, fol. 63v.º, un modelo que va a tener muchas réplicas tanto en la miniatura como en objetos de marfil, pues en el cofre del Palacio de Venecia de Roma, que muestra diferentes escenas de la vida de David, vemos a este junto al lecho de Saúl calmándole su melancolía con la música, mientras tañe una voluminosa cítara, realizada de forma muy burda por el eborario, donde se ven seis cuerdas flanqueadas por dos pequeñas columnas con capiteles. En la parte superior y situados sobre una banda aparecen dos filas de botones, que supuestamente indican la colocación de las *collopès*, una interpretación muy personal del eborario, que nunca había visto una cítara grecorromana.





Lám. 35. Salterio de 1050. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 372, fol. 5r.º. ©.



Lám. 36. Salterio de 1050. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 372, fol. 248r.º. ©.

Otras imágenes de esta tipología rectangular las encontramos en códices de mediados del siglo XI, como el Barberini gr. 372 de la Biblioteca Vaticana del año 1050, fols. 5r.º (lám. 35) y 248r.º (lám. 36); el Vaticano gr. 752 (año 1059), en los fols. 1v.º y 448r.º, donde aparece David con la Melodía en una nueva copia, esta vez más sencilla, del fol. 1v.º del Salterio 139 de la B.N. de París; y en el folio 188v.º del Salterio Theodore (año 1066) de la British Library de Londres, ms. Add. 19352, manuscrito finalizado en 1066 en el *scriptorium* de San Juan de Studios, en Constantinopla, por un monje que procedía del monasterio de San Basilio de Caesarea, y que desde nuestro punto de vista debió tener contactos con el miniaturista del códice Taphou 14, hoy en la Biblioteca del Patriarca en Jerusalén, pues hay figurillas similares en ambos códices.

Ahora bien, dejando de lado estas cítaras irreales, tenemos que ver todos aquellos instrumentos auténticamente reales que nos muestran algunos folios de estos salterios, tanto del siglo XI y el XII como algunos más tardíos. Esto nos dará la medida del instrumentario que se usaba en ese largo período en que gobernaron las dinastías de Comnenos y Paleólogos. Del siglo XI hay tres Salterios muy interesantes que ya hemos mencionado, como son el Barberini gr. 372, el Theodore de la British Library y sobre todo el Vaticano 752. El primero nos muestra en el fol. 5v.º, debajo de la figura de David entronizado, a un grupo de músicos que rodean a Míriam, que danza con los brazos elevados y posiblemente con campanitas en las manos. Se explicita así que este códice también contiene las Odas y no solo los Salmos.

A su derecha hay un personaje que parece dirigir la música interpretada por un arpa-cítara y por un aerófono de tubo largo y ligeramente cónico, que podría ser una trompeta, al estar dirigido hacia arriba. A la izquierda se han dispuesto otros





Lám. 37. Salterio Theodore de 1066, fol. 191r.º. Biblioteca Británica de Londres, ms. Add. 19352. ©.

tres personajes, de los cuales el central es una mujer, que parece tocar un pequeño tambor de marco para acompañar la danza. La pintura, a pesar de la riqueza que aportan los dorados, es pobre en cuanto a precisión de detalles y a dibujos de rostros y objetos, que están trazados de forma muy simple, por lo que resulta difícil identificar estos últimos, aparte de que hay falta de pintura. No obstante, resulta interesante ver aparecer aquí por primera vez el arpa-cítara que tanta trascendencia va a adquirir tanto en el imperio como más tarde en Europa.

Este cordófono vuelve a ser reproducido en el folio 191r.º del ya citado Salterio Theodore en una miniatura marginal, tañido en este caso por una de las hijas de Israel, quienes celebran la derrota del gigante Goliath a manos de David (lám. 37). Aquí se muestra también la llave de afinar y, lo que es más importante, la manera de colocar el instrumento, con la zona de las cuerdas más agudas pegadas al pecho de la instrumentista. Este cordófono de cuerdas punteadas se combina con un cordófono de mango de cuerdas frotadas por un extenso arco con mango, es decir, con lo que en la Península Ibérica se llamará dos siglos más tarde vihuela de arco, de caja entallada como la de la guitarra, mango independiente no muy largo y un clavijero en canal de la misma longitud que el mango con clavijas laterales, clavijero que en Europa será plano. Al final de este se ven los cabos de las tres o cuatro cuerdas que tiene. Y la postura en que se toca el instrumento, apoyada en el pecho bajo el cuello, será la que se tome en Europa más tarde para los cordófonos





Lám. 38. Salterio Theodore de 1066, fol. 189v.º. David como pastor.

de arco, que es la que ha permanecido hasta la actualidad<sup>100</sup>, por ejemplo en la viola. Completa el conjunto un tambor cilíndrico bastante profundo, que es golpeado con una baqueta de final enrollado<sup>101</sup>. Aparte de este grupo de instrumentistas, este Salterio nos ofrece también la imagen de un David niño entre su ganado (lám. 38) soplando una flauta travesera (fol. 189v.º), imagen que puede homologarse a la de dos pastores del folio 33 del códice Taphou 14, asimismo del siglo XI, conservado en la Biblioteca Patriarcal de Jerusalén. En esta escena bucólica otro pastor, sentado a su vez en un altozano enfrente del anterior, sopla los variados tubos de una siringa (lám. 39). Ambas imágenes nos dan idea de los aerófonos que se utilizaban en el mundo aparentemente idílico de estos zagales.

No quiero dejar de mencionar que estos dos códices con miniaturas marginales presentan en algunos de sus folios a unos personajes con largas trompas muy decoradas de diversa curvatura que llaman la atención. Se ve así una ligeramente

<sup>100</sup> Hay que señalar que en el ámbito islámico la postura era la contraria, con el instrumento agarrado por el mango verticalmente, y esto es lo que se comprueba en la Península Ibérica en las primeras muestras de cordófonos frotados. Solo luego, y por influencia bizantina, la postura va a cambiar. Existe un ejemplo ¿bizantino? de los siglos X-XI con esta postura islámica de la que dudamos de su origen precisamente por esto. Se trata del pequeño *putto* que frota con un largo y elegante arco un cordófono de solo dos cuerdas con caja oval, apoyando la caja sobre su pierna izquierda (Colección Carrand del Museo de Florencia, núm. 26). Y dudamos porque no hemos encontrado en todo el arte bizantino, después del rastreo que hemos hecho, un cordófono frotado tocado en esta postura.

<sup>101</sup> Es curiosa la forma de las baquetas de tambor bizantinas, con esos finales curvos o como aquí en forma de agolla, para ofrecer una mayor superficie al golpear en la membrana.



Lám. 39. Códice Taphou 14 del siglo XI. Biblioteca Patriarcal de Jerusalén, fol. 33.

curva, con franjas ornamentadas en el folio 109r.º del Theodore, mientras que en el Barberini la curvatura del aerófono del folio 141r.º es muy acusada, al doblarse el tubo hacia arriba a pocos centímetros de la embocadura. Su color negro apunta al ébano como su material de construcción, ornamentado con tres anillos dorados, aparte de un tramo cerca de su embocadura. Es un bello instrumento que llama la atención.

Si estos dos códices presentan una información valiosa sobre el instrumento bizantino, la que ofrece el famoso Salterio 752 de la Biblioteca Vaticana es de un valor extraordinario. La realidad es que este códice, así como el Salterio Hamilton, son los dos manuscritos más importantes para nuestros fines por la cantidad y variedad de instrumentos musicales que presentan. En efecto, el 752, que está fechado en el año 1059, es decir, entre los dos códices anteriores, reúne en sus folios no menos de ocho con elementos musicales. Procede del monasterio de Pantanassa, en el Peloponeso, aunque no se sabe exactamente dónde se realizó, porque este monasterio es de fecha posterior al códice. Es un manuscrito rico, con fondos de oro, que ha quedado bien fijado, pero que ha contribuido a desprender la pintura de muchas figuras y objetos insertos en él. Ya citamos antes los folios 1v.º y 448r.º con sus cítaras cuadradas y ahora seguiremos con los instrumentos de los folios 3r.º, 5r.º, 7v.º, 18v.º, 23v.º y 449v.º (este último ya mencionado con motivo de la danza en círculo). En la iluminación del 3r.º se encuentra el rey David en su trono frotando las cuerdas de un instrumento de perfil entallado, pero está tan inhábilmente elaborado que apenas se percibe su contorno, salvo el largo arco. De todas formas, creemos que es similar a los ya vistos en los códices Barberini y Theodore. Junto a él otro músico sostiene unos címbalos, mientras un danzarín evoluciona con un traje de mangas muy largas



Lám. 40. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 3r.º ©.



Lám. 41. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 23v.º ©.

para hacerlas girar en el aire en torno a su cabeza, al igual que otra figura a la derecha de la imagen (lám. 40). Las mangas serían el equivalente para los hombres de los velos y cintas que hemos visto en manos de las mujeres danzarinas. En cambio, en el folio 23v.º el monarca está de pie con un rollo abierto que sostiene su mano izquierda, mientras que con la derecha hace signos quironímicos a un músico que frota con un gran arco una fídula de similar contorno entallado, tan mal dibujada como la anterior, cordófono que se combina con la flauta travesera de otro músico a la izquierda (lám. 41).

Estos cordófonos de caja entallada, cuerdas frotadas y clavijero en canal con clavijas laterales, que estamos viendo en estos códices del siglo XI, y que ya no volveremos a encontrar hasta el siglo XVI<sup>102</sup>, pensamos que pueden proceder de instrumentos armenios de época anterior, pues en una excavación de Dvin (la antigua capital de Armenia) apareció un vaso de vidrio, fechado por los arqueólogos entre los

<sup>102</sup> En las pinturas murales de las iglesias de los monasterios del Monte Athos, como el de Stravronikita, se pueden ver de nuevo estos cordófonos entallados, con su especial clavijero en forma de canal y de argolla de madera con clavijas laterales, una tipología de clavijero no vista en Occidente. Esto quiere decir que, aunque este modelo no haya aflorado en la iconografía de los siglos intermedios (XII, XIII y XIV), debió seguir en uso en determinadas zonas del imperio. Cfr. ANOYANAKIS, *op. cit.*, lám. 61. Asimismo, J. BRAUN en su citado artículo «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts», p. 320, recoge una miniatura de un Salterio de la Biblioteca Patriarcal de Jerusalén, el Taphou 86, copiado por Manolios Grigoropoulos y fechado en 1503, donde aparece el rey David como constructor de instrumentos, papel que le ha asignado el salmo apócrifo 151. Curiosamente, en esta imagen se ve al monarca con barba y con corona en su papel de juventud como pastor, rodeado del ganado, mientras que en sus manos sostiene una fídula entallada, del tipo que estamos viendo, con su clavijero en forma de argolla y con clavijas laterales. En la otra mano exhibe un cuchillo con el que talla la caja de madera del instrumento. A pesar de que la miniatura está solo dibujada y no coloreada, la iconografía es muy significativa, por ser única, o al menos así lo creo.





Lám. 42. Vaso de vidrio (siglos IX-X) hallado en la excavación de Dvin (Armenia).

siglos IX y X, donde se encuentra un músico frotando las tres cuerdas de un pequeño cordófono similar, llamado djut'ak en la lengua autóctona (lám. 42)<sup>103</sup>. Su cronología coincide con la del Libro de las Lamentaciones del poeta armenio Gregorio de Narek (950-1003), donde habla de un instrumento de «sonido nuevo»<sup>104</sup>. Que se haya incorporado ahora al instrumentario bizantino un instrumento de origen armenio no nos debe extrañar en una época en la que tanto emperadores como funcionarios y, sobre todo, gran parte del ejército tenían esta procedencia.

Y si estas son pequeñas miniaturas que salpican estas páginas aquí y allá, existe una mucha mayor muy interesante, la que ocupa el folio 18v.º, que está presidida por Jesucristo en lo alto, sentado en un trono, y debajo David dentro de

---

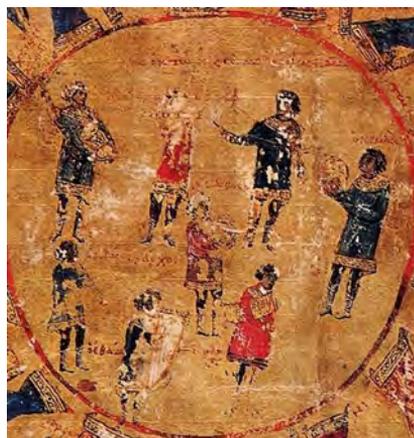
<sup>103</sup> Fue estudiado y publicado por A. TSITSIKIAN, «The earliest Armenian representations of bowed instruments», *RidIM Newsletter*, vol. 16, núm. 2 (1991), pp. 2-4. La tipología de la caja de este cordófono es exactamente igual que la aparecida en una figurita de terracota hallada en Pachal-tepe, Oasis de Kaschkadarja, Rayon Jakkabag (Uzbekistán), de la cultura de Sogdia, siglos III-IV d.C., y que publicamos en nuestro artículo sobre «Iconografía de la 'guitarra' medieval, su origen centroasiático y su derivados europeos», en *El sonido de la piedra. Actas del Encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, pp. 223-280, lám. 7. No tiene nada de particular, pues, que a estos cordófonos punteados cultivados en el Asia Central, al sur del mar de Aral, se les haya aplicado un arco en torno al primer milenio y que hayan viajado hacia el oeste y enraizado en la cultura armenia, ya como cordófonos frotados, o bien que haya sido en la propia Armenia donde se le dotó del arco, según nos muestra el vidrio aparecido en Dvin.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 3; W. BACHMANN, *The Origins of Bowing...*, p. 41 y ss, consideraba la zona del Asia Central como el núcleo originario del arco, aunque sin imágenes que lo probaran, pero sí aportaba referencias documentales y otras evidencias.





Lám. 43. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 5r.º ©.

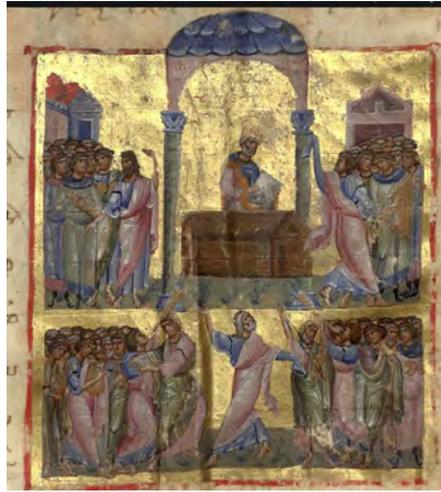


Lám. 44. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 449v.º ©.

un templete. Varios personajes ocupan diferentes lugares, entre ellos músicos de trompeta, flauta travesera y arpa-cítara, pero la miniatura está tan deteriorada y con tanta pérdida de pintura que hemos optado por no mostrarla. Sí, en cambio, lo hizo Tilman Seebass<sup>105</sup>.

Además de todos estos folios, existen otros dos importantes en los que se reúne en torno al monarca un nutrido grupo de músicos con instrumentos diferentes. La primera imagen se encuentra en el fol. 5r.º, donde vuelve a aparecer David entronizado con un cordófono frotado entre sus manos (lám. 43). Cuatro músicos lo rodean con flauta travesera, el falso modelo de salterio cuadrado, címbalos y un aerófono no identificado. Debajo, y en torno a la figura de Miriam, que danza con esas mangas largas que ya hemos visto antes, se disponen otros tres músicos con otro cordófono de arco y un arpa-cítara. El último porta un rollo, dando a entender que era el director de esta pequeña banda. Los mismos siete músicos al mando del que sostiene el rollo se han introducido en la famosa miniatura del folio 449v.º (lám. 44), aunque los instrumentos varían un tanto. Arriba, y de izquierda a derecha, vemos un tambor cilíndrico profundo exhibiendo sus dos parches, una flauta travesera, una *lyra* bizantina frotada con un largo arco y unos címbalos, mientras que abajo figura en primer lugar una corneta y luego una gran arpa-cítara, con las cuerdas más graves pegadas al cuerpo del músico. En el centro hay otro con un instrumento imposible de identificar por pérdida de pintura. En suma, dos conjuntos importantes de instrumentistas que nos serían de mayor utilidad si no estuvieran las miniaturas tan deterioradas.

<sup>105</sup> T. SEEBASS, *Musikdarstellung...*, vol. II, 9. 85.



Lám. 45. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 7v.° ©.

Pero, aparte de estos folios que, a pesar de todo nos han proporcionado una información valiosa sobre la forma de trabajo en los *scriptoria*, mezclando instrumentos coetáneos con los falsos salterios cuadrados, por ejemplo, este manuscrito nos depara la magnífica imagen del folio 7v.° (lám. 45), que ha sido elaborado evidentemente por otro miniaturista más diestro, con unas pinturas de mejor calidad que las utilizadas por sus colegas en los folios anteriores. Aparte de esto, ha hecho uso de una técnica similar a la de los miniaturistas occidentales, sorprendiéndonos de él la correcta construcción espacial, su intento de conseguir perspectiva con la disminución del tamaño de los personajes más alejados y la inclusión de arquitecturas en los fondos, la preocupación por el volumen de las figuras y por el diestro manejo de los pliegues de sus vestiduras y, sobre todo, por los instrumentos que incluye en la composición.

Se trata de una página con dos registros. En el superior David coronado se encuentra junto al Arca de la Alianza bajo un arco de medio punto sostenido por columnas con capiteles corintios, que culmina una pequeña cúpula de placas de pizarra azules. A un lado y a otro se han dispuesto grupos de figuras que representan a los israelitas, precedidos por instrumentistas y bailarines. En el grupo de la derecha, vemos en primer plano un arpa-cítara y tras ella una flauta travesera, además de un danzarín, quien con sus mangas largas evoluciona frente a sus compañeros. En el de la izquierda, un tambor de cilindro largo, pero de corto diámetro, percutido por una baqueta de punta doblada, como las ya vistas, además de unos címbalos que quedan medio ocultos tras otro bailarín de movimientos menos exagerados, que lleva en sus manos un idiófono entrechocado, quizás una especie de *çarpapas*. En el registro inferior nos encontramos ahora al rey David sin corona realizando una danza sagrada delante del Arca, con una de las mangas de la túnica muy larga,





mientras el otro brazo queda al descubierto. A un lado y a otro suyo, de nuevo grupos de músicos con grandes trompas que, dirigidas a lo alto celebran el acontecimiento, al mismo tiempo que otro danzarín entrechoca unos *cheirocymbalos*, y otros dos puntean las cuerdas de laúdes cortos, uno de ellos voluminoso como el laúd árabe. Junto a ellos otros músicos entrechocan címbalos o soplan una flauta travesera. Pero lo más significativo de esta miniatura desde el punto de vista instrumental son los dos cordófonos, que, situados a la izquierda y la derecha en un primer plano, nos sorprenden grandemente. El de la izquierda se puntea y el de la derecha se frota con un largo arco, que obliga al músico a extender el brazo derecho hacia lo alto lo máximo posible. Se trata del *crwth* de las Islas Británicas, cuyo ámbito de expansión no fue muy grande en la Edad Media, pues quedó confinado a estas islas, con alguna presencia en imágenes francesas. En el ámbito anglosajón pervivió hasta el siglo XIX y hoy en día, con el interés que existe por recuperar lo autóctono, se ha resucitado. Lo vemos en códices ingleses de la primera mitad del siglo XI, como en uno de Cambridge (UL. F f I 23) o en otro francés conservado en Klosterneuburg (Stifts-M, ms. 987). Se podría pensar a la vista de esto que el instrumento pudo llegar a Oriente con motivo de las Cruzadas, pero la primera no comenzó hasta 1096, por lo que hemos de descartar esta vía y pensar en otro tipo de transmisiones. Ya hemos dicho que esta miniatura es especial dentro del Salterio 752, por lo que bien podría haber sido confeccionada por algún monje occidental en el *scriptorium* donde se realizó, que debió ser lo más probable por la buena calidad de la miniatura. Otra opción en la que podríamos pensar sería que se hubiera copiado de algún códice llegado de Occidente. De todas formas, lo que sí está claro es que el *crwth* no era un instrumento bizantino y que su presencia aquí se debe al interés del miniaturista por mostrar un variado número de instrumentos, quizás también de otras culturas. Lo decimos por la presencia también del laúd árabe, interés que comparte con determinados miniaturistas occidentales.

Pasados un par de siglos, ya en el período paleólogo, volvemos a encontrar un códice que reproduce el *crwth* (el Salterio n.º 3 del Museo Histórico de Moscú, fol. 1v.º) con dos tipologías diferentes (lám. 46): la de lados rectos, derivada del tipo de lira anglosajona, como la hallada en la tumba real de Sutton Hoo (año 670 d.C.), y reproducida en varios manuscritos ingleses (Cotton Vespasiano I, fol. 30v.º, por ejemplo), y la de contorno entallado con la típica forma de candado, llamada lira redonda, que fue la que se desarrolló más tarde en Francia y centro de Europa, según vemos en un Salterio de la escuela de Reichenau del Museo Arqueológico de Cividale (siglo X) o en un Breviario del siglo XI (fol. 44v.º de la Biblioteca Vaticana, pallat. 39), procedente de Michelberg/Heidelberg<sup>106</sup>. El manuscrito ruso está fechado entre 1270 y 1296, lo cual podría hacer viable la presencia de este instrumento en Oriente, pero aun así creemos que proviene, al igual que el *crwth* del ms.752 de la Vaticana, de la copia de algún códice.

---

<sup>106</sup> R. ÁLVAREZ, «Presunto origen de la lira grabada en una estela funeraria (ca. s. VIII a.C.) encontrada en Luna (Zaragoza)». *Revista de Musicología*, vol. VIII, núm. 2 (1985), 1985, p. 219 y ss.



Lám. 46. Salterio n.º 3 del Museo Histórico de Moscú, fol. 1v.º.

Dorota Poplawska<sup>107</sup> comenta que el códice fue realizado en Rutenia por artistas locales, con quienes colaboró alguno occidental, lo cual explicaría la presencia de estos cordófonos y también de aquel que está en manos del rey David, que es nada menos que un *organistrum*, es decir, un cordófono de cuerdas frotadas por una rueda, característico del Occidente europeo (Francia y la Península Ibérica, primordialmente) en los siglos XII y XIII, presente en varios pórticos románicos, como el de la Gloria de Santiago de Compostela, por ejemplo, y que nunca se cultivó en Oriente. Se trata de un modelo primitivo construido para ser manejado por dos intérpretes, pero aquí es solo el monarca el que desempeña ambas tareas: hace girar la manivela que mueve la rueda con la mano derecha, mientras que con la izquierda manipula las palancas que actúan de teclas. La caja tiene forma de ocho, con dos oídos de media luna cerca de los hombros. Otros músicos en torno suyo tocan una trompeta cónica, como la tuba romana, címbalos y un tambor con larga baqueta, es decir, instrumentos más comunes en este ámbito. La miniatura presenta problemas de conservación, pero pese a ello no nos resistimos a reproducirla, por la singularidad de estos instrumentos en un entorno tan alejado de su foco de origen. Hemos tomado la imagen del articulito ya citado de la investigadora polaca Dorota Poplawska, quien no ha reconocido la naturaleza e importancia de los mismos. Al *crwth* lo denomina *zither* y al *organistrum* lo pasa por alto, seguramente porque no lo había visto nunca ni sabía lo que era.

<sup>107</sup> D. POPLAWSKA, «String in Medieval Russia». *RiDIM Newsletter*, vol. 21, núm. 2 (1996), pp. 63 y 65.





Lám. 47. Salterio del monasterio de la Gran Laura del monte Athos (B 26) dek siglo XI, fol. 209v.º.



Lám. 48. Salterio del monasterio Stravronikita, en el monte Athos, cod. 911, del siglo XII, fol. 2v.º.

Y volviendo a finales del siglo XI, tenemos que señalar que es en estos momentos cuando se crea una iconografía del rey David en su trono, casi siempre tocando un cordófono o con dos músicos, imagen ya bastante grande que va a ocupar una página completa, y que André Grabar califica de retrato del monarca bíblico. Este nuevo modelo se puede ver en códices de la siguiente centuria procedentes casi todos de *scriptoria* de Palestina o de otras zonas del imperio, algunos estudiados por Annemarie Weyl Carr<sup>108</sup>. En primer lugar, mencionemos la imagen de David sobre un sencillo trono, tañendo una *lyra* bizantina con un gran arco (lám. 47), que se muestra en el fol. 209v.º de un Salterio de fines del siglo XI del monasterio de la Gran Laura del monte Athos (B 26). Y también de otro monasterio del Athos, esta vez del Stravronikita (códice 911, fol. 2v.º), es el monarca que aparece de pie con gran capa azul sobre túnica roja, sosteniendo entre sus brazos una gran arpa-cítara de 14 cuerdas, el *kanonaki*, que muestra sus dos travesaños en ángulo, su clavijero y los puntos de sujeción de las cuerdas en la caja (lám. 48). Son ambos instrumentos característicos de este mundo musical griego que ya está consolidado.

<sup>108</sup> A. WEYL CARR, «A group of provincial manuscripts from the twelfth century». *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 36 (1982), pp. 39-81, láms. 35, 47, 48, 49 y 50.



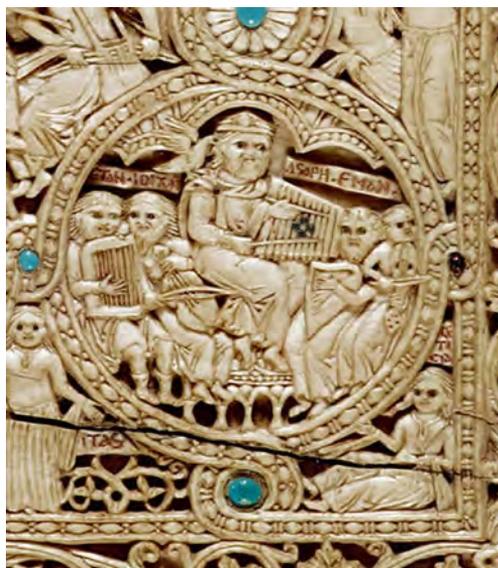
Lám. 49. El rey David con dos de sus músicos. Códice del siglo XII. París, Bibl. Nat. Suppl. gr. 1335, fol. 258v.º.



Lám. 50. El rey David del manuscrito Vatopedi 851, fol. 123v.º del monte Athos.

Por otra parte, los manuscritos provinciales estudiados por Weyl Carr nos ofrecen otros seis instrumentos interesantes: un laúd de tipo árabe (London, British Library, Add. 40733), la *lyra* bizantina de nuevo, pero ahora de perfil, con su dorso abombado y su clavijero doblado en ángulo separado del mango por una pieza circular (París, Bibl. Nat. Suppl gr. 1335, fols. 258v.º y 260v.º), el arpa-cítara y salterios rectangulares. Y es que el citado folio 258v.º del códice de París muestra al monarca con el tipo de *lyra* bizantina descrita más arriba, flanqueado por dos músicos que tocan el arpa-cítara, como esquema representativo del salterio triangular simbólico y un salterio rectangular del mundo fatimita que representa el tipo de salterio cuadrado que ya vimos, con todas sus connotaciones simbólicas (lám. 49). Quiere decir esto que ya los miniaturistas en estos momentos habían abandonado las formas vacías y equívocas del triángulo y del cuadrado para referirse a los textos de los Santos Padres en sus comentarios a los Salmos y los sustituían por instrumentos reales, cuyos contornos se asemejaban<sup>109</sup>. Desde luego, lo más interesante de estos códices es el salterio rectangular, tipo *qānum* egipcio, del manuscrito Vatopedi 851, fol. 123v.º del monte Athos (lám. 50), porque muestra cinco rosetones en la tabla de armonía, exactamente igual que los que se ven un siglo después en la miniatura de la

<sup>109</sup> R. ÁLVAREZ, «El arpa-cítara bizantina...», pp. 18 y 19.



Lám. 51. Detalle de la tapa de marfil del Salterio de la reina Melisenda de Jerusalén, 1.ª mitad del siglo XII. Museo Británico, codex Egerton 1139.

cantiga 80 del códice b I 2 de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio del monasterio de El Escorial (año 1284), lo que nos señala la procedencia de estas bellas decoraciones, que solían hacerse de pergamino, sobre los necesarios oídos.

Dejando por un momento la miniatura, que tantos ejemplos musicales nos ofrece, y antes de finalizar este largo apartado del rey David con la interesantísima miniatura del Salterio Hamilton ya tardío, queremos hacer mención a una pieza singular de marfil: las tapas del Salterio de la reina Melisenda de Jerusalén (Museo Británico, codex Egerton 1139), quien reinó entre 1131 y 1153, donde también se ha labrado en uno de sus medallones al monarca bíblico David sentado en su trono y rodeado por sus cuatro músicos, cuyos nombres aparecen en cartelas sobre sus cabezas: Ethan, Idithun, Asaph y Eman se lee de izquierda a derecha (lám. 51).

Durante su reinado, esta activa reina medieval encargó el Salterio que lleva su nombre, que más que por el propio códice en sí ha adquirido fama por la cubierta de marfil que se confeccionó para él en un taller de Jerusalén, a la que se añadieron esmeraldas, amatistas, turquesas y otras gemas, como se puede comprobar en la imagen. En ella intervinieron artistas bizantinos y alguno occidental. Y en verdad que los cinco instrumentos son de un lado y del otro del Mediterráneo. David está golpeando con dos palillos simples las cuerdas de un *santir* o *santur* persa, es decir, una cítara de tabla con su característica forma de trapezoide simétrico y su pequeño rosetón en la tabla de armonía. Es la primera vez que nos encontramos con esta tipología, que debía estar ya difundida por el Oriente Próximo, pues a la Península Ibérica nos llega a fines del siglo XII, según se ve en algunos pórticos, como el de



Santo Domingo de Soria. Una buena imagen suya es la que muestra la Cantiga C del códice T I 1 de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio del monasterio de El Escorial, de 1283. A la derecha vemos una *lyra* bizantina de clavijero plano en forma lanceolada con su cordal trapezoidal, sus dos oídos semicirculares y sus cuatro cuerdas, que son frotadas con un pequeño arco. Es el cordófono que nos vamos a encontrar en Europa en muchísimos ejemplos. Contrasta esta forma de pera del cordófono de Eman con la de contorno de 8 de Idithum en el lado opuesto, que se toca a la manera oriental (árabe), apoyando el instrumento sobre una de las rodillas del músico. Su mango es corto, su clavijero poligonal y trapezoidal su pequeño cordal, donde se anudan las tres únicas cuerdas que posee. Es un modelo que también encontramos en Occidente con frecuencia. Por su parte, a Asaph se le ha adjudicado un arpa occidental, del tipo románico, mientras que el problema de identificación se presenta con el arpa abierta de Ethan, que quizás aluda al *chang* persa que vemos en otras miniaturas y que por la estrechez del espacio el eborario ha tenido que circunscribirse a esa forma un tanto rectangular. Aun así, creemos que es un interesante conjunto que nos habla de la mezcla de instrumentos orientales y occidentales que debía haber en la Jerusalén del siglo XII.

Esa simbiosis de culturas que nos muestra el marfil es mucho más acusada en la miniatura del rey David que ilustra el Salmo 151 en el folio 41v.º del Salterio Hamilton (Berlín, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 78.A.9), fechado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV en Chipre, y que constituyó el tema de la tesis doctoral de la profesora Christine Havice<sup>110</sup>. Al parecer, este códice bilingüe (griego y latín) se confeccionó en un *scriptorium* de Chipre y fue propiedad de Carlota de Lusignan, aspirante al trono de esta isla en 1458. Era una gran bibliófila, afición que compartió con el papa Inocencio VIII, y cuando se exilió a Roma se llevó consigo el manuscrito, que estuvo en diversas bibliotecas de Italia hasta que lo adquirió el décimo duque de Hamilton en el siglo XIX, quien acabó donándolo, junto con otra serie de manuscritos, al Museo de Berlín.

La miniatura de este folio 41v.º (lám. 52) presenta a David bajo doble arco en medio de colinas y árboles, y esparcidos por el suelo una serie interesantísima de instrumentos de variada tipología y origen que aluden al texto del versículo 2 del propio salmo escrito bajo los arcos: «Mis manos fabricaron un instrumento, mis dedos ajustaron un salterio». Y en efecto, el miniaturista ha puesto en manos del monarca, que va revestido con una túnica roja enriquecida con elementos bordados en oro, un salterio en forma de triángulo equilátero, con las cuerdas paralelas a la base del mismo que queda en la parte superior pegada a su pecho.

Se trata sin duda del salterio simbólico, del que ya hablamos anteriormente, y en este caso su contorno triangular alude a la Trinidad. Dispersos por el prado vemos un órgano de tamaño mediano con tres hileras de tubos (¡la cuarta imagen

---

<sup>110</sup> Ch. HAVICE, *The Hamilton Psalter in Berlin*. Kupferstichkabinett 78.A.9, University Park (Pensilvania), 1978; y «The marginal miniatures in the Hamilton Psalter (Kupferstichkabinett 78.A.9)». *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. xxvi (1984), pp. 79-142.





Lám. 52. Salterio grecolatino Hamilton de fines del siglo XIII, fol. 41v.º. Berlín, Museo Estatal. David del salmo 151.

que tenemos de él!)<sup>111</sup>; un arpa-cítara colgada de un árbol, con cuerdas por ambos lados, según comprobamos por la disposición de las clavijas; un par de tambores de cilindro mediano, cubierta la caja en el de la izquierda por una especie de redcilla; unos címbalos de tamaño mediano; un *gank* árabe o *chang* persa perfectamente dibujado, es decir, un arpa abierta con la caja de resonancia curvada por la parte superior, que era de piel, y prolongada más abajo del clavijero, que es recto y muestra los amarres de las diez cuerdas; un salterio rectangular colgado de un árbol con cinco rosetones, como el visto en la lám. 50, y cinco coros o grupos de cuerdas; un cuerno; dos trompetas cónicas en el suelo; una flautilla popular, posiblemente una *salamouri* o flauta georgiana; un *changuri* (simple cordófono de caja circular muy plana, con tapa de piel y una o dos cuerdas)<sup>112</sup>; y un *chibodi* (gaita también de esta zona) muy parecido a la *tsambouna* de Grecia, es decir, confeccionado con una piel

<sup>111</sup> Es significativa esta imagen del órgano en una época en la que, según N. MALIARAS, *op. cit.*, pp. 264-286, había desaparecido de la vida de la corte, pues en el *De Officiis* (mitad del siglo XIV) de Pseudo-Kodinos, que es el equivalente al *Libro de las Ceremonias* del período macedonio, ya no se le nombra. Al parecer esto vino a suceder después de que Miguel VIII de la dinastía paleóloga subiera al trono en 1261. Él lo achaca a varios factores ligados directamente con la corte, pero está claro que el órgano se siguió utilizando en otros ambientes y áreas geográficas.

<sup>112</sup> Cfr.: [http://instrumundo.blogspot.com.es/2012\\_09\\_30\\_archive.html](http://instrumundo.blogspot.com.es/2012_09_30_archive.html).

de cordero que queda siempre bien inflada con la forma del cuerpo del animal<sup>113</sup>. Lleva un soplador y en el otro lado un tubo cantante, algo que en esta miniatura, que ha sufrido grandes pérdidas de pintura, no se percibe. Lo mismo pasa con el *chianuri*, que justamente tiene un reflejo del *flash* sobre su caja y apenas se ve. Solo lo hemos detectado en fotos en blanco y negro. Estos tres últimos instrumentos son típicos de la región de Georgia, quizás un guiño del miniaturista, que procedía de esta zona y los ha confinado al extremo derecho de la imagen. Por tanto, aquí se han combinado instrumentos propiamente bizantinos (órgano, arpa-cítara, tambores, címbalos y trompetas) con aquellos procedentes del mundo islámico (salterio rectangular egipcio y arpa persa), además de instrumentos populares de zonas muy alejadas del *scriptorium* donde se confeccionó el códice, como era Georgia. Esto sin contar con el falso salterio triangular<sup>114</sup>. Que se trata de un salterio simbólico y no de un instrumento real lo demuestra el instrumento que porta David en el traslado del Arca de la Alianza, donde camina rodeado por otros músicos, llevando en sus manos un instrumento similar, pero invertido, en las pinturas del siglo XVI de la bóveda del santuario del khatolikon en el monasterio de Stravronikita, en el monte Athos. Si fuera un instrumento real, su forma de tocarlo sería siempre la misma.

#### 5.1.4. *Los comentarios del Pseudo-Nonnus*

Este es un texto que por su contenido se ha prestado a la representación de instrumentos musicales, porque habla sobre algunos temas mitológicos de la Antigüedad, en los que hacía acto de presencia la música. Este texto se solía añadir como apéndice a los códices que contenían las Homilías de san Gregorio Nacianceno. El manuscrito más antiguo que contiene estos textos es el aristocrático de la Biblioteca Nacional de París 510, cuyas miniaturas, como ya vimos con relación a la danza de Míriam, están en muy mal estado. Ahora, para ejemplificar este tema, queremos mostrar una única miniatura del códice conservado en la Biblioteca del Patriarca de Jerusalén, que ha sido estudiado por Joachim Braun en el artículo ya mencionado<sup>115</sup>. Se trata del códice Taphou 14, miniado en Constantinopla en el siglo XI, que se conserva bastante bien y que muestra en varios folios diversos instrumentos musicales, si bien muy esquematizados, con formas geométricas de cuadrados o de triángulos rectángulos, que aluden a los salterios simbólicos de los que ya hemos hablado, y también algún cordófono frotado de caja entallada como los ya vistos (fols. 100r.º, 102r.º y 103r.º). En cambio, los representados en el folio 310v.º se conservan en un estado aceptable y son perfectamente reconocibles<sup>116</sup>. En

<sup>113</sup> Cfr.: <http://instrumundo.blogspot.com.es/search/label/Chiboni>.

<sup>114</sup> Falsos salterios de este tipo pueden verse en el pórtico del Paraíso de la catedral de Orense en el siglo XIII, es decir, por las mismas fechas que este códice.

<sup>115</sup> J. BRAUN, «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts». pp. 316-318.

<sup>116</sup> También incluye los folios 100r.º y 310v.º W. BACHMANN en *The Origins of Bowing...*, láms. 6 y 10.





Lám. 53. Homilías de san Gregorio Nacianceno, códice Taphou 14, fol. 310v.º.  
Biblioteca del Patriarca de Jerusalén.

esta última miniatura se habla del nacimiento de Zeus y en ella se ha dispuesto en medio de un paisaje irreal, y junto a la cuna del recién nacido, a cinco coribantes: una mujer con címbalos danzando, un tañedor de fidula con una caja muy estrecha y entallada, corto mástil y clavijero en canal, que, a pesar de su visión alargada, se asemeja a la que veíamos en códices anteriores de procedencia armenia, un profundo y gran tambor y una flauta travesera (lám. 53).

El último personaje de la derecha, que tiene las manos en una postura extraña, sobre el pecho, Braun lo considera el director de esta banda de músicos de tipo dionisiaco, según la terminología de la época, aunque Weitzmann<sup>117</sup> piensa que debe estar tocando unos idiófonos entrechocados. La realidad es que no está tocando nada, porque tiene las manos extendidas y lo único que podría hacer es dar palmadas. Quizás, este historiador del arte no tuvo a mano una buena reproducción de esta miniatura. Este es un típico grupo de música dionisiaca, que Rhea, madre de Zeus, ordenó venir a Creta, donde tenía oculto a su hijo recién nacido, para que con el estruendo de los instrumentos Cronos no pudiera oír el llanto del niño y no se enterara de dónde estaba, puesto que venía a comérselo al igual que había hecho con los hijos anteriores de ambos<sup>118</sup>. Pero al fin lo descubrió y, según una de las versiones

<sup>117</sup> K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 38 y 49, lám. XII, fig. 36.

<sup>118</sup> J.P. MIGNE, *Patrologia cursus completus. Series graeca*. París, 1856-1866, vol. 36, col. 1065. Cfr. ANOYANAKIS, *op. cit.*, nota 147, p. 367.

del mito, se lo comió, momento que se representa a la izquierda de la imagen, en el que Cronos se mete en la boca al bebé Zeus y Rhea a su lado trata de impedirlo. Por tanto, los dos momentos de esta historia que se incluyen aquí deben leerse de derecha a izquierda. La historia viene narrada en el texto del Pseudo-Nonnus.

Existen otros códices que contienen las Homilías de san Gregorio y los Comentarios del Pseudo-Nonnus con el mismo conjunto musical, como el Vaticano gr. 1947 (fol. 146r.º) y el Panteleimon 6 del monte Athos, fol. 163r.º, según señala Braun y he podido comprobar, pero el color de estas miniaturas se ha perdido por completo y apenas son visibles los instrumentos. Aun así, Bachmann incorpora una a su libro<sup>119</sup>. Desde luego, es una temática poco frecuente que amplía el campo de imágenes musicales, tan escasas en estos siglos.

### 5.1.5. *La música vocal religiosa*

Hemos visto hasta aquí las distintas temáticas en las que hacen acto de presencia los instrumentos musicales, pero la música no solo fue instrumental, sino todo lo contrario: la música vocal era importantísima en el culto, así como en la vida de la corte y del pueblo, pero es imposible representarla, a menos que se haga con gestos del rostro o de las manos, y aun así puede resultar incomprensible o equívoca. Sin embargo, los artistas podían transmitir lo que fue su presencia en los templos por medio de todo aquello que rodeaba a la liturgia, en la que los cantos eran su parte esencial, pero también se visualizaba el mobiliario litúrgico con los ambones para la colocación del coro, los atriles para los libros y los rollos, que recogían el repertorio vocal, etc. Asimismo, los pintores podían recrear las ceremonias por medio de las procesiones en el interior de los recintos sagrados y, sobre todo, los grupos de figuras que representaban al propio coro de voces, en las que podían distinguirse las distintas jerarquías de clérigos y cantores por sus vestimentas. Pero es que, además, los pintores bizantinos recogieron algo más importante, intrínsecamente hablando: las posturas de las manos y dedos del director del coro señalando por este medio las notas de la línea melódica. Era todo un lenguaje de signos llamado quironomía o quironimia el utilizado en el viejo rito bizantino, que ya estaba presente en el antiguo Egipto y que también fue usado en Occidente para el canto gregoriano. Esto permitió al destacado especialista en música bizantina Neil Moran<sup>120</sup> conocer qué canto plasmaban los pintores en sus obras, a través de los signos que marcaba el director. Como se ve, era un lenguaje mudo muy expresivo.

Ante la existencia de tantas imágenes recogidas por Moran no solo de Bizancio sino también de los países eslavos que formaron parte de este imperio, nos ha parecido oportuno seleccionar dos de ellas como ejemplos de la música vocal en

<sup>119</sup> *Ibidem*, lám. 12.

<sup>120</sup> N.K. MORAN, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden, E.J. Brill, 1986.





Lám. 54. Cantores en un ambón de un Evangeliario-Leccionario del monasterio Dionysiou, en el monte Athos, del siglo XI, códice 587 m, fol. 43.

los templos, una faceta importantísima de la vida musical bizantina de la que no habíamos hablado hasta ahora.

De todas las publicadas en el libro de Moran he escogido dos de las más antiguas, como paradigma de esta actividad musical que aún sigue vigente en la liturgia de la Iglesia ortodoxa. La primera seleccionada, por verse en ella un ambón, está extraída de un Evangeliario-Leccionario del siglo XI conservado en el monasterio de Dionysiou, en el monte Athos, codex 587 m, fol. 43 (lám.54). Aquí se ven nueve figuras tonsuradas, de las que siete están situadas en las escaleras del mencionado ambón, cuatro subiendo por la izquierda y tres descendiendo por la derecha, mientras en la zona más elevada se encuentran dos sacerdotes revestidos con *phelonion* (el equivalente a una casulla), uno de ellos con un rollo en la mano donde va escrito el texto del canto que se estaba interpretando, con su notación psáltica. Se trata de clérigos y cantores en el curso de un acto litúrgico de Cuaresma en el que cantan el himno (*kontakion*) «Akathistos». Moran<sup>121</sup> deduce esto por la colocación de los cantores en la escena. De esta imagen está ausente la quironomía, porque el gesto de la mano de uno de los cantores que asciende se ha interpretado como un gesto pidiendo silencio.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 150.



Lám. 55. Salterio Tomic, de ca. 1360. Museo Histórico de Moscú, fol. 226.

La segunda miniatura pertenece al Salterio Tomic, de ca. 1360 (Museo Histórico de Moscú), fol. 226, y está situada dentro del texto del Salmo 134 (lám. 55). En ella se representa de nuevo a un grupo de clérigos y *psaltai* (cantores) en torno a un icono con la figura de Jesucristo que está flanqueado por dos candelabros y un niño con un libro también en el curso de una ceremonia litúrgica. Los clérigos de la derecha van tocados con el *kameloukion* o bonete blanco, propio de su dignidad superior por pertenecer a la iglesia de Santa Sofía (sería negro si no lo fueran), mientras que los *psaltai* o cantores de la izquierda llevan sombreros rematados en pico y con alas. Aquí sí que vemos señales con los dedos de la mano derecha del cantor de traje talar azul, a la izquierda de la imagen, que al parecer está dirigiendo el coro.

#### 5.1.6. Alusión a la vida monástica

Y, aunque fuera del contexto litúrgico de los templos, pero sí fundamental en la vida de los monasterios bizantinos, no queremos pasar por alto las imágenes encontradas en los salterios marginales del llamado *semanterion* o *simantron*, constituido por una tabla larga de madera que tenía buenas condiciones acústicas para sonar adecuadamente, al ser golpeada por dos martillos asimismo de madera por monjes expertos. Su sonido claro y limpio permitía que se le escuchara a larga distancia. Servía, como es obvio, para emitir con sus rítmicos toques y repicados las señales requeridas para congregar a los monjes a las distintas actividades de la vida





Lám. 56. Salterio Khludov, fol. 62v.º. Primera mitad del siglo IX.  
Museo Histórico de Moscú.

monacal, a la misa y a las distintas horas del Oficio Divino distribuidas a lo largo del día. Todavía hoy se sigue utilizando. Era el equivalente de las campanas de Occidente. La primera imagen cuya la vemos en el Salterio Khludov (fol. 62v.º), donde dos clérigos con ellos en la mano se aprestan a golpearlos con sus correspondientes martillos. La miniatura tiene por tema principal la llegada del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles (lám. 56). También se pueden ver en el Salterio Barberini (fol. 106r.º) y en el Theodore (fol. 80v.º).

Y, aunque las grandes campanas no eran propias de Bizancio (otra cosa son las pequeñas o pequeñísimas campanas de las que tantos ejemplos hemos visto a lo largo de este recorrido), sí que hemos podido detectar un par de ellas en la crónica de los emperadores bizantinos de Juan Skyltizes (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 26-2), en su folio 144 b, donde se representa lo que podría ser una iglesia románica, que alude a Santa Sofía de Constantinopla. En su fachada vemos un campanario con dos campanas, prueba irrefutable de que esta copia de la crónica de los emperadores bizantinos fue elaborada en Occidente, en Sicilia concretamente, según opinan algunos estudiosos, y no en Constantinopla, donde no se usaban estos grandes idiófonos golpeados por un badajo. Fue realizada esta miniatura por la tercera mano que intervino en el códice, en la que se aprecian influencias occidentales.

### 5.1.7. Las burlas a Cristo en el pretorio

Si las diversas facetas relacionadas con la música de la vida del rey David fue el tema fundamental que aprovecharon los artistas para incluir instrumentos musicales y danzas durante los períodos Macedonio y Comneno, las burlas que recibió Cristo por parte de los soldados y judíos en el pretorio será el tema estrella de la siguiente etapa, la de los Paleólogos.

Después de varios siglos en los que la representación de los instrumentos musicales estuvo oculta a los ojos de los fieles en los folios de los códices, fue a finales del siglo XIII<sup>122</sup> cuando su presencia comienza a notarse dentro de este tema de la Pasión, que se exhibirá ahora en las paredes, bóvedas y exonártex de las iglesias, no de Constantinopla claro está, sino de todas aquellas regiones que pertenecieron al imperio y que, como ya dijimos, se fueron separando de él por causas bélicas o políticas. Es, pues, durante los siglos XIV y XV cuando nos vamos a encontrar con muchas pinturas de esta temática en las que hacen su aparición variados instrumentos musicales, temática que, en todas estas áreas de los países balcánicos, primordialmente, se seguirá cultivando hasta bien entrado el siglo XVIII, e incluso el XIX.

Al ser tan relevante esta iconografía musical, convertida en un auténtico paradigma en este período, muchos investigadores de países que estuvieron bajo la órbita de Bizancio, como Serbia, Macedonia, Bulgaria o Rumanía<sup>123</sup>, emprendieron estudios sobre los mismos<sup>124</sup>, quedando esta parcela de la iconografía musical bizantina bastante trabajada, por lo que nosotros no vamos a entrar en ella. Tan solo queremos mostrar un ejemplo, una única pintura que complete el panorama de temas con música tratados por los artistas bizantinos en los diez siglos de historia del imperio. Hemos seleccionado un paramento de las pinturas al fresco de la iglesia de San Jorge, en Staro Nagoricane (República de Macedonia), fechada en 1317-18 (lám. 57).

Aquí, con un colorido brillante, este tema humillante y doloroso de la Pasión de Cristo se convierte en una fiesta, en la que los instrumentos musicales y danzarines son sus protagonistas. Dos largas trompas en la zona superior anuncian el acontecimiento como si fuera algo digno de ser proclamado, mientras que el grupo instrumental se encuentra a la izquierda de la composición presidido por un gran tambor cilíndrico con amarres en zigzag y un percutor de cabeza doblada, como el

---

<sup>122</sup> G. Ilnitchi, en «The emergence of a paradigm...», p. 47, explica en su *exordium* que fue en el año 1295 cuando los pintores de Tesalónica Michael Astrapas y Eutybios habían terminado las pinturas de la iglesia dedicada a la Madre de Dios en Ohrid, donde aparecía este tema al parecer por primera vez. Estos pintores trabajaron luego en la decoración de otros templos y fueron diseminando por la zona esta temática, que más tarde sería seguida a su vez por otros pintores. Desde luego, su acierto fue inmenso, dada la expansión y alcance que adquirió tanto en los Balcanes como en Italia.

<sup>123</sup> De este país, las regiones de Moldavia y Wallachia han sido estudiadas exhaustivamente por la profesora Gabriela Ilnitchi. Cfr. su catálogo de las pinturas de estas zonas en *Imago Musicae*, vol. XXIII, pp. 101-152.

<sup>124</sup> Cfr. los trabajos de Ion Solcanu, Roksanda Pejovic o Gabriela Ilnitchi Currie en la bibliografía adjunta. Existen también otras investigaciones que pueden verse en la nutrida bibliografía que ofrece la profesora Gabriela Ilnitchi en sus artículos para *Imago Musicae*.





Lám. 57. Las burlas a Cristo en el pretorio. Fresco de la iglesia de San Jorge, en Staro Nagoricane (Macedonia), 1317-1318.

que ya hemos visto en anteriores imágenes. Junto a él aparece una pequeña flautilla encargada de realizar la melodía, y arrodillado en el suelo un cimbalista con platos medianos jalea con su chinchín a los que danzan con movimientos desafiantes y burlones hacia la figura de Cristo, que preside la escena, sacudiendo las largas mangas, que en manos de los hombres sustituyen a los largos velos y cintas que exhibían las mujeres en las miniaturas. Este tipo de mangas, que se prolongan mucho más allá de las manos, aparecen por primera vez en el Salterio 752 de la Biblioteca Vaticana, del año 1059, por lo que no constituye ahora ninguna novedad.

## 5.2. EL ÁMBITO PROFANO

### 5.2.1. Proclamación de un *basileus*

Esta ceremonia fastuosa que tanta importancia tuvo en el ceremonial de palacio a lo largo de tantos siglos, en los que los soberanos se sucedían, a veces de forma muy rápida a causa de intrigas y asesinatos, no quedó plasmada en imágenes; en términos periodísticos actuales diríamos que no hubo ningún reportaje gráfico. Por tanto, el que uno de los miniaturistas del famoso códice que contiene una de las copias de la crónica del Juan Skylitzes, datada en el siglo XII, pintara la proclamación y coronación de un *basileus* en un lugar indefinido es para nosotros de suma importancia (fol. 10v.<sup>o</sup>) por la presencia de instrumentos heráldicos. Se trata de la proclamación y coronación de Miguel I Rangabés como *basileus* por el patriarca Nikephoros, el primero revestido con las insignias imperiales y el segundo con las de su dignidad, mientras ambos son levantados sobre un escudo grande sostenido por cuatro hombres (lám. 58).





Lám. 58. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 10v.º. Proclamación de un emperador.

Se sabe que fue Juliano el Apóstata (segundo tercio del siglo IV) el primer emperador romano al que su ejército proclamó por medio del rito de alzarlo sobre el escudo, costumbre bárbara que adoptaron sus tropas acantonadas en París. Como se comprueba en el Skylitzes varios siglos después, los emperadores bizantinos seguían manteniendo esta costumbre, o al menos el miniaturista la contempla en su obra por conocerla. Y de esta manera, ha dispuesto también grupos convencionales de senadores y jefes del ejército a ambos lados del escudo proclamando al emperador con las manos en alto, mientras algunos tocan trompetas rectas de tubo cónico, la antigua *tuba* romana, adornadas con líneas paralelas de trecho en trecho. La introducción de estos instrumentos heráldicos constituye una novedad en este tipo de escenas, pues en otra similar plasmada en el mismo códice (fol. 230r.º), en la que se proclama *basileus* al general armenio León Tornikios en 1047, no aparecen, ni tampoco en todas aquellas que se consideran sus precedentes<sup>125</sup>, por lo que la imagen citada resulta singular y le confiere una mayor solemnidad y prestancia al acto, al imaginarse uno mientras la contempla la potencia sonora emitida por las ocho trompetas de la miniatura tocando al mismo tiempo. El miniaturista ha tenido la curiosidad de dibujar por medio de líneas paralelas grises la emisión del aire saliendo por los pabellones, peculiaridad que se puede ver en otras miniaturas occidentales.

<sup>125</sup> K. WEITZMANN, en *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, pp. 131-132, piensa que esta composición tuvo su origen en una crónica histórica, que luego fue adoptada por el *Libro de los Reyes*, donde vino a sustituir al tema de la unción o bien se unió a él. Varios ejemplos visuales vienen recogidos en R. ÁLVAREZ, «Incidencia de una forma de trabajo...», pp. 66 y 67.



Lám. 59. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 29v.º. Huida del traidor Tomás.

### 5.2.2. Viajes por mar en las naves reales

El mismo tipo de aerófono heráldico es utilizado en los traslados por mar del emperador y su familia. Tenemos en el propio códice Skylitzes dos ejemplos de ellos. Uno es en el folio 44v.º y otro en el 29v.º. En el primer caso se narra un episodio en el que el emperador Teófilo se acerca a la nave de su esposa la emperatriz Theodora (será la que acabe con la iconoclastia a la muerte de su marido en el 843), muy disgustado por ver el magnífico navío del que esta disponía y que él ignoraba<sup>126</sup>. En él iban las mencionadas trompetas para marcar los tiempos de la navegación y anunciar la grandeza del personaje que iba en ella. La miniatura tiene grandes pérdidas de pintura, pero aun así se ven perfectamente los aerófonos, que en este caso son seis, muchos para ser albergados en una nave tan pequeña como la que muestra la miniatura, que no incluimos por su deterioro.

Otra nave similar es la que aparece en el folio 29v.º, donde huía de Constantinopla el rebelde Tomás para escapar de las penas que le esperaban por haber organizado una sublevación en Oriente contra el emperador causando muchas muertes. En esta nave, como la persona que transporta es de dignidad inferior, solo van tres trompetas (lám. 59)<sup>127</sup>, porque está claro que el número de aerófonos estaba relacionado con la categoría del personaje a quien sirven: son ocho los instrumentos que aclaman al emperador, seis los que lleva la emperatriz en su nave y solo tres los que van en la nave del traidor Tomás, que pese a las circunstancias adversas por las que atravesaba no quiso prescindir de ellas, como tampoco de la corona que ambicionaba. Lo acompañaban algunos personajes de alto rango, cómplices de la alta traición.

<sup>126</sup> Traducción de S. CIRAC ESTOPAÑÁN, *Skylitzes Matritensis*. Tomo I, reproducciones y miniaturas, Barcelona-Madrid, CSIC, 1965, pp. 73.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 62 y ss.



Lám. 60. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 145 b.  
Entrada del emperador Nicéforo Phocas en Constantinopla.

### 5.2.3. Recibimiento del emperador en una ciudad

Sabemos por el *Libro de las Ceremonias* de Constantino Porfirogéneta que los desplazamientos del emperador iban acompañados por su banda de instrumentos heráldicos, algo que ni siquiera las miniaturas del códice de Juan Skylitzes, que narra todo lo concerniente a los reinados de varios basileus, desde el año 811 hasta 1057, introduce. Pero sí tenemos una pequeña muestra de la participación de la música en la llegada de un emperador a una ciudad, como sucede en el folio 145 b, donde se describe con muy pocos medios la entrada triunfal de Nicéforo Phocas a caballo en Constantinopla, seguido de otros dos caballeros. De esta manera el miniaturista ha dispuesto delante de las puertas de la ciudad a un grupo de músicos con tres trompetas, un tambor, del que tan solo se ve su parche, y una pequeña arpa-cítara que le dan la bienvenida al monarca (lám. 60). Que estamos ante un miniaturista occidental y no procedente de Bizancio nos lo prueba la especial visión del tambor, que no muestra su perfil cilíndrico como en todas las miniaturas que ya hemos estudiado, sino solo uno de sus dos parches circulares y sus baquetas con la punta doblada. Es el especial punto de vista que tenían los artistas en Occidente, que siempre destacaban el frente de un objeto (o en este caso lo que ellos creían que era el frente) y no su perfil o su dorso, como hacían los orientales.

Por otra parte, las trompetas difieren de las vistas en otras miniaturas de este códice, que son de tubo de conicidad progresiva, como la tuba romana. Ahora en este folio están configuradas por un largo tubo, estrecho y cilíndrico, que se abre hacia su final en un pabellón acampanado, tipología indudablemente europea. Y por último, el arpa cítara presenta un modelo muy pequeño, similar al de las arpas occidentales, alejado por tanto de las arpas-cítaras bizantinas, más grandes, pesadas y graves, como las del folio 78v, que veremos un poco más adelante. Pequeña banda de músicos con una combinación tímbrica muy extraña e imposible, pues el cordófono apenas se oiría junto a las trompetas y el tambor. De todas maneras, para el tema tratado, la miniatura es muy pobre y carece de magnificencia y esplendor.





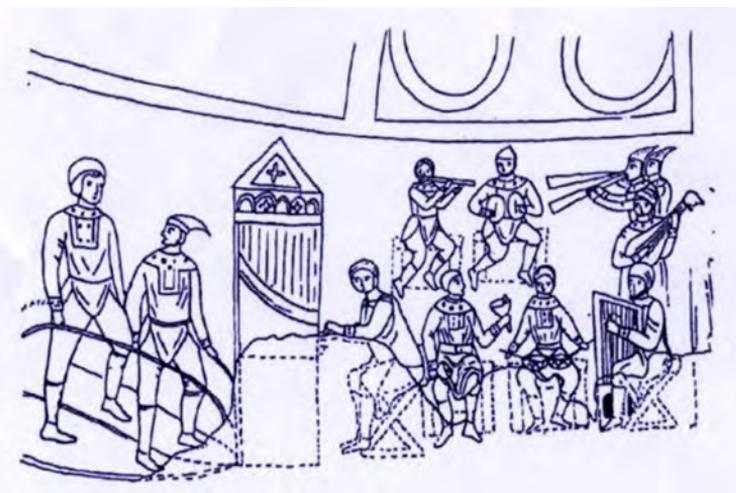
Lám. 61. Pinturas murales de la escalera de una torre. Santa Sofía de Kiev, siglo XII.

#### 5.2.4. De nuevo en el hipódromo de Constantinopla

De los códices con sus miniaturas pasamos momentáneamente a las pinturas murales de la escalera que lleva a la torre suroeste de la catedral de Santa Sofía de Kiev (Ucrania), fechadas a principios del siglo XII durante el reinado de Vladimir Monomaco (1113-1125), tal y como ya hemos visto, donde se despliega una serie de músicos tocando diferentes instrumentos de las cuatro familias. Lamentablemente, estas pinturas están muy deterioradas y se ha perdido una buena parte de las mismas (lám. 61), con lo cual ha sido bastante dificultoso realizar la identificación de alguno de los instrumentos musicales allí presentes. Además, hay que tener en cuenta que las pinturas se han retocado en el pasado, posiblemente con criterios erróneos, para reponer las capas de pintura que se habían ido perdiendo con el tiempo y la humedad<sup>128</sup>. No obstante, los investigadores rusos Irma Tockaya y Anatoly Zajaruznyi<sup>129</sup>

<sup>128</sup> A. GRABAR en su artículo «Une pixide en ivoire a Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'empire byzantin». *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14 (1960), p. 136, nota 39 explica que estas pinturas profanas de la catedral de Kiev habían sufrido restauraciones en los años cincuenta del siglo pasado y que la serie completa de ellas se había reproducido en acuarelas en el siglo XIX y se podían contemplar en *Drevnosti Gosudarstva Rossijskago, Kievo-Sofijskij Sobor*, publicada en ruso entre 1871-1887 en San Petersburgo. Sería cuestión de que algún investigador ruso tuviera la paciencia de ver a través de las acuarelas cómo eran en realidad estas pinturas y cómo eran los instrumentos musicales antes de ser manipuladas.

<sup>129</sup> I. TOCKAJA y A.M. ZAJARUZNYI, «I musici dell'affresco detto degli 'Schomorochi' nella Cattedrale della Santa Sofia a Kiev (en ruso)». *Drevne-Russkoe Iskusstvo*, Mosca, 1988, pp. 143-155.



Lám. 62. Reconstrucción de los instrumentos representados en las pinturas anteriores por Tockaya y Zajaruznyi.

han podido llegar a conclusiones plausibles sobre ellos y han ofrecido un dibujo sobre su posible reconstrucción, que aquí mostramos (lám. 62).

Comenzando por la izquierda, nos encontramos con la tercera imagen que aparece en la iconografía bizantina de un órgano, de caja alta y estrecha, con cubierta a dos aguas, bajo la cual hay un tablero decorado con semicírculos y cruces. Debajo se presupone que se encuentra la tubería, indicada en el dibujo por líneas paralelas, aunque en realidad en la pintura esto no se percibe, pues supuestamente están los tubos ocultos tras una cortina. Ese cuerpo principal se apoya en un sencillo pedestal. Indudablemente, el pintor que realizó esta escena eligió la visión más sencilla del instrumento: su perfil, para evitar complicaciones en el dibujo, siendo así que las pinturas son al fresco. El organista, por su tamaño, se supone que está sentado, según estos autores en una silla de tijera, algo que puede adivinarse pero no asegurarse, y sus manos en el aire hacen ademán de manipular las tiras de madera que actúan de teclas a modo de palanca, pues en aquella época aún no se había inventado el teclado actual, que es mucho más tardío, ya del siglo xv. Detrás del órgano, y hacia la izquierda de la imagen, se encuentran dos enormes figuras de pie (su tamaño casi duplica el de los restantes músicos) que hacen de fuellistas y supuestamente están agarrados a unas barras para no caerse ante la inestabilidad que provocaba un fuelle de piel. Uno de estos personajes lleva un gorro acabado en punta, típico de los juglares de entonces, prenda que también exhiben otros músicos de este conjunto. A

---

Publicado en italiano en *Milione. Studi e ricerche di Arte Bizantina: Arte profana e arte sacra a Bisanzio*. Roma, vol. 3 (1994), pp. 281-303, fig. 29.





la derecha del organista, se despliega un grupo de ocho instrumentistas que tañen diversos instrumentos, unos de pie y otros sentados. Los primeros, situados en el registro superior, realizan unos pasos de danza muy rítmica, a juzgar por la postura de las piernas, al mismo tiempo que tocan una flauta travesera, unos címbalos y los dos últimos unas trompetas de tubo cónico que parecen ensancharse en el pabellón. Por el contrario, los que están dispuestos en el registro inferior van sentados. Y en él vemos a un músico con una campana en la mano derecha y un pañuelo en la izquierda, aunque según la interpretación de los investigadores rusos mencionados son dos las campanas que porta, algo que nosotros no vemos, mientras que junto a él otro músico percute con baquetas de madera un par de *naqqaras* o timbalillos de recipiente de metal o cerámica con la cubierta de piel colocados sobre sus muslos, o eso al menos es lo que dicen los que han visto estas pinturas de cerca. Tan solo queda el rastro de uno de ellos y los brazos abiertos del músico en posición de tocar. Por su parte, el tercero puntea las cuerdas de lo que pensamos es un arpa-cítara y no una gran lira como proponen Tockaja y Zajaruznyi, sencillamente porque en esa época este cordófono de la época griega ya no se usaba y menos con las dimensiones que le han adjudicado. En cambio, sí era muy común el arpa-cítara, de la que ya hemos visto varias imágenes. Existen ejemplos en la Península Ibérica de instrumentos de este tipo, justamente en el siglo XII, que tienden hacia un contorno cuadrangular como este de aquí, pero que en la realidad no eran así. Se trataba de la especial visión del artista a la hora de dibujar el triángulo del instrumento entre las piernas del músico. Por último, entre los trompetistas y este cordófono de tabla se encuentra un músico que puntea las cuerdas de un gran laúd con mango independiente, instrumento bastante moderno para la época de estas pinturas, lo que nos hace sospechar que este fresco debió sufrir alguna intervención en el pasado y que fue adaptado, por quien la realizó, a un cordófono conocido por él y mucho más tardío, porque los instrumentos de cuerdas pulsadas en la fecha que se ha fijado para esta pintura, siglo XII, eran mucho más pequeños y con mango como prolongación de la caja. Así lo hemos visto en el Salterio Khludov, por ejemplo. La realidad es que las pinturas de Kiev carecen de calidad y la escena de perspectiva, además de ser las figuras muy desproporcionadas entre ellas, por lo que no podemos pensar que los instrumentos lo estén. Son pinturas-testimonio de la intervención de juglares en el hipódromo de Constantinopla, mientras los saltimbanquis actúan, como se puede ver más allá de este grupo, donde hay uno descendiendo por un palo. Se trata de rememorar una escena de un pasado remoto y lejano geográficamente, tomada posiblemente de dípticos consulares con instrumentos del presente.

Otro instrumento de cuerdas frotadas, una especie de *lyra* bizantina de caja muy alargada con mango como prolongación de la caja, finalizando en un clavijero plano y redondo, se encuentra también en otra de las pinturas murales de la escalera que da a la torre norte de esta catedral de Kiev<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Lo muestran tanto W. BACHMANN en su libro citado *The Origins of Bowing...*, lám. 8, como D. POPLASWKA en «String instruments in medieval Russia», fig. 10.

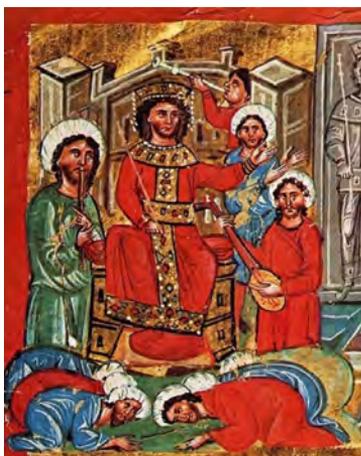
### 5.2.5. Escenas cortesanas y de banquetes

Este tipo de escenas, que tan comunes son en las miniaturas y pinturas medievales del Occidente europeo en la baja Edad Media, porque muchos de los miniaturistas se convirtieron en auténticos pintores-cronistas, no las hemos encontrado en Bizancio, salvo en las miniaturas que ilustran uno de los múltiples códices del Romance de Alejandro el Grande y en menor medida en la famosa píxide de marfil del período paleólogo que se conserva en la colección Dumbarton Oaks de Washington. La historia novelada del rey macedonio que conquistó en la época helenística un vasto imperio, convirtiéndose en una auténtica leyenda, se copió, entre otros códices, en uno miniado en Trebisonda, la capital del imperio del mismo nombre, situado al sureste del mar Negro en torno a 1300. Fue la época del emperador Alejo II, en la que la región disfrutó de una gran prosperidad gracias al comercio de la seda, cuya ruta discurría entonces por estas tierras debido a una serie de circunstancias políticas y económicas. Ello contribuyó sin duda a mantener un *scriptorium* de lujo con buenos artífices, capaces de realizar miniaturas de una gran calidad, como es este el caso.

Ahora bien, contemplando las imágenes de este códice, que se conserva en el Instituto Griego de Venecia (codex gr. 5), percibimos la influencia de la miniatura otomana en ellas, por ese interés tan evidente hacia la representación de los acontecimientos de la corte de forma tan realista, por lo que la introducción de la música en ciertos episodios nos ofrece garantías de verosimilitud, aparte de incluir personajes con turbantes procedentes de esa otra cultura, que se entremezclan con los propiamente bizantinos, como el personaje de Alejandro, que va vestido a la usanza de los basileus. Por tanto, las páginas de este códice se apartan un tanto de las características de la miniatura de la época paleóloga, que tenía otros presupuestos estéticos y no mostraba interés por los detalles de las fiestas, los banquetes, los asuntos de la corte o la conquista de fortalezas, por ejemplo; es decir, por todo aquello que constituía entonces el mundo civil. En cambio, los diversos episodios que narra esta novela sobre la vida del gran monarca macedonio (356-323 a.C.) y las intrigas tejidas en torno suyo han dado pie a los miniaturistas, que han trabajado con una técnica en la que la ténpera, el oro y la tinta sobre papel son sus medios más eficaces, a elaborar este magnífico manuscrito lleno de escenas abigarradas con múltiples figuras de distintas etnias y culturas, en las que se muestran fragmentos de lo que era la vida cortesana coetánea. En ellas se incluyen recepciones en el salón del trono y banquetes regios con comensales de alto rango, entre otras. También hay escenas de batalla que incluiremos en el epígrafe correspondiente al tema bélico.

Las que nos interesan para nuestros fines son las plasmadas en los folios 49v.º, 75r.º y 91r.º. En el primero (lám. 63) y dentro de la escena de una audiencia, se ve a tres músicos, dos de ellos con turbante, tañendo una flauta recta, una trompeta bastante ridícula por su pequeño tamaño, pero con características de los añafles musulmanes por su bola a mitad del tubo y su pabellón un tanto acampanado, y una tambura con dos únicas cuerdas que son pulsadas por el músico con los dedos. Este cordófono tiene su caja oval con tapa de piel y puntitos como adorno en ella, largo mástil y pequeño clavijero doblado hacia atrás. Salvo por este último elemento,





Lám. 63. Audiencia en la corte de Alejandro el Grande. Romance de este monarca, miniado en Trebisonda, ca. 1300. Instituto Griego de Venecia, cod. gr. 5, fol. 49.º.



Lám. 64. Banquete del Romance de Alejandro el Grande, códice miniado en Trebisonda, ca. 1300. Instituto Griego de Venecia, cod. gr. 5, fol. 91.r.º.

el instrumento es exactamente igual que el plasmado en la miniatura de la cantiga 130 del códice b I 2 de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (año 1283), conservado en la Biblioteca del monasterio de El Escorial, donde se muestran dos ejemplares iguales, en este caso con clavijeros planos en forma de hoja lanceolada. En nuestro trabajo sobre los códices alfonsinos, los hemos incluido en el apartado de instrumentos singulares, porque no existen otros ejemplos en la iconografía musical española medieval, y los hemos relacionado con los pintados en este códice de Trebisonda<sup>131</sup>, porque estaba claro que su modelo estaba en Oriente, aunque se hubiera modificado su clavijero para adaptarlo probablemente a los de las vihuelas coetáneas. En el folio 75r.º y amenizando un banquete aparecen dos músicos con flauta y un pequeño laúd con caja casi circular, con tres cuerdas y clavijero doblado hacia atrás, mientras que en el folio 91r.º (lám. 64), y también con motivo de un banquete donde Alejandro se encuentra acompañado por reyes occidentales ataviados a la moda occidental y por personajes turcos que van tocados con turbantes, se presentan cuatro músicos, dos

<sup>131</sup> Cfr. R. ÁLVAREZ, «Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores». *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, M. PÁEZ MARTÍNEZ (ed. y trad.), Colección Estudios Históricos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Murcia, 2009, pp. CXXIV y CXXV.



hombres y dos mujeres, con tambura y flauta de nuevo, los primeros, y con *çarpapas*<sup>132</sup> o palillos entrechocados que se combinan con el *chang, sang* o *gank*, arpa persa que se transmitió al mundo árabe a finales del siglo XII, las últimas.

Es un arpa angular abierta, con la caja de resonancia curvada, de piel normalmente, que asciende sobre las cuerdas, mientras en la parte inferior se sitúa la barra donde se anudan estas, tal y como ya hemos comentado al hablar de la miniatura del Salterio Hamilton, coetáneo de este códice. No es un instrumento muy común, aunque aparece en varias miniaturas medievales pintado en platos de la cerámica selyúcida, de los que tenemos varios ejemplos, sobre todo en aquellos que narran la historia de Bahram Gur y Azadeh, que es la que tañe el instrumento a la grupa del camello que guía su amado. Aparte de su expansión por todo el Próximo Oriente, también una imagen suya viajó a Occidente y llegó al códice español del *Libro de Ajedrez, Juegos e Tablas* de Alfonso X el Sabio, pulsada asimismo por una muchachita, único ejemplar de Europa y siempre en manos de mujeres.

Estos instrumentos del mundo musulmán, posiblemente otomanos, con el que tenía frontera en aquellos momentos el Imperio de Trebisonda, pasaron al mundo griego, asimilándose algunos de ellos a su propia música, como ocurre con la tambura, que hoy en día es en Grecia un cordófono importante de su música de tradición oral<sup>133</sup>. En cambio, este tipo de arpa de origen persa desapareció hacia el siglo XVII, mientras que las *çarpapas* siguieron acompañando las danzas de mujeres en Turquía hasta el siglo XIX. Luego dejaron de usarse.

En cuanto a la iconografía musical que nos ofrece la píxide de marfil de la colección Dumbarton Oaks, hay que señalar que pese a ser un objeto tan pequeño, con un diámetro de 4,30 cm y una altura de tan solo 2,95 cm, es citada por varios historiadores del arte y que, dada su relevancia, ha sido objeto de estudio por parte de dos grandes especialistas, André Grabar y Nicola Oikonomides, porque en los bajorrelieves en miniatura que envuelven frontalmente el cilindro se puede ver a dos parejas imperiales, con sus respectivos basileus, augusta y vástago de ambos. André Grabar<sup>134</sup>, el primero en ocuparse de ella, propuso las fechas de 1348-1352 e identificó a uno de ellos como Juan VI Cantacuzeno, su mujer Irene y el hijo de ambos, Mateo, mientras que la segunda pareja sería para él Juan V Paleólogo, su

---

<sup>132</sup> Este es el nombre turco de los llamados en España «palillos entrechocados» o «tablillas», constituidas por dos piezas de madera alargadas y planas en sus caras interiores y ligeramente cóncavas en las exteriores para adaptarse a la mano. La iconografía tan solo muestra su perfil, y es difícil conocer cómo era en realidad cada pieza. Sin embargo, se pueden observar sus características externas en varios ejemplos, como en el techo de la capilla palatina de Palermo, en un plato turco de cerámica vidriada de la colección Alan Barlow (s. XII) y en un bronce mesopotámico del siglo XIII del Museo Victoria y Alberto de Londres. La primera imagen ibérica, la del capitel del claustro de Santa María de l' Estany, también presenta estos rasgos. Este idiófono se siguió utilizando en Turquía bajo el nombre de *çarpapas* hasta bien adentrado el siglo XIX, siempre en manos de danzarinas. *Ibidem*, pp. CXIX y CXX.

<sup>133</sup> Cfr. el libro de F. ANOYANAKIS, *Greek Popular Musical Instruments*. Atenas, 1979, especialmente la p. 209 y ss.

<sup>134</sup> A. GRABAR, «Une píxide en ivoire a Dumbarton Oaks», pp. 123-145.





mujer Helena y su hijo Andrónico. Por su parte, N. Oikonomides<sup>135</sup> retrasa las fechas de la píxide a 1403/4, e identifica a los basileus como Juan VII y Manuel II con sus respectivas familias y piensa que se hizo esta cajita para conmemorar la subida al trono de Juan VII en Tesalónica, que tuvo lugar en esas fechas. Lógicamente, nosotros no vamos a entrar en esta discusión tan antigua ni en la identificación y cronología del objeto, pero sí en la presencia y significado de esta serie de músicos y bailarinas que completan el cilindro y que reflejan la vida musical que debía practicarse en la corte. La serie de músicos comienza con un gran tambor apoyado en el suelo y percutido con baquetas rectas, del que se ve perfectamente su parche de piel y el comienzo de sus amarres, que serían probablemente en zigzag. El tambor interactúa con otro músico que sopla un aerófono cónico, posiblemente de doble lengüeta, una especie de *zamr* árabe, que ya vimos en el plato de plata con la boda de David y Mical (siglo VII). Dando la espalda a este dúo se encuentra una tañedora de arpa-cítara sentada, que contempla al músico que sopla una trompeta de tubo cónico, como todas las vistas en el arte bizantino, que forma pareja con otra igual situada un poco más allá. En medio de ambas aparece lo que se llama en Europa una mandora y en determinadas zonas de la Península Ibérica «guitarra morisca», es decir, un laúd corto en forma de pera, con su mástil como prolongación de la caja y su clavijero en forma de hoz rematado en talla de cabeza animal. Es la única imagen que hemos podido ver en todo el arte bizantino de esta tipología de laúd que tanta presencia tuvo en la baja Edad Media tanto en España como en otros países de Europa. El trompetista que le sigue eleva una pierna hacia atrás en el curso de una danza frenética. A continuación vemos a una mujer soplando un aerófono que ha desaparecido de sus manos, que aún conservan la postura de sostenerlo. Y finalmente se han dispuesto dos bailarinas que danzan con velos, una con los brazos en jarra y otra con ellos hacia arriba. Este conjunto es interpretado de diferente manera por los investigadores citados. Para Grabar se trata de un «divertimiento del basileus», una muestra de la música cortesana que podía oírse en su palacio, mientras que para Oikonomides es la representación simbólica de los instrumentos que cita el Salmo 150, algo esto último que no suscribo. Las actitudes de los músicos son más propias de lo que solían hacer en sus actuaciones en la corte, que no simbolizando la música en alabanza al Altísimo; los trompetistas van ligeros de ropa y danzan con movimientos atléticos y con desparpajo, mientras que las danzarinas muestran también gestos atrevidos, impropios del ámbito religioso. A pesar de su pequeñez y de los imprecisas que son, estas tallas testimonian una parcela de la música profana, con la intervención de instrumentos de diferentes ámbitos: el propio bizantino (arpa-cítara, tambor, trompeta y aerófonos) y el del mundo árabe ¿a través ya de Europa? (laúd corto). No olvidemos que estamos ya a principios del siglo XV.

---

<sup>135</sup> N. OIKONOMIDES, «John VII Palaeologos and the Ivory Pixis at Dumbarton Oaks». *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31 (1977), pp. 329-337.



Lám. 65. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 78v.º.  
Las burlas al obispo Ignacio por parte de Gryllos y sus músicos.

### 5.2.6. Música callejera

Las miniaturas del códice Skylitzes (siglo XII) encierran un conjunto musical interesante en el folio 78v.º (lám. 65), en el que vemos cuatro músicos tañendo un arpa-cítara, unos címbalos, un largo aerófono posiblemente de doble lengüeta y un laúd de tipo árabe con el clavijero doblado en ángulo. Este grupo que dirigía un tal Gryllos fue enviado por el irreverente emperador Miguel III a una procesión para burlarse del patriarca Ignacio, que iba en ella. La crónica habla de que «este basileus había formado una compañía de trece ‘citaristas’<sup>136</sup>, que se vestían con ropajes sacerdotales y parodiaban las ceremonias sagradas con acciones, cantos y música. Su jefe era Gryllos, al que le daban el título de “patriarca” y a los otros doce de “metropolitans”. En una ocasión, Gryllos y los de su compañía se encontraron frente al patriarca, que marchaba en una procesión con otros fieles y aquéllos empezaron a tocar fuertemente sus instrumentos y a injuriar con palabras desvergonzadas a los fieles y personas piadosas que iban en ella». Es esto lo que dice la inscripción sobre sus cabezas<sup>137</sup>.

Los dos personajes de la derecha llevan trajes talaes y van tocados con unos gorros en forma de mitra. Por tanto, aquí la música tiene un sentido negativo y el mezclar el laúd árabe, que en ese tiempo aún no se había incorporado a la música

<sup>136</sup> Indudablemente, se hace uso de este término por su significado genérico y de ninguna manera alude ya a las cítaras de la Antigüedad.

<sup>137</sup> Cfr. la traducción que realizó de este pasaje S. CIRAC, *op. cit.*, p. 99.





Lám. 66. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 108v.º. Los búlgaros vencidos por los imperiales se refugian en Dorostolón. La trompeta anuncia la victoria.

occidental por el islamismo del que estaba impregnado, con los otros instrumentos bizantinos es posible que se hiciera con el mismo propósito: herir lo más posible al patriarca, quien con toda seguridad había reprobado varias veces la conducta licenciosa y violenta de Miguel III. Quizás este tema, que estaba basado en un hecho real, contribuyó a la creación del tema de las burlas de los soldados a Cristo en el pretorio por medio de la música, un tema evangélico, cuyo texto no mencionaba la música, sino los improperios e insultos.

### 5.2.7. Batallas y asedios en las Crónicas

El último punto que debemos tratar es el de los instrumentos militares, o mejor dicho, el del único instrumento de esta categoría que nos muestran las imágenes, que es la trompeta. Este aerófono de boquilla de sonido fuerte y penetrante servía sin duda para dar órdenes a los ejércitos, enardecer los ánimos de los soldados en el curso de las batallas y dar cuenta de las victorias de alguno de los bandos. Así nos lo muestran los dos códices de las Crónicas que se conservan: la del mencionado Skylitzes matritense, fechada como ya hemos dicho en el siglo XII, y la de Constantino Manasés, más tardía, conservada en un códice húngaro de 1344-45 de la Biblioteca Vaticana, slav. 2.

El Skylitzes matritense introduce este aerófono en varias escenas de batallas, colocando al músico siempre en la retaguardia, como es lógico (fols. 107v.º, 108r.º, 108v.º, 109 b, 121v.º, 122v.º, 135 a, 213r.º, 217 b). Aquí mostramos el folio 108v.º (lám. 66) con la derrota de los búlgaros y su huida hacia Dorostolón, mientras el trompetista da cuenta con sus toques de la señalada victoria. Otras veces este músico militar es de los enemigos y se encuentra dentro de la ciudad asediada, tocando desde una torre alejada de la zona de ataque, como en el folio 151v.º a, donde se recoge visualmente la toma de Mopsueste por parte de los imperiales. El mismo tipo de trompeta, pero ahora por pares, se ve en el encarnizado combate entre los





Lám. 67. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 213.  
Los árabes perseguidos por los bizantinos en Sicilia.



Lám. 68. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 217 b.  
Los tesalonicenses salen de la fortaleza y hacen huir a los búlgaros.

bizantinos, gobernados por Maniakés, y los árabes en Sicilia, del que el folio 213 muestra (lám. 67) a los bizantinos persiguiendo a los segundos en su huida, mientras las trompetas ensordecen el ambiente y desbaratan al enemigo. Se ven cadáveres entre las patas de los caballos y las trompetas van ahora delante del ejército vencedor.

Ahora bien, hasta aquí hemos visto un solo modelo de trompeta, pero en el folio 217 b, es decir, al final ya del códice, se introduce una tipología más moderna, influida por los instrumentos militares de los ejércitos árabes, con un tubo dividido en dos tramos: la zona cercana a la embocadura es cilíndrica y estrecha, mientras que la otra mitad es cónica, en forma de embudo. Ambos tramos están unidos por una bola, al tener que trabajarse en la fragua por separado. Podemos hablar ya de los añafles musulmanes, que eran más ligeros y manipulables y con más posibilidades para hacer armónicos. Son estos los que nos muestran la miniatura del folio 217 b, donde los tesalonicenses hacen una salida de la fortaleza, contribuyendo así a la huida de los búlgaros al toque de dos trompetas de este nuevo modelo (lám. 68).





Lám. 69. Crónica de Constantino Manasés, fol. 313r.º. Biblioteca Vaticana, cod. slav. 2.



Lám. 70. Asedio de la ciudad de Atenas. Romance de Alejandro el Grande, códice miniado en Trebisonda ca. 1300. Instituto Griego de Venecia, cod.gr. 5, fol. 39r.º.

Un añafil más moderno todavía, con un tubo largo y estrecho y pabellón terminado en forma de campana, es el que muestran las miniaturas de la Crónica de Constantino Manasés, ya a mediados del siglo XIV, en su copia de la Biblioteca Vaticana, cod. slav. 2, que se realizó en la escuela de Tarnovo. Esta copia encierra la traducción al búlgaro medieval de la crónica escrita por este cronista griego en el reinado del zar Iván Alejandro, que gobernó entre 1331 y 1371. Pues bien, en los folios 75, 101, 146, 260, 267, 296, 313, 359 y 380 de este manuscrito se encuentran grupos de guerreros con sus lanzas y entre ellas pueden verse los añafles. Aquí mostramos la del folio 313r.º (lám. 69).

Y, por último, volvemos al modelo anterior de tuba romana, con sencillos tubos de conicidad progresiva, en el folio 39r.º del famoso Romance de Alejandro el Grande, de ca. 1300, lo que nos demuestra que los miniaturistas lo debieron copiar de algún códice y no se preocuparon por introducir los aerófonos militares de su tiempo. En esta página se nos muestra el asedio de Atenas por un Alejandro a caballo que va protegido por catafracta (lám. 70), al igual que otros caballeros que lo acompañan. Se observan tanto las tácticas de los soldados de a pie, que disparan las flechas de sus carcaj colgados al cinto, como las de los caballeros sobre sus caballos, que acompañan al estratega. Al fondo se ven dos trompetas medio ocultas por un gran escudo, que debía proteger a estos músicos militares. Mientras tanto los asediados van cayendo muertos desde los muros de la fortaleza.

RECIBIDO: mayo 2018, ACEPTADO: mayo 2018

## ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lám. 1. Bajorrelieve de la base del obelisco de Teodosio (año 390) en Constantinopla (actualmente Estambul). De W. BACHMANN, 2004-2005, p. 192.
- Lám. 2. Plato de plata del siglo VII con una ménade y Sileno. Museo del Ermitage. San Petersburgo. [https://www.google.com/imgres?imgurl=http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/pic/000125.jpg&imgrefurl=http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st019.shtml&h=500&w=495&tbnid=ul\\_BuAOUTYk0-M&tbnh=226&tbnw=223&usq=\\_\\_icQ\\_iAMkLL5Robdl4rBEAhGE6XQ=&hl=es&docid=9C8PMLT1jVuDvM](https://www.google.com/imgres?imgurl=http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/pic/000125.jpg&imgrefurl=http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st019.shtml&h=500&w=495&tbnid=ul_BuAOUTYk0-M&tbnh=226&tbnw=223&usq=__icQ_iAMkLL5Robdl4rBEAhGE6XQ=&hl=es&docid=9C8PMLT1jVuDvM).
- Lám. 3. Díptico de marfil del cónsul Flavio Anastasio (año 517). Biblioteca Capitular de Verona. De W. BACHMANN, 2004-2005, p. 215.
- Lám. 4. Mosaico de Maryamin, finales del siglo IV. Museo de Hama. [https://en.wikipedia.org/wiki/Roman\\_Syria#/media/File:Mosaic\\_of\\_the\\_Female\\_Musicians.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Syria#/media/File:Mosaic_of_the_Female_Musicians.jpg).
- Lám. 5. Génesis de Viena de finales del siglo V. Österreichische Nationalbibliothek de Viena, Ms. Theol. Gr.31, fol. 17v.º. <https://www.pinterest.fr/pin/520376931922685313/>.
- Lám. 6. Mosaico del Museo Arqueológico de Madaba, siglo VI. Jordania. <https://www.pinterest.es/pin/42784265186911554/>.
- Lám. 7. Panel del díptico de Bourges, siglos V o VI. Cabinet des Médailles de la Bibliothèque National. París. <https://www.pinterest.es/pin/699324648360520976/>.
- Lám. 8. Actriz en el teatro. Marfil del siglo VI del Staatliche Museen de Berlín. [https://www.google.com/imgres?imgurl=https://i.pinimg.com/736x/b5/31/2d/b5312de8d81325253758ce870b012bb4-ancient-music-ancient-art.jpg&imgrefurl=https://www.pinterest.com.mx/ddimarcio/arpas/&h=967&w=736&tbnid=M6UJNrjSKVSqFM&tbnh=257&tbnw=196&usq=\\_\\_HN8HT5vCPGsPFd\\_URQK1ftZjaz4=&hl=es&docid=lp8JMfSuNqdcpM&itg=1](https://www.google.com/imgres?imgurl=https://i.pinimg.com/736x/b5/31/2d/b5312de8d81325253758ce870b012bb4-ancient-music-ancient-art.jpg&imgrefurl=https://www.pinterest.com.mx/ddimarcio/arpas/&h=967&w=736&tbnid=M6UJNrjSKVSqFM&tbnh=257&tbnw=196&usq=__HN8HT5vCPGsPFd_URQK1ftZjaz4=&hl=es&docid=lp8JMfSuNqdcpM&itg=1).
- Lám. 9. Marfil del siglo V con Erato entre dos filósofos. Bibliothèque de l' Arsenal n.º 1169. De Tilman SEEBASS, vol. II, p. 47.
- Lám. 10. Marfil con Apolo y Dafne, siglo VI. Museo Nazionale de Rávena. <https://www.pinterest.es/pin/391039180116067401/>.
- Lám. 11. Detalle del díptico «El Poeta y la Musa». Tesoro de la catedral de Monza, siglo VI. De F. TRONCARELLI, «La consolazione del dolore. Nuove ipotesi sul dittico del Poeta e della Musa». *Arte medievale*, núm. 1 (2010-2011), pp. 9-29, p. 10. [http://www.paviaedintorni.it/temi/sguardo\\_nel\\_presente\\_file/curiosita%20di%20oggi\\_file/DitticodiMonza.htm](http://www.paviaedintorni.it/temi/sguardo_nel_presente_file/curiosita%20di%20oggi_file/DitticodiMonza.htm).
- Lám. 12. Mosaico del pavimento del peristilo del Palacio imperial de Constantinopla, siglo VI. <https://www.pinterest.es/pin/354799276867450742/>.
- Lám. 13. Mosaico de la basílica de Qasr Lybia. Norte de África, siglo VI. <https://www.pinterest.es/pin/309129961908419979/>.
- Lám. 14. Églogas de Virgilio. Códice del siglo V. Biblioteca Vaticana, ms.cod.lat. 3867, fol. 44v.º. <http://www2.oberlin.edu/images/Art315/Art315a.html>.
- Lám. 15. Plato de plata del siglo VII con David y el mensajero. Museo de Chipre. Nicosia. <http://www.flickriver.com/photos/71067317@N00/8425194606/>.
- Lám. 16. Plato de plata del siglo VII. Museo de Chipre. Nicosia. Departamento de Antigüedades. Inv. núms. J. 452-54. <https://www.pinterest.es/pin/423760646169579050/>.



- Lám. 17. *De Universo* de Hrabanus Maurus, ms. 1896, lib. xviii, cap. iv, p. 444). Abadía de Montecasino. De R. BRAGARD y F. DE HEN, lám. II, 12.
- Lám. 18. Míriam danzando tras el Paso del Mar Rojo. Fol. 148v.º del Salterio Khludov, primera mitad del s. ix. Museo Histórico de Moscú. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov\\_Psalter#/media/File:Chludov\\_Miriam.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov_Psalter#/media/File:Chludov_Miriam.jpg).
- Lám. 19. La danza de Míriam. Fol. 5v.º del Salterio griego 139. Biblioteca Nacional de París, ca. 900. [https://www.google.com/imgres?imgurl=https://2.bp.blogspot.com/-PZINTQzTzFA/WJXiFJIKmHI/AAAAAAAAAKII/MhgAbS76yVcAgE5Yp\\_2cYzvK1SqiJTxQgCLcB/s1600/005v.jpeg&imgrefurl=http://www.newliturgicalmovement.org/2017/02/the-paris-psalter.html&ch=1080&w=978&tbnid=5IJqTZz6d6FkIM&tbnh=236&tbnw=214&cusg=\\_\\_SKJLodqM5M7X21n0Nw0rIkuzBlc=&hl=es&docid=FXyKI2aDYIDwXM](https://www.google.com/imgres?imgurl=https://2.bp.blogspot.com/-PZINTQzTzFA/WJXiFJIKmHI/AAAAAAAAAKII/MhgAbS76yVcAgE5Yp_2cYzvK1SqiJTxQgCLcB/s1600/005v.jpeg&imgrefurl=http://www.newliturgicalmovement.org/2017/02/the-paris-psalter.html&ch=1080&w=978&tbnid=5IJqTZz6d6FkIM&tbnh=236&tbnw=214&cusg=__SKJLodqM5M7X21n0Nw0rIkuzBlc=&hl=es&docid=FXyKI2aDYIDwXM).
- Lám. 20. Danza de Míriam con campanas rodeada de «las hijas de Israel» que tañen diversos instrumentos musicales. Salterio Barberini. Vat. gr. 372, fol. 249r.º. <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Unbekannter+Buchmaler+des+Vatikan%3A+Fragment+aus+dem+»Barberini-Psalter«+%5B5%5D>.
- Lám. 21. Danza de «las hijas de Israel». Octateuco Vat. gr. 747, fol. 90v.º, siglo xi. [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.747](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747).
- Lám. 22. Danza de «las hijas de Israel». Octateuco Vat. gr. 746, fol. 194v.º, siglo xii. [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.746.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1).
- Lám. 23. Cántico de Moisés y danza de «las hijas de Israel» Salterio Hamilton del siglo xiii, fol. 243v.º. Preussisches Landerbibliothek, Kupferstichkabinett 78 A 9. <https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Germany&site=187&view=site&page=4&image=1835>.
- Lám. 24. Danza de Míriam y «las hijas de Israel». Salterio búlgaro de 1360, fol. 249v.º. Museo Histórico de Moscú, ms. 2752. [http://www.wikiwand.com/es/M%C3%BAsica\\_cristiana](http://www.wikiwand.com/es/M%C3%BAsica_cristiana).
- Lám. 25. Fol. 449v.º del Salterio Vat. Gr. 752, del año 1059. De Tilman SEEBASS, vol. II, p. 2.
- Lám. 26. Placa con danzarina de la corona de oro y esmalte cloisonné del emperador Constantino IX Monomachos, siglo xi. <https://www.pinterest.co.uk/pin/14003448825227923/>.
- Lám. 27. Rollo de Josué. Papiro bizantino de ca. 900. Bibl. Vaticana. Ms.pal. gr. 431, Seq. V. ©. [https://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.oberlin.edu/images/Art315/11584.JPG&imgrefurl=https://www.pinterest.com.mx/pin/401875966725734653/&ch=411&cw=967&tbnid=HHBqK-dH5jV2KM&tbnh=146&tbnw=345&cusg=\\_\\_IU1mV\\_IuMl7tGgDxYceM7nIbGTo=&hl=es&docid=K8aCrXmFjT1c0M&itg=1](https://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.oberlin.edu/images/Art315/11584.JPG&imgrefurl=https://www.pinterest.com.mx/pin/401875966725734653/&ch=411&cw=967&tbnid=HHBqK-dH5jV2KM&tbnh=146&tbnw=345&cusg=__IU1mV_IuMl7tGgDxYceM7nIbGTo=&hl=es&docid=K8aCrXmFjT1c0M&itg=1).
- Lám. 28. Octateuco de la Biblioteca Vaticana 746, pt. 2, fol. 446r.º. ©. [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.746.pt.2](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.2).
- Lám. 29. Salterio Khludov, 1.ª mitad del siglo ix, fol. 147v.º. Museo Histórico de Moscú, col. Millet, B.1530. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov\\_Psalter#/media/File:Chludov\\_david.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Chludov_Psalter#/media/File:Chludov_david.jpg).
- Lám. 30. Salterio Khludov, 1.ª mitad del siglo ix, fol. 2v.º. Museo Histórico de Moscú, col. Millet, B.1530. <http://www.rodon.cz/ikony/Illuminovane-a-vzacne-rukopisy/Chludovsky-zal-tar-1672>.
- Lám. 31. Salterio del monasterio *Pantokratoros*, códice 61, fol. 2r.º. Monte Athos. [https://www.academia.edu/22401804/New\\_Findings\\_on\\_the\\_Khludov\\_Psalter\\_Revealed\\_during\\_Restoration\\_in\\_Εξεμπλον\\_Studi\\_in\\_onore\\_di\\_Irmgard\\_Hutter\\_II\\_Nέα\\_Ψάμη\\_Revista\\_di](https://www.academia.edu/22401804/New_Findings_on_the_Khludov_Psalter_Revealed_during_Restoration_in_Εξεμπλον_Studi_in_onore_di_Irmgard_Hutter_II_Nέα_Ψάμη_Revista_di)



[ricerche\\_bizantinistiche\\_Vol.\\_7\\_Roma\\_Università\\_degli\\_Studi\\_di\\_Roma\\_Tor\\_Vergata\\_2011\\_pp.\\_1\\_16\\_figs.\\_1\\_23.](#)

- Lám. 32. Salterio de la Biblioteca Nacional de París, ms.139, fol. 1v.º. David como pastor. [https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio\\_de\\_Par%C3%ADs#/media/File:Paris\\_psalter\\_gr139\\_fol1v.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Salterio_de_Par%C3%ADs#/media/File:Paris_psalter_gr139_fol1v.jpg).
- Lám. 33. Salterio del siglo XIII. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 320, fol. 2r.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.gr.320](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.320).
- Lám. 34. Cofre Veroli, 2.ª mitad del siglo X. Museo Victoria y Alberto de Londres. <http://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/>.
- Lám. 35. Salterio de 1050. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 372, fol. 5r.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.gr.372](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372).
- Lám. 36. Salterio de 1050. Biblioteca Vaticana, Barberini, gr. 372, fol. 248r.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.gr.372](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372).
- Lám. 37. Salterio Theodore de 1066, fol. 191r.º. Biblioteca Británica de Londres, ms. Add. 19352. © [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_19352\\_f189v](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f189v).
- Lám. 38. Salterio Theodore de 1066, fol. 189v.º. David como pastor. [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_19352\\_f189v](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352_f189v).
- Lám. 39. Códice Taphou 14 del siglo XI. Biblioteca Patriarcal de Jerusalén, fol. 33. De ANOYANAKIS, lám. 57.
- Lám. 40. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 3r.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.752.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1).
- Lám. 41. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 23v.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.752.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1).
- Lám. 42. Vaso de vidrio (siglos IX-X) hallado en la excavación de Dvin (Armenia). De ANAHIT TSISIKIAN, p. 3.
- Lám. 43. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 5r.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.752.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1).
- Lám. 44. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 449v.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.752.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1).
- Lám. 45. Salterio griego de 1059. Biblioteca Vaticana, gr. 752, fol. 7v.º. © [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.752.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.752.pt.1).
- Lám. 46. Salterio núm. 3 del Museo Histórico de Moscú, fol. 1v.º. De POPLAWSKA, p. 65.
- Lám. 47. Salterio del monasterio de la Gran Laura del monte Athos (B 26) de siglo XI, fol. 209v.º. De ANOYANAKIS, lám. 109.
- Lám. 48. Salterio del monasterio Stravronikita, en el monte Athos, cod. 911, del siglo XII, fol. 2v.º. De ANOYANAKIS, lám. 1.
- Lám. 49. El rey David con dos de sus músicos. Códice del siglo XII. París, Bibl. Nat. Suppl. gr. 1335, fol. 258v.º. De WEYL CARR, lám. 49.
- Lám. 50. El rey David del manuscrito Vatopedi 851, fol. 123v.º del monte Athos. De WEYL CARR, lám. 50.
- Lám. 51. Detalle de la tapa de marfil del Salterio de la reina Melisenda de Jerusalén, 1.ª mitad del siglo XII. Museo Británico, codex Egerton 1139. <https://www.pinterest.es/pin/460563499383322279/>.



- Lám. 52. Salterio grecolatino Hamilton de fines del siglo XIII, fol. 41v.º. Berlín, Museo Estatal. David del salmo 151. <https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Germany&site=&view=country&page=3&image=1749>.
- Lám. 53. Homilías de san Gregorio Nacianceno, códice Taphou 14, fol. 310v.º. Biblioteca del Patriarca de Jerusalén. De ANOYANAKIS, lám. 15.
- Lám. 54. Cantores en un ambón de un Evangelionario-Leccionario del monasterio Dionysiou en el monte Athos, del siglo XI, códice 587m, fol. 43. De MORAN, lám. I.
- Lám. 55. Salterio Tomic de ca. 1360. Museo Histórico de Moscú, fol.226. De MORAN, lám. VII.
- Lám. 56. Salterio Khludov, fol. 62v.º. Primera mitad del siglo IX. Museo Histórico de Moscú. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/chludov-psalter-facsimile#&cgid=1&pid=7>.
- Lám. 57. Las burlas a Cristo en el pretorio. Fresco de la iglesia de San Jorge en Staro Nagoricane (Macedonia), 1317-18. De Gabriela ILNITCHI en *Imago Musicae* XXIII, fig. 23.
- Lám. 58. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 10v.º. Proclamación de un emperador. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 59. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 29v.º. Huida del traidor Tomás. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 60. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 145 b. Entrada del emperador Nicéforo Phocas en Constantinopla. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 61. Pinturas murales de la escalera de una torre. Santa Sofía de Kiev, siglo XII. De Tilman SEEBASS, vol. II, p. 120.
- Lám. 62. Reconstrucción de los instrumentos representados en las pinturas anteriores por Tockaya y Zajaruznyi y reproducida por MAFFEI, fig. 29.
- Lám. 63. Audiencia en la corte de Alejandro el Grande. Romance de este monarca, miniado en Trebisonda ca. 1300. Instituto Griego de Venecia, cod. gr. 5, fol. 49.º. De ANOYANAKIS, lám. 6.1.
- Lám. 64. Banquete del Romance de Alejandro el Grande, códice miniado en Trebisonda, ca. 1300. Instituto Griego de Venecia, cod.gr. 5, fol. 91r.º. De ANOYANAKIS, lám. 6.3.
- Lám. 65. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 78v.º. Las burlas al obispo Ignacio por parte de Gryllos y sus músicos. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 66. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 108v.º. Los búlgaros vencidos por los imperiales se refugian en Dorostolón. La trompeta anuncia la victoria. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 67. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 213. Los árabes perseguidos por los bizantinos en Sicilia. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 68. Crónica de Juan Skylitzes, Bib. Nac. Madrid, 26-2, siglo XII, fol. 217 b. Los tesalonicenses salen de la fortaleza y hacen huir a los búlgaros. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1754254>.
- Lám. 69. Crónica de Constantino Manasés, fol. 313r.º. Biblioteca vaticana, cod. slav. 2. [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.slav.2](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.slav.2).
- Lám. 70. Asedio de la ciudad de Atenas. Romance de Alejandro el Grande, códice miniado en Trebisonda, ca.1300. Instituto Griego de Venecia, cod.gr. 5, fol. 39r.º. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Byzantine\\_Greek\\_Alexander\\_Manuscript\\_Cataphract.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Byzantine_Greek_Alexander_Manuscript_Cataphract.JPG).



## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Presunto origen de la lira grabada en una estela funeraria (ca. s. VIII a.C.) encontrada en Luna (Zaragoza)». *Revista de Musicología*, vol. VIII, núm. 2 (1985) SEdeM, Madrid, pp. 207-228.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca», en *De Musica Hispana et aliis, Miscelánea en honor al profesor Dr. José López-Calo*, vol. I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 43-53.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, (1993), pp. 201-218, Universidad Autónoma de Madrid.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental». *Revista de Musicología*, vol. XXII, núm. 1 (1999), pp. 11-48, Madrid, SEdeM.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Iconografía de la 'guitarra' medieval, su origen centroasiático y su derivados europeos», en *El sonido de la piedra. Actas del Encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, pp. 223-280 + 64 láms.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 23, núm. 1 (2007), pp. 53-86.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores», en *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora, edición crítica y traducción española de Martín Páez Martínez, Murcia, Colección Estudios Históricos de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2010, pp. LIII-CXLIX.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Vestigios iconográficos de la liturgia y de la música del rito viejo-hispánico en los códices de Beato de Liébana», en Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Ana LLORENS MARTÍN (eds.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, SEdeM, 2013, pp. 293-336.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Ana LLORENS MARTÍN (eds.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Madrid, SEdeM, 2013.
- ANOYANAKIS, Fivos, «Ein Byzantisches Musikinstrument». *Acta Musicologica*, vol. 37 (1965), pp. 158-165.
- ANOYANAKIS, Fivos, *Greek Popular Musical Instruments*. Atenas, Banco National de Grecia, 1979.
- BACHMANN, Werner, «Das Bizantische Musikinstrumentarium», en *Anfänge der Slavischen*, Bratislava, Ed. Ladislav Mokry, 1966.
- BACHMANN, Werner, *The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century*. Londres, Oxford University Press, 1969.
- BACHMANN, Werner, «Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel». *Imago Musicae*, vol. XXI-XXII (2004-05), Libreria Musicale Italiana, pp. 193-227.
- BRAGARD, Roger y Ferd J. DE HEN, *Instrumentos de música*. Barcelona, Daimon, 1973.



- BRAUN, Joachim, «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts». *Early Music*, vol. VIII, núm. 3 (1980), pp. 312-327, Cambridge.
- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián, *Skyllitzes Matritensis*. Tomo I. Reproducciones y miniaturas. Barcelona-Madrid, CSIC, 1965.
- CONOMOS, Dimitri E. y Alexander KAZDHAN, «Musical Instruments», en A.P. KAZDHAN (ed.). *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- CONSTANTIN PORPHIROGÉNÈTE, *Le Livre de Cérémonies*. Ed. Albert Vogt, Tomo I, libro I y II. París, Les belles lettres, 1935-40.
- CURCIC, Slobodan, «Some palatine aspects of the Cappella Palatina in Palermo». *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 41 (1987), pp. 125-144, Washington.
- DIEHL, Charles, *Manuel d'Art byzantine*, vol. II, París, A. Picard, 1925-1926, pp. 486 y 495.
- DOBRYNINA, Elina, «New findings on the Khludov Psalter revealed during restoration, in Εξέμπλον. Studi in onore di Irmgard Hutter». II. Νέα Πώμη. *Rivista di ricerche bizantinistiche*, vol. 7 (2011), pp. 1-16, figs. 1-23, Roma, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata».
- DUCELLIER, Alain, *Bizancio y el mundo ortodoxo*. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1992.
- FARMER, Henry George, «Byzantine musical instruments in the ninth century». *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 57, núm. 2 (1925), pp. 299-304, Londres.
- FARMER, Henry George, «An early Greek Pandora». *Oriental Studies*, (1953), pp. 59-63, Londres.
- FLOREA, Anca, «String instruments in Romanian mural paintings between the 14th and 19th centuries». *RIdIM Newsletter*, vol. 19, núm. 2 (1994), pp. 54-65.
- FLOREA, Anca, «Wind and percussion instruments in Romanian mural painting». *RIdIM Newsletter*, vol. 22, núm. 1 (1997), pp. 23-30.
- GAVRILI-DESPOTI, Paraskevi, «The οξυβάοι (oxyvaphi) /acetabula through pictorial and philological sources». *Imago Musicae. International Yearbook of musical iconography*, vols. XXI-XXII (2004/05), Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 49-65.
- GRABAR, André, «Les fresques des escaliers à Sainte-Sophia de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine». *Seminarium Kodakovianum*, vol. VIII (1935), pp. 192-197, Praga.
- GRABAR, André, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*. París, Les Belles Lettres, 1936.
- GRABAR, André, *La peinture byzantine*. Ginebra, Skira, 1953.
- GRABAR, André, «Une pixide en ivoire á Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'empire byzantin». *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14 (1960), Washington.
- GRABAR, André, *La Edad de Oro de Justiniano*. Madrid, Aguilar, 1966.
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza forma, 2008 (1.ª ed., 7.ª imp.).
- GRAMIT, David, *The Music Paintings of the Cappella Palatina in Palermo*. *Imago Musicae*, vol. II (1985). Basilea, Bärenreiter-Verlag, 1986.
- HAUSSIG, Hans Wilhem, *Histoire de la Civilisation Byzantine*. París, Librairie Jules Tallandier, 1971 (2.ª edición).
- ILNITCHI CURRIE, Gabriela, «Ottoman echoes Byzantine frescoes, and musical instruments in the Balkans», en Donna A. BUCHANAN (ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*:



*Music, Image, and Regional Political Discourse*, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press, 2007, pp. 193-224.

- ILNITCHI CURRIE, Gabriela, «The emergence of a paradigm: Representations of musical instruments in the Palaiologan depictions of the 'Mocking of Christ'». *Imago Musicae*, vol. xxiii (2006-2010), pp. 47-77, Libreria Musicale Italiana.
- ILNITCHI CURRIE, Gabriela, «Catalogus: A corpus of pictorial representations of musical instruments and dances in the church frescoes of present-day Romania, Wallachia and Moldavia, ca. 1350 to ca. 1750». *Imago Musicae*, vol. xxiii (2006-2010), pp. 101-152, Libreria Musicale Italiana.
- ILNITCHI CURRIE, Gabriela, «Representations of musical instruments in the Byzantine and post-Byzantine iconography», en Alexandra GOULAKI-VOUTIRA (ed.), *Musical Instruments in Greece from Antiquity to the Modern Era*, Atenas, Universidad Aristóteles y Banco del Pireo, 2010.
- KUJUMDZIEVA, Svetlana, «ΑΣΟΜΕΝ ΤΩ ΚΥΡΙΩ. The miniature depicting the Song of Moses in Manuscript Vat- Gr. 752». *Music in Art*, vol xxvi, núms. 1-2 (2001), pp. 93-106, Research Center for Music Iconography, New York.
- LAZAREV, Viktor, *Old Russian Murals and Mosaics, from the XI to the XVI Century*. Londres, Phaedon Press, 1966.
- LEVY, Kenneth, «Byzantine rite, music in the». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Londres, 1980, vol. 3, pp. 553-566.
- LEVY, Kenneth y TROELSGARD, Christian, «Byzantine rite, music in the». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Londres, 2001, vol. 20, pp. 743-757.
- MAFFEI, Fernanda de, «Gli strumenti musicali a Bisanzio», en Giulio CATTIN (ed.), *Da Bisanzio a San Marco. Musica e Liturgia, Quaderni di Musica e Storia 2*, Venezia-Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi-il Mulino, 1997, pp. 61-110.
- MALIARAS, Nikos, *Die orgel im byzantinische hofzerimoniell des 9. und 10. jahrhunderts . Eine Quellen Untersuchungen*. Munich, Miscellanea Byzantina Monacensia, 33, 1991.
- MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologia cursus completus. Series graeca*, 16 vols., París, 1856-1866.
- MORAN, Neil K., *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden, E.J. Brill, 1986.
- OIKONOMIDES, Nicola, «John VII Palaeologos and the Ivory Pixis at Dumbarton Oaks». *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31 (1977), pp. 329-337, Washington.
- PANYAGUA, Enrique R., «El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico». *Helmántica*, vol. 45 (1994), pp. 331-338, Salamanca.
- PAQUETTE, Daniel, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. París, Université de Lyon II. Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach, Diffusion de Bocard, 1984.
- PEJOVIC, Roksanda, *Musical Instruments in Medieval Serbia*. Belgrado, Ed. Stanojlo Rajcic, 1984.
- PEJOVIC, Roksanda, «Folk musical instruments in Mediaeval and Renaissance art of South Slav people», en Erich STOCKMANN (ed.), *Bericht ubre die 8. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Council for Traditional Music in Piran*, Jugoslavien 1983, Estocolmo, Musikhistoriska Museet (Studia instrumentorum musicae popularis, 8), 1985, pp. 126-43.
- PEJOVIC, Roksanda, «The mocking of Christ and other scenes from the cycle of The Sufferings of Christ as illustrated by musical instruments in Southern-European art». *New sound: International magazine for music*, vol. 2 (1993), pp. 71-93.



- PERROT, Jean, *L'orgue. De ses origines hellénistiques à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*. París, A. Picard, 1965, pp. 308-330.
- POPLAWSKA, Dorota, «String in medieval Russia». *RldIM Newsletter*, vol. 21, núm. 2 (1996), pp. 63-70.
- SAS-ZALOZIECKY, Wladimir, «Arte bizantino». *Historia del Arte universal*, vol. 8, Bilbao, Moretón, 1967.
- SEEBASS, Tilman, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der handschrift Paris Bibliothèque Nationale fonds latin 1118*. Berna, Francke Verlag, 1973.
- SEEBASS, Tilman, «Idee und Status der Harfe im Europäische Mittelalter». *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, vol. XI (1987), pp. 139-152.
- SOLCANU, Ion I., «Les instruments de musique dans la peinture murale de Pays Roumains (XIV-XVII siècles)». *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. 12 (1979), pp. 120-48.
- THIBAUT, Jean Baptiste, «La musique instrumentale chez les byzantins». *Échos d'Orient*, tomo 4, núm. 6 (1901), pp. 339-347, y tomo 5, núm. 6 (1902), pp. 343-353.
- TOCKAJA, Irma y ZAJARUZYNI, Anatoly M., «I musici dell'affresco detto degli 'Schomorochi' nella Cattedrale della Santa Sofia a Kiev (en ruso)». Moscú, *Drevne-Russkoe Iskusstvo*, 1988. Trad. Italiana: *Milion. Studi e ricerche di Arte Bizantina: Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, núm. 3 (1994), Roma.
- TOULIATOS, Diane, «Byzantine secular music». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, Londres, 2000, vol. 4, pp. 756-757.
- TRONCARELLI, Fabio, «La consolazione del dolore. Nuove ipotesi sul dittico del Poeta e della Musa». *Arte medievale*, núm. 1 (2010-2011), pp. 9-29.
- TSITSIKIAN, Anahit, «The earliest Armenian representations of bowed instruments». *RldIM Newsletter*, vol. 16, núm. 2 (1991), pp. 2-4, New York.
- VENDRIES, Christophe, «Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique. De la théorie musicale à la pratique instrumentale». *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Musiciennes* vol. 25 (2007), pp. 1-13, Presses Universitaires du Mirail. Université de Toulouse-Le Mirail.
- WEITZMANN, Kurt, *Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton, Princeton University Press, 1951.
- WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid, Nerea, 1990.
- WELLESZ, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, Clarendon, reimp. de la 2.<sup>a</sup> ed, University Press, 1971.
- WEYL CARR, Annemarie, «A group of provincial manuscripts from the twelfth century». *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 36 (1982), pp. 39-81 + 60 láms., Washington.



# LA MÚSICA, LOS INSTRUMENTOS Y LAS DANZAS ANDALUSÍES Y MORISCAS EN LAS FUENTES ÁRABES Y CRISTIANAS (SS. IX-XVII)

Manuela Cortés García  
Universidad de Granada

## RESUMEN

La aparición durante las últimas décadas de nuevas fuentes documentales árabes en bibliotecas públicas y privadas que aportan noticias sobre la música de al-Ándalus (ss. IX-XV) y los avances realizados en el campo de la investigación interdisciplinar nos permiten hoy forjar la historiografía de esta parte del patrimonio andalusí en el marco de la musicología medieval española. En este sentido, mi intervención se centrará en: a) destacar la importancia de la música y los instrumentos en la cultura andalusí; b) la pedagogía musical aplicada en las cortes más florecientes; c) tipologías de las danzas que se interpretaban en el ámbito cortesano andalusí y el popular morisco, ante lo que nos ofrecen las fuentes textuales y artísticas.

**PALABRAS CLAVE:** danzas, interdisciplinariedad, moriscos, música andalusí, *nawba*, organología, teóricos, tratados.

## ANDALUSIAN AND MOORISH MUSIC, INSTRUMENTS AND DANCES IN ARAB AND CHRISTIAN SOURCES (9<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> CENTURIES)

## ABSTRACT

The new Arabic documentary sources discovered over the last decades in public and private libraries have brought new information about the music in al-Ándalus (9<sup>th</sup>-15<sup>th</sup>). The advances made in the fields of interdisciplinary research allow us to forge the historiography of this part of the Andalusian heritage within the framework of Spanish medieval Musicology. In this sense, and in view of what textual and artistic sources offer us, our contribution will focus on emphasizing the following: a) the importance of music and instruments in the Andalusian culture; b) the musical pedagogy applied in the most flourishing courts; c) the typologies of the dances that were represented in the court of al-Ándalus and the popular ambiances inside Moorish traditions.

**KEYWORDS:** dances, interdisciplinarity, Moorish, Andalusian music, *nawba*, organology, theorists, treatises.

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.cemyr.2017.25.003>

CUADERNOS DEL CEMyR, 25; septiembre 2017, pp. 147-190; ISSN: e-2530-8378



## INTRODUCCIÓN

Buena parte de los musicólogos medievalistas han mantenido durante siglos la idea de la oralidad de la música de al-Ándalus, la ausencia de tratados musicales y de notación musical que permitieran el estudio científico de la música. Sin embargo, los avances llevados a cabo por los investigadores (arabistas y musicólogos) han demostrado que, aunque una parte de la poesía cantada se transmitía de forma oral, no es menos cierto que se escribieron varios cancioneros con distintos repertorios. Numerosos fueron también los tratados musicales escritos aunque sólo se haya conservado una parte de los mismos. En cuanto a la transcripción musical de las melodías, algunos de los tratados andalusíes y moriscos conservados muestran que el sistema utilizado era la notación alfabético-numérica.

### 1. VALORACIÓN DE LA MÚSICA Y LOS INSTRUMENTOS EN LOS TRATADOS INTERDISCIPLINARES DE LOS TEÓRICOS ANDALUSÍES

En la formación de la música andalusí de carácter culto en el período omeya, destacaría, en primer lugar, la importancia de las obras clásicas del legado hindú, griego y árabe oriental adquiridas en Oriente por los emisarios de los emires andalusíes durante los primeros siglos del islam andalusí. Tras los procesos de arabización e islamización de los estamentos políticos, religiosos y culturales andalusíes, estas primeras obras debieron contribuir al transvase de los conocimientos musicales de Oriente a al-Ándalus, además de servir de base en la aplicación de los sistemas pedagógicos en las cortes y las escuelas musicales esparcidas por la geografía andalusí, factores que contribuirían a forjar los cimientos teóricos e interpretativos de la música de la tradición culta conocida como las *nawba-s* (suite clásica)<sup>1</sup>.

Sobre el proceso de orientalización en la música de al-Ándalus en los primeros siglos del islam andalusí resulta revelador el testimonio del tunecino Ahmad Tifashi (1184-1253) en el volumen XLI de su enciclopedia dedicado a la música: *Mut'at al-asma' fi 'ilm al-sama'* (El placer de los oídos ante la ciencia de la audición música), cuando sobre la impronta oriental señala:

- a. «El canto de las gentes de al-Ándalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos o bien por el estilo de los camelleros (*hudat*)<sup>2</sup> árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya».

---

<sup>1</sup> L.I. FARUQI-AL, «Nawbah», *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Conn, Greenwood, 1981, pp. 234-236.

<sup>2</sup> Prototipo del canto monódico de los caravaneros beduinos.



b. «En tiempos de al-Hakam I el del Arrabal, vinieron al Emir desde Oriente [Medina] y desde Ifriqiya [Norte de África] gentes que dominaban el arte de las melodías de Medina [Escuela del Hiyaz]. Los andaluces aprendieron de ellos»<sup>3</sup>.

Tifashi añade que «esos cantos primitivos evolucionaron hacia una música más depurada que era reflejo fiel de la que se escuchaba en las cortes omeya y abasí en Oriente, ya que gran parte de los poemas cantados habían sido extraídos del *Kitab al-Aghani* (Libro de las Canciones) de al-Isfahani»<sup>4</sup>, cancionero adquirido en Oriente por emisarios del emir al-Hakam I. Fundamental sería, además, el testimonio del historiador cordobés Ibn al-Hayyan (s. xi), al puntualizar, en el capítulo «Ziryab el mejor cantor de al-Ándalus» de *al-Muqtabis II-1* que este músico oriental establecería las bases codificadas de la interpretación de la *nawba*, en cuanto a la introducción recitativa (*al-nashid*) y las fases rítmicas por las que debían regirse los músicos: «Comenzando con el *nashid* al principio de la canción, sea cual sea su tañido, siguiendo con el *basit* [primer ritmo] y cerrando con *muharrakat* y *hazay* [progresión hacia otros más rápidos]»<sup>5</sup>.

Si comparamos las reglas establecidas en la rítmica de las *nawba-s* por el laudista y maestro oriental con lo recogido por Muhammad al-Husayn al-Ha'ik al-Titwani al-Ándalusi (s. xviii)<sup>6</sup>, recopilador tetuaní de origen andalusí y posible morisco, en su *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik) sobre las *nawbas* de la tradición culta andalusí, observamos que se han mantenido las fases rítmicas, comenzando con un ritmo lento y majestuoso (*basit*) y precedido de otros más acelerados (*qa'im wa-nisf*, *bitayhi* y *quddam*) que se corresponderían con *lento*, *adagio*, *allegro* y *prestó*, lo que confirma la vigencia de la cadena transmisora al-Ándalus-Magreb. Según todo parece indicar, durante el período emiral el sello oriental estaba presente en la interpretación de los repertorios poéticos centrados en el canto de la *qasida* clásica oriental, así como las melodías y los estilos medineses, a los que se incorporarían, siglos después, los géneros estróficos de la moaxaja y el zéjel, probablemente con Ibn Bayya (Avempape).

---

<sup>3</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, «Una extraordinario página de Tifashi y una hipótesis sobre el inventor del zéjel» en *Études d'Orientalisme dédiées à la memoire de Levi-Provençal*, París, Maisonneuve et Larose, 1962, pp. 517-523, p. 519.

<sup>4</sup> J. MONROE, «Ahmad Tifashi on Andalusiam Music», en B. LIU y J. MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989, pp. 35-44, p. 42.

<sup>5</sup> IBN HAYYAN, *Al-Muqtabis II-1*. Edición facsímil de Vallbé Bermejo, Joaquín, Madrid, Academia Real de la Historia, 1999, fol. 147v; F. CORRIENTES CÓRDOBA y M.A. MAKKI (trads.), *Crónicas de los emires Albakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001, p. 107.

<sup>6</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «al-Ha'ik», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*. Granada, Fundación El Legado Andalusí. Granada, 2002, vol. 1, pp. 233-236.

<sup>7</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Perfil de la *nawba* durante el periodo omeya», en *El saber en al-Ándalus*, Sevilla, 1997, pp. 51-64.





Entre las obras del legado clásico griego adquiridas para el emir al-Hakam I (796-822) se encuentran las *Armónicas* y el *Almagesto* de Tolomeo (s. II). Asimismo, durante el reinado de al-Hakam II (961-976) se compró el *Kitab al-Agani* (Libro de las Canciones) de al-Isfahani (m. 950) y *Kitab al-Musiqa al-Kabir* (El Gran Libro sobre la Música) de Alfarabi (875-950), manuscrito del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 241) fechada en el siglo XII<sup>8</sup> y del que se hicieron distintas copias. Más tarde se adquirirían el *Kanun fi l-tibb* (El canon de la Medicina) de Avicena (980-1037). Ahmad al-Muqtadir de Zaragoza sería el encargado de enviar al científico Abu al-Hakam al-Kirmani (m. 1066) «El de Carmona» a Oriente para comprar obras científicas orientales como las *Rasa'il* de los Ijwan al Safa' (Hermanos de la Pureza, s. X), que incluían una *Risalat al-musiqa* (Epístola sobre la música) sobre la que el matemático y astrólogo madrileño Maslama al-Mayriti (m. 1007) haría una copia<sup>9</sup>.

Resulta evidente que los fondos bibliográficos reunidos en las bibliotecas, públicas y privadas durante los siglos IX-XI, tras importar de Bagdad, El Cairo y Alejandría los tratados más conocidos del acervo cultural clásico, y el mecenazgo de los emires omeyas en Córdoba, al-Hakam I, al-Hakam II, 'Abd al-Rahman II y el emir de la taifa de Zaragoza, Ahmad al-Muqtadir, contribuyeron a la creación de escuelas musicales, a cargo de maestros y músicos orientales y andalusíes. Por otra parte, los aspectos teóricos-prácticos atesorados en los códices orientales y el conocimiento de los repertorios cantados llevaron a los autores andalusíes a la creación de nuevas obras de cuño andalusí, aunque la base musical procedía del oriente islámico.

El análisis de los perfiles que presentan los tratadistas andalusíes (ss. IX-XIV) revela que se trataba de grandes sabios formados en el conocimiento de las humanidades y las ciencias, de ahí que escribieran tratados centrados en la relación de la música con las ciencias del *trivium*, en cuanto al tratamiento de la poesía y su prosodia, así como la relación de la música con las ciencias del *quadrivium pitagórico*, ciencia matemática clasificada junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Así también, su relación con la filosofía, la medicina, la física, la jurisprudencia y el sufismo. Algunos de estos sabios andalusíes eran, además, grandes poetas, compositores de melodías y músicos expertos en los instrumentos de cuerda.

Como primer teórico andalusí, el poeta y antólogo Ibn Abd al-Rabbihi (Córdoba, 860-940) fue autor del *'Iqd al-farid* (El collar único), obra magna basada en obras orientales anteriores compendiada en veinticinco volúmenes que incluye un tratado dedicado a la música, *Kitab al-yaqut al-thani* (Libro del segundo rubí)<sup>10</sup>, con datos puntuales sobre los músicos y las cantoras orientales, el sonido, la teoría musical centrada en el laúd de cuatro cuerdas, los instrumentos, la importancia de la voz hermosa (*al-sawt al-basan*) y sus cualidades terapéuticas. Curiosamente, este

<sup>8</sup> A. SHILOAH, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. Munich, Verlag, 1979, vol. I, pp. 104-107 (catl. núm 057).

<sup>9</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 234 (catl. núm. 155).

<sup>10</sup> H.G. FARMER, *Studies in Oriental Music*. Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1986, vol. I, pp. 1-27.

tratado se escribió con anterioridad al *Libro de las Canciones* de al-Isfahani, aunque las similitudes que presentan me llevan a deducir que ambos autores bebieron de fuentes orientales anteriores.

El Levante peninsular (*Sharq al-Ándalus*) se configura en uno de los centros más importantes donde se potenció el arte musical, junto al sur de al-Ándalus, Zaragoza y Albarracín, contando con el mecenazgo de sus gobernantes. Los tratadistas levantinos que abordan la teoría musical aparecen contextualizados en dos focos: 1) la Taifa de Denia, gobernada por Iqbal al-Dawla (1045-1076), hombre culto y mecenas de las artes; 2) la región de Murcia, cobrando importancia durante el período almorávide bajo el dominio del mecenas de las artes Ibn Mardanish (1147-1178), gobernador de Murcia y Valencia (1147-1178). Afamado organizador de fiestas en su palacio pequeño (*al-Qasar al-Sagir*), donde se daban cita un verdadero cenáculo de eruditos, poetas, músicos y esclavas cantoras (*qiyān*), la corte de Ibn al-Mardanis contaba, junto a la de Játiva, con una de las orquestas (*shitarat*) más numerosas de al-Ándalus, reconocida por el elevado número de instrumentos de cuerda.

El desarrollo adquirido en al-Ándalus por los instrumentos es obvio ante la variedad de cordófonos, membranófonos y aerófonos recogidos en los tratados de los teóricos andalusíes. La musicóloga Rosario Álvarez Martínez señalaba en su artículo «Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana»: «Es justamente entre los siglos VIII-XIII, período de formación del *instrumentario* hispano, el momento en el que en Oriente –tanto en el imperio bizantino como en el islámico– se diversifican algunas tipologías instrumentales de la tardía antigüedad, dando paso a un rico acervo ya propiamente medieval<sup>11</sup>». De igual forma ocurriría en al-Ándalus durante estos siglos ya que la interrelación cultural mantenida con Oriente le llevaría a asimilar y adaptar cuantas innovaciones se producían respecto al mundo musical.

El primer diccionario escrito en al-Ándalus fue el *Kitab al-Mukhassas* (Diccionario de términos especializados) de Ibn Sida (Murcia, 1007-Denia, 1066), conocido como «El Ciego de Murcia», redactado bajo el mecenazgo del emir Iqbal al-Dawla, del que se conserva una copia en la Biblioteca del Escorial, fechada en 1166. El diccionario incluye una treintena de voces sobre la música, el canto, el duende, los instrumentos: laúd (lám. 1), rabel, *tunbur*, *mizmar* (flauta), la danza (*al-raqs*) y el juego (*al-la'b*)<sup>12</sup>. Sobre la estructura del *tunbur* (laúd de mango largo, caja piriforme, trates móviles y cuerdas metálicas), Yahya Ibn Hudayl (917-998) poeta de al-Hakam II, escribía:

Dos lenguas [cuerdas] tiene desde el mástil a la caja,  
que no pronuncian sino mágicas y hermosas palabras.

---

<sup>11</sup> Publicado en R. FERNÁNDEZ MANZANO y E. SANTIAGO SIMÓN (eds.), *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*. Catálogo de la Exposición Sierra Nevada 95, Granada-Sevilla, El Legado Andalusí-Lunweg Editores, S.A., 1995, p. 94.

<sup>12</sup> Ed. BULAQ, El Cairo, 1319H; A. SHILOAH, *The Theory...*, p. 210 (catl. núm. 136).





Lámina 1. Laúdes y *tunbur*.

Su mástil semeja una serpiente inmóvil  
que acecha flexible y fresca como el cervatillo<sup>13</sup>.

Como teórico y máximo exponente de la música en la Escuela Levantina destaca el polígrafo Abu l-Salt b. Umayya al-Dani «El de Denia» (Denia, 1068-Bugia-Argelia, 1134), conocido en los textos latinos como Abuzale, que vivió entre los Reinos de Taifas y los almorávides. Las fuentes árabes y hebreas destacan su erudición en las distintas ramas humanísticas y científicas, como historiador, médico, filósofo, astrónomo, poeta, músico y compositor, experto en astronomía, matemáticas y óptica<sup>14</sup>. Abu l-Salt de Denia iniciaría su formación en Denia durante el reinado el emir Iqbal al-Dawla (1047-1076) para completarla con reconocidos preceptores en Sevilla, Toledo y Granada y emigrando a Oriente a la edad de 30 años, estableciendo su residencia en El Cairo y Alejandría durante quince años. En ambas ciudades y los países del entorno Abuzale aprovecharía para empaparse del conocimiento de las obras clásicas griegas y árabes. Autor de una vasta producción de obras, cuenta con un tratado musical, *Risalat al-Musiqa* (Epístola sobre la Música), que incluye

<sup>13</sup> IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat min ash'ar ahl al-Ándalus*. Ed. IHSAN 'Abbas, Beirut, 1966, p. 109, poema núm. 198, versos 1 y 2.

<sup>14</sup> M. COMES, «Abu l-Salt», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*, vol. I, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2002, pp. 373-380 (biograf. núm. 204).

novedosas aportaciones musicales, escrito en Mahdia bajo la protección de los ziríes de Túnez, zona a la que emigrarían una parte de los musulmanes levantinos.

Aunque el manuscrito original se ha perdido, en la Biblioteca Nacional de París se conserva una copia hebrea. Todo parece indicar que fue copiado y traducido al hebreo por un autor sefardí de la familia de los Ibn Tibbon de Granada (s. XIII), saga de excelentes traductores emigrados a la región de Provenza. El musicólogo Hanoch Avenary llevó a cabo la traducción inglesa y precedida de un estudio en «The Hebrew version of Abu l-Salt's Treatise on Music»<sup>15</sup>. Según el análisis del códice realizado por el investigador, Abu l-Salt siguió la teoría musical de Alfarabi en *El gran libro sobre la música*, mientras que la estructura del contenido es de corte aristotélico.

El códice está articulado en tres partes: a) Capítulo I: la Ciencia Musical como ciencia matemática; b) Capítulo II: Sobre la Teoría de la Música; II.1. Materias: notas, intervalos y géneros, II.2. Forma: Los sistemas; c) Capítulo III: Sobre la Práctica de la Música; III.1. Materia: Los Instrumentos (naturales y artificiales), III.2. Forma: Progresión de la melodía y el ritmo. Según indica la arabista: «Hay suficientes datos para creer que Ibn Abi l-Salt habría compuesto una obra enciclopédica sobre las distintas disciplinas científicas del *quadrivium* [...], y que la estructura de esta obra se dividiría en cuatro secciones consagradas a la Geometría, la Astronomía, la Aritmética y la Música, pues, frecuentemente el autor nos remite de una sección a otra»<sup>16</sup>.

La puntualización de Comes denota que, en la clasificación de las ciencias matemáticas, el autor siguió la línea marcada por algunos tratadistas clásicos griegos (neopitagóricos, aristotélicos) y árabes orientales (Alfarabi, Avicena y los Ikhwan al-Safa'), al situar a la disciplina musical como integrante del *quadrivium* pitagórico. Esta obra, que constituye todo un clásico entre los tratados musicales andalusíes, establece los precedentes griegos y árabes que sirvieron de referencia a las obras posteriores andalusíes e hispanojudías<sup>17</sup>. Entre otros aspectos del contenido, destaca el capítulo dedicado a los instrumentos: naturales, producidos por la voz humana, frente a los artificiales, centrados en los cordófonos clásicos: laúd, rabel, *tunbur* y *qanun*, con sustanciosos detalles sobre su estructura, la composición de las cuerdas y la colocación de los dedos para su perfecta interpretación. Sobre el rabel (lám. 2), Abu l-Salt de Denia indica: «Puede ser de una cuerda, a veces más, máximo cuatro. Sus trastes suelen ser cuatro. El primero está fijo en la novena [parte en el diapason] entre el extremo del mástil y el puente, y se pulsa con el índice. El segundo es la sexta [parte] y es el traste medio. El tercero está en la novena [parte] de la sección entre el traste del índice y el puente, pulsado con el anular. El cuarto está en la décima [parte] entre el traste del dedo anular y el puente»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> H. AVENARY, «The Hebrew version of Abu l-Salt's *Treatise on Music*». *Yuval*, vol. 3 (1974), pp. 7-82.

<sup>16</sup> M. COMES, «Abu l-Salt», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*. p. 375.

<sup>17</sup> A. SHILOAH, «The science of Music», en *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*, Londres, Scholar Spress, 1995, pp. 45-49.

<sup>18</sup> H. AVENARY, «The Hebrew Version...», p. 58.





Lámina 2. Tañedor de *kamanya* (rabel) egipcia.

Observamos que Abu l-Salt de Denia se regía por los parámetros establecidos en los tratados teóricos orientales de Alfarabi, Ibn al-Katib, Ibn Zayla y Avicena (ss. x-xii), en lo concerniente a la progresión del ritmo, los compases, la distancia entre las notas y las proporciones aritméticas de los intervalos, la digitación de los cordófonos y los sistemas de los acordes (*accordatura*), la pulsación de las cuerdas (*tablatura*) y el sistema de notación alfabético-numérica.

Los avatares políticos que sufrieron los andalusíes durante el período almohade (s. xiii), ante un avance cristiano que se intensificaría, obligó a emigrar al Reino Nazarí de Granada a una parte de los establecidos en la región levantina, mientras que otros se dirigieron al Magreb y Oriente. Entre ellos, el teórico, poeta, filósofo y reconocido sufi Ibn Sab'in (Valle del Ricote-Murcia, 1217-La Meca, 1271), que emigraría a Granada tras la muerte del emir almohade Ibn Hud al-Mutawaklil (1228-1238) y, después, a Oriente Medio para establecerse en La Meca.

Ibn Sab'in fue autor de 64 obras de carácter filosófico-sufi y esotérico, ante su apasionamiento por las heterodoxias, el sufismo, la geomancia y el mensaje críptico encerrado en el significado y las combinaciones de las letras y los números. Además, del *Kitab al-adwar fi hall al-awtar* (Tratado sobre los modos y su relación con las

cuerdas)<sup>19</sup>, manuscrito citado por el arabista y musicólogo inglés H.G. Farmer en *Studies in oriental music*, indicando que se conservaba una copia en la biblioteca privada del mecenas egipcio Ahmad Taymur Bachá<sup>20</sup>. Actualmente se encuentra en los fondos manuscritos del Museo Islámico de El Cairo, según pude comprobar en una visita realizada a esta biblioteca, manuscrito cuyos contenidos reflejan datos similares a los recogidos en las obras del sistematista oriental Shafi al-Din al-Urmawi (s. XIII), en cuanto a la teoría musical centrada en el laúd de cinco cuerdas dobles y su relación con los modos, humores, elementos y los astros, con clara influencia de la *Teoría del Ethos*. Ibn Saba<sup>21</sup> también deja constancia de los sistemas de pulsación del laúd, además de desarrollar el sistema modal, las proporciones microtonales de los intervalos y la notación alfabético-numérica aplicada durante su época.

Como último teórico levantino, Ali b. Mun'im al-'Abdari al-Valansi «El Valenciano», conocido como Ibn Mun'im al-'Abdari (Valencia, s. XII-Marrakech, 1228-1229?), escribió una obra musical, *Masa'il 'ilm al-musiqa* (Cuestiones sobre la ciencia de la Música)<sup>21</sup>. Afamado alfaquí, ulema y médico que destacó en el campo de las ciencias (aritmética y geometría) y las disciplinas artísticas, está considerado entre los matemáticos andalusíes de mayor prestigio. El tratado musical de al-'Abdari aparece recogido en el repertorio biobibliográfico de al-Marrakusi *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila*<sup>22</sup>, códice que presenta contenidos centrados en la teoría musical de Alfarabi y una recopilación de melodías modales<sup>23</sup>. Este manuscrito fue adquirido por una biblioteca privada a mediados del siglo XX, aunque se encuentra actualmente formando parte de los fondos de la Biblioteca de Leyden, según hace constar el musicólogo Amnon Shiloah en el segundo volumen de su obra de catalogación de manuscritos musicales árabes, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*<sup>24</sup>.

El carácter interdisciplinar de la música de al-Ándalus reflejado en gran parte de estos códices se pone de manifiesto, además, en breves opúsculos que revelan su relación con la física. El filósofo y médico Ibn Rusd, conocido en los textos latinos como Averroes (Córdoba, 1126-Marrakech, 1198), incluye en su comentario a *De Anima* de Aristóteles el opúsculo catalogado por Shiloah como *Talkhis kitab al-nafs*, donde aborda la física del sonido aplicada a la propagación esférica del mismo<sup>25</sup>. La traducción de este manuscrito, que forma parte de los fondos reservados de la

<sup>19</sup> Ed. I. AL-MUNASIR, *Al-sama' wa l-tuganni*. Ammán, 2008, pp. 261-339.

<sup>20</sup> H.G. FARMER, *History of Arabian Music*. Londres, Luzac & Co., 1929, p. 226.

<sup>21</sup> Este tratado aparece recogido en la edición de la obra matemática de IBN MUN'IM, *Fiqh al-bisab*. Ed. IDRIS AL-MARABIT, 2005, pp. 12-13.

<sup>22</sup> Véase la catalogación de la obra de Ibn Mun'im, en la edición del repertorio de AL-MARRAKUST, por A. BENSHERIF, Muhammad, Beirut, s/d, vol. I, pp. 59-60.

<sup>23</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar». *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, vol. I (2008), pp. 170-171.

<sup>24</sup> A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. II, pp. 36-38 [catl. núm. 001].

<sup>25</sup> *Ibidem*, vol. I, pp. 208-209 (catl. núm. 135).



Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Res. 5000)<sup>26</sup>, aparece recogida en *La psicología de Averroes. Comentario al libro sobre el alma de Averroes*<sup>27</sup>.

En la misma línea, el filósofo, teórico, músico y compositor Ibn Bayya, más conocido como Avempace (Zaragoza, 1070-Fez, 1128), formado con maestros en Córdoba y Sevilla, además de estar considerado el creador de la Escuela de Laudistas andalusíes, fue autor de un tratado musical perdido, similar a la obra citada Alfarabi sobre la que Ibn Jaldun (m. 1406) y al-Maqqari (s. XVI) indican que la teoría y la práctica musical que se aplicaba en al-Ándalus y el norte de África seguían los precedentes establecidos por Avempace en esta obra. Sobre Avempace se conservan, sin embargo, dos opúsculos musicales. El primero, *Risalat al-alhan* (Epístola sobre las melodías), tratadito centrado en el laúd, sus cuerdas y la relación del cordófono con la medicina y la terapéutica musical<sup>28</sup>. El segundo opúsculo, catalogado por A. Shiloah como *Khamal fi l-sama'* (Sobre la audición musical)<sup>29</sup>, forma parte de su obra *Fi l-nafs* (Tratado sobre el alma), donde plantea la audición musical y el sonido desde su relación con la física. Según indica Avempace en el folio 89r de este último opúsculo: «La acumulación de percusiones en el aire producidas por instrumentos musicales del tipo del laúd produce en el aire diferentes clases de retorno que convierten el sonido en melodía (*nagam*). La concatenación de sonidos en las más variadas modalidades, provoca una mezcla de aire que da origen a una melodía combinada (*nagam mumtaziya*) que podría ser armónica o disarmónica (*imma mula'ima wa-imma munafira*)»<sup>30</sup>.

Diferentes son los tratados conservados de los teóricos andalusíes relacionados con el pensamiento musical y su orientación filosófica y sufí, tomando como modelo a la *Risalat al-musiqa* (Epístola sobre la música) de los Ikhwan al-Safa' y la obra sufí del persa Abu Hamid al-Gazali (m. 1111) en *Ihya' al-din al-'ulum* (Vivificación de las ciencias religiosas). Aunque la polémica suscitada por los alfaquíes y tradicionalistas, orientales y andalusíes, sobre la licitud e ilicitud de la música, el canto, los instrumentos y la compra-venta de esclavas-cantoras, las controversias latentes no impidieron la prolífica producción de obras en ambas áreas del mundo musulmán.

Entre las obras que tratan sobre la disciplina musical en su relación con la jurisprudencia islámica, el humanista y poeta Ibn Hazm (Córdoba, 994-1064) escri-

---

<sup>26</sup> Sobre los manuscritos musicales de la Biblioteca Nacional de Madrid, M. CORTÉS GARCÍA, «Revisión de los manuscritos poético-musicales árabe-orientales, magrebíes y andalusíes de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Civilización Andalusí*, Universidad de El Cairo. Facultad de Letras, Departamento de Español, El Cairo, 1998, pp. 95-108.

<sup>27</sup> Eds. S. GÓMEZ GONZÁLEZ y A. MARTÍNEZ LORCA, Madrid, Trotta, 1987.

<sup>28</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risalat al-alhan* de Ibn Bayya». *Sociedad Española de Musicología*, vol. XIX (1996), pp. 11-23; Sobre la aportación de Ibn Bayya a la Escuela de Laudistas andalusíes, M. GUETTAT, *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, Fundación El Monte, 1999, pp. 29-32 y 49-59.

<sup>29</sup> A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, p. 157 (catal. núm, 096).

<sup>30</sup> La traducción de este opúsculo aparece en J. LOMBA, *Libro sobre el alma*. Madrid, Trotta, 2007.



biría la *Risalat fi l-gina' al-mulhi* (Epístola sobre el canto con música instrumental)<sup>31</sup>, donde muestra las posturas que presentaban algunas de las escuelas de jurisprudencia islámica. De igual forma, Abu Bakr al-Turtusi (Tortosa-El Cairo, 1126) recoge en el *Kitab fi Tahrir al-gina' wa-l-sama'* (Tratado sobre la prohibición del canto y *al-sama'*)<sup>32</sup> las controversias que planteaba la ortodoxia islámica respecto a las manifestaciones musicales y sus intérpretes (hombres y mujeres). En la misma línea se encuentra la obra del gramático sevillano Abu l-Abbas Ibn al-Hayy al-Azdi (m. Constantina, 1249-1250?), autor del *Kitab al-sama' wa-abkamu-hu* (Tratado sobre *al-sama'* y sus preceptos), donde codificaba las reglas que debían regir las prácticas sufíes de *al-sama'*<sup>33</sup>. Según Ibn al-Jatib, el tratado perdido del sufí Ibn Sid al-Bunuh (Granada, 1255-1333)<sup>34</sup>, *Ta'lif fi Tahrir/Man' sama' al-yara'a al-musamma bi-l-sabbaba* (Obra sobre la prohibición en la práctica religiosa de *al-sama'* de la flauta de caña conocida como axabeba), postulaba por la prohibición de este tipo de flauta de caña en las prácticas sufíes (*al-sama'*) de la cofradía familiar de los Banu Bunuh en el Albaicín, instrumento cuyo dulce sonido alejaba al devoto de su concentración en Dios.

Del mismo corte encontramos un códice árabe del jurista Ibn al-Darray de Ceuta (m. 1330) titulado *Kitab al-imta' wa-l-intifa' fi mas'alat sama' al-sama' li-istitara bi-l-kifaya wa-l-gina' fi ahkam ahl al-gina'* (Libro sobre el deleite y la cuestión de la audición de *al-sama'* para apreciar de forma concisa y útil el canto y las normas utilizadas por los diferentes cantores)<sup>35</sup>, conservado en la Biblioteca Nacional (ms. Res. 246), que incluye un amplio capítulo centrado en la organología donde recoge la clasificación de una treintena de instrumentos cultos y populares (cordófonos, aerófonos y membranófonos), mostrando la vigencia y la evolución de los instrumentos orientales y magrebíes en el marco de la sociedad andalusí<sup>36</sup>.

El polígrafo Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374/5) fue autor de un tratado de corte sufí, *Kitab al-Rawdat al-ta'rif bi l-hubb al-sharif* (Jardín del conocimiento

---

<sup>31</sup> E. TERÉS SABADA, «Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm». *al-Ándalus*, vol. xxxvi (1971), pp. 203-214.

<sup>32</sup> Ed. A. TURKI, El Cairo, 1997; A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 351-352 (catl. núm. 258).

<sup>33</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (2008), pp. 9-33, p. 17.

<sup>34</sup> F. FRANCO, «Ibn Sid Bunuh/Buna, Abu Tammam», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*, vol. 5, pp. 344-350.

<sup>35</sup> M. CORTÉS GARCÍA y M. GONZÁLEZ BERLANGA, «Ibn al-Darray al-Sebti», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí: Anexas*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2012, pp. 168-182 [biograf. 2109]. Ed. Árabe de M. BENCHEKROUN, Kenitra, 1982.

<sup>36</sup> A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 323-324 (catl. núm. 232), aunque atribuido al copista marroquí Shalahi-Al (s. XVIII). Las investigaciones sobre este códice realizadas por B. ODEMI, «*Kitab al-imta' wa-l-intifa'*: Un manuscrit sur la musique árabe de Ibn al-Darray». *Arabica*, vol. xxxviii (1991), pp. 40-55, llevaron a determinar la autoría de Ibn al-Darray de Ceuta. Una parte del manuscrito fue traducido por R. MAZUELA COLL, s/f (aprox. años 90), trabajo de investigación de la beca concedida por AECID.





sobre el amor divino)<sup>37</sup>, que incluye un capítulo dedicado a las ciencias y, formando parte de las mismas, la música en su relación con las matemáticas, justificando, así, el carácter científico de esta disciplina. Basándose en el concepto de armonía, Ibn al-Jatib integra otro capítulo centrado en la licitud de *al-sama'* y estableciendo el símil entre la armonía musical y el estado armónico que debía atesorar el iniciado (*al-murid*) en el desarrollo de las prácticas musicales místicas, capítulo que, probablemente, perfiló en su *Risalat al-Musiqà* (Epístola sobre la Música), no conservada<sup>38</sup>. La obra incluye un capítulo relacionado con el sentido auditivo y las sensaciones de la audición musical.

Ibn al-Jatib fue, además, el autor de la primera *urchuza* (poema didáctico) sobre los modos andalusíes, *Fi l-taba'i, al-tubu' wa-usulu-hum* (Sobre los humores, los modos y sus orígenes)<sup>39</sup>, donde deja constancia de las cuatro cuerdas del laúd, su relación con los modos principales de la música culta (*nawba*): *al-Maya, al-Dayl, al-Zaydan, al-Mazum* y sus dieciséis derivados, junto al *Garibat al-Muharram* sin derivaciones, conformando un total de dieciocho modos y su correspondencia con los humores y los elementos de la naturaleza. Este poema modal lo ampliarían los marroquíes al-Wansarisi (m. 1549) y al-Hawzi (s. XVI) en sus respectivas *urchuzas*, hasta conformar un total de veinticuatro modos actuales que atesoran los repertorios de gran parte de las obras teóricas y los cancioneros escritos en Marruecos sobre las *nawbas* de la tradición andalusí-magrebí, destacando los teóricos y recopiladores al-Bu'sami, al-Ha'ik, al-Yami'i y al-Tadilli (ss. XVIII-XIX). El contenido de estos tratados y cancioneros muestra la continuidad que presenta la música culta andalusí en el norte de África mediante el proceso de la transmisión oral y escrita, zona que se configuraría en el eslabón fundamental de la conservación del repertorio culto (*nawba-s*), frente a la música perdida en esta orilla.

El estudio de los perfiles de los teóricos y los recopiladores ubicados en las distintas áreas geográficas responde, de forma generalizada, al de auténticos sabios medievales formados por preceptores y maestros andalusíes y orientales en el campo de las ciencias y las letras. Así lo testimonian los datos que recogen los repertorios biobibliográficos y certifican sus propias obras centradas en las distintas ramas del conocimiento. El análisis de estos tratados revela que, aunque seguían los precedentes musicales establecidos en los códices orientales, los autores andalusíes dejaban constancia de sus propias aportaciones, resultado de sus conocimientos y la evolución de la música oriental en tierras andalusíes. La evaluación general del bagaje de obras realizadas por estos hombres cultos denota que su objetivo era transmitir sus conocimientos.

<sup>37</sup> Ed. AL-KATTANI, Muhammad, Beirut, 1970, vols. I y II.

<sup>38</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Sobre los conceptos de armonía, *al-dikr* y *al-sama'* aplicados a la práctica musical en el *Rawdat al-ta'rif* de Ibn al-Jatib», en *Ibn al-Jatib. Saber y poder en al-Ándalus*, Córdoba, Editorial Almadros. Fundación Paradigmas Córdoba, 2014, pp. 141-180.

<sup>39</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus en dos autores granadinos: as-Sushtari e Ibn al-Jatib». *Música oral del Sur*, vol. 1 (1995), pp. 177-194.

El valor adquirido por estos tratados denota la importancia adquirida por la música en tierras del islam andalusí, además de contribuir a la formación de la pedagogía aplicada en las escuelas musicales esparcidas por la geografía andalusí. No obstante, las circunstancias políticas, ideológicas y económicas que asolaron al territorio bajo dominio musulmán durante algunos períodos, unidas al debilitamiento progresivo ante las conquistas cristianas (ss. XII-XIII), obligaría a muchos de estos tratadistas a abandonar sus tierras para emigrar a Oriente o el Magreb, donde, además de empaparse del saber de sus sabios y maestros, sus obras estarían marcadas por la impronta oriental, como ocurre con los tratados de Abu l-Salt de Denia, Abu Bakr al-Turtusi de Tortosa e Ibn Sab'in de Murcia, por citar algunos de los más representativos.

## 2. LA MÚSICA Y SU PEDAGOGÍA EN LAS FUENTES DOCUMENTALES ANDALUSÍES

El análisis de las fuentes textuales que aportan noticias sobre la pedagogía musical aplicada en las principales cortes y las escuelas musicales donde se impartía su enseñanza (Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Albarracín) nos lleva a comprobar que, bajo el mecenazgo de los emires, maestros y músicos de ambos géneros, el aprendizaje de los textos poéticos cantados se basaba en el conocimiento de la lengua árabe y su prosodia, mediante el sistema de la acentuación o no acentuación de las sílabas tónicas y átonas. Sin duda, las técnicas del aprendizaje memorizado del texto coránico y su salmodia debieron facilitar la memorización, declamación y el canto inicial de la poesía clásica oriental (*al-qasida*), así como del canto responsorial (solista-coros) de las posteriores formas estróficas incorporadas (moaxaja y zéjel). Según las fuentes consultadas, el aprendizaje iba acompañado del manejo de las técnicas vocales e instrumentales, la práctica de los ritmos y el entramado melódico del árbol modal (*shayarat al-tubu*)<sup>40</sup>.

El sistema memorizado de los textos poéticos cantados y el elevado número de composiciones que conocían los cantores más reconocidos es una constante en las citas de estas fuentes. Sirva de ejemplo el testimonio del historiador Ibn Hayyan de Córdoba (m. 1076) en *al-Muqtabis II-1*, conjunto de crónicas sobre el emirato de al-Hakam I y 'Abd al-Rahman II, cuando en el capítulo «Ziryab el mejor cantor de al-Ándalus» señala: «Ziryab había desentrañado de los libros de música acerca de sus categorías (*maratib*), principios (*mabadi*'), secciones (*maqati*'), tonos (*alhan*) y melodías (*nagam*), además de tener memorizados diez mil fragmentos cantables con sus tonos y modos de tañerlos, con dominio y excelencia»<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, vol. LV (2006), pp. 89-94.

<sup>41</sup> IBN HAYYAN, *Al-Muqtabis II-1*. Edición facsímil, Madrid, Academia Real de la Historia, 1999, fol.150v; F. CORRIENTES CÓRDOBA y M. MAKKI (trads.), *Crónicas de los emires Albakam I y*





Lámina 3. Capítulo sobre Ziryab en el *Al-Muqatbis II-1* de Ibn Hayyan.

Sobre el tratamiento de la voz aplicado a los cantores por el maestro Ziryab (788-858), el historiador cordobés explica en otro pasaje del capítulo las duras pruebas a las que sometía a los alumnos a la hora de su elección, con el fin de comprobar la capacidad de almacenar el aire en el diafragma, la textura y los registros vocales, así como sus matices<sup>42</sup>.

Ibn Hayyan deja constancia, además, de los nombres y las especialidades de una cincuentena de mujeres (libres y esclavas) que Ziryab formó en Córdoba, en la considerada como la primera escuela-conservatorio creada durante el reinado de 'Abd al-Rahman II (822-847), afirmando que fueron las mejores transmisoras del legado musical de su maestro<sup>43</sup>. Entre las abundante referencias sobre el papel transmisor de las esclavas cantoras en Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Albarracín, el antólogo valenciano Ibn al-Abbar (n. 1199) en el *Kitab al-Takmila* puntualizaba sobre Nuzha al-Wahabíyya (s. xi), esclava del *katib* (escritor) al-Himyari: «estaba consi-

*Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqatbis II-I]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001, pp. 202-203.

<sup>42</sup> IBN HAYYAN, *Muqatbis II-1*, fol. 151v, pp. 207-208.

<sup>43</sup> *Ibidem*, fols. 151v-153v, pp. 208-212.

derada entre las mejores y más cultas de las cantoras de Córdoba, además de recitar poesías, memorizar gran número de poemas, refranes y contar relatos e historias»<sup>44</sup>.

El poeta cordobés Ibn al-Kattani en su antología poética *Kitab al-Tashbihat min ash'ar ahl al-Ándalus* (Libro de los similes sobre los poetas de al-Ándalus) dedica el capítulo XVI a las esclavas cantoras (*al-qiyan*) y los cantores (*al-muganin*), y el capítulo XVII a los instrumentos con poemas que nos hablan sobre la música, la danza y sus intérpretes. Entre ellos, esta composición de Ibn 'Ali al. Tubni, poeta magrebí en la corte de Almanzor, donde deja constancia de la labor pedagógica ejercida por 'Ulayya, hija de Ziryab y reconocida cantora:

Una paloma cantora vivificó con su canto  
mis amores y la pasión en mi interior.  
Es como si hubiera permanecido un tiempo en su nido  
enseñándole [el canto] 'Ulayya hija de Ziryab<sup>45</sup>.

Distintos son los repertorios biobibliográficos de autores andalusíes y magrebíes que revelan los nombres de los autores, títulos y contenidos de los cancioneros y repertorios escritos en al-Ándalus, obras que revelan el seguimiento del cancionero oriental de al-Isfahani, además de generar numerosas copias. En lo que concierne a los cancioneros andalusíes, el primero fue el *Kitab fi agani Ziryab/Kitab ajbar Ziryab* (Libro de las canciones de Ziryab/Libro sobre noticias de Ziryab), obra perdida aunque llevada a cabo por el prosista y poeta cordobés de origen oriental Abu l-Hasan Ibn Hasim (Córdoba, m. 1005)<sup>46</sup>. Siguiendo el orden cronológico, el segundo sería el *Kitab al-qiyan al-andalusiyya* (El libro de las cantoras andalusíes) de la levantina Fathuna b. Ya'far, mujer culta, compositora y directora de una orquesta<sup>47</sup>. El título de este cancionero nos lleva a deducir la importancia adquirida por las esclavas-cantoras en las cortes, de ahí que su autora recopilara esta obra temprana (ss. XI-XII), no conservada.

Respecto a los maestros que llevaban a cabo la formación musical de las mujeres andalusíes, algunos autores indican que corría a cargo de hombres de edad casados, según consta en el tratado de *hisba* (sobre la regulación de las leyes y los precios en el zoco) de Ibn Abdun de Córdoba (s. XII)<sup>48</sup>, aunque otros señalan que su

---

<sup>44</sup> M. ALARCÓN y Á. GONZÁLEZ PALENCIA (eds.), *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, JAE, 1915, p. 608 [biograf. núm, 2116]; M.L. ÁVILA, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», en M.J. VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales, Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. Al-Ándalus*. Sevilla, 1989, p. 169 [biografía, núm, 71].

<sup>45</sup> IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat*, poema n.º 103, versos 1 y 2.

<sup>46</sup> J. LIROLA DELGADO, «Ibn Hasim», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2004, vol. 3, pp. 312-313, [biografía núm, 558].

<sup>47</sup> Ed. F. CODERA, *Kitab al-Takmila li-kitab al-Sila*. Madrid, 1887-1889, 2 vols. (biografía núm, 2868); ÁVILA, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», p. 156 (biografía núm, 23).

<sup>48</sup> É. LÉVI-PROVENÇAL, *Seville musulmane au début du XII<sup>ème</sup> siècle. Le traité d'Ibn 'Abdun sur la vie urbaine et les corps des métiers*. París, Maisonneuve-Larose, 2001, p. 102.





enseñanza corría a cargo de mujeres de edad. En cuanto a los conocimientos de las esclavas cantoras, en general coinciden al revelar que eran versadas en las disciplinas lingüísticas, literarias, musicales, la danza, los juegos y divertimentos varios, a las que se sumaban, a veces, el arte de la caligrafía y los conocimientos aritméticos.

Entre las cualidades por las que eran valoradas, Ibn Bultan señala que la cantora perfecta debía poseer pureza y potencia de voz, además de aunar buenas técnicas vocales y recitativas, observando las reglas métricas y gramaticales a la hora de memorizar correctamente la poesía. Si además tenía buen oído para los distintos ritmos, demostraba su virtuosismo instrumental, excelente voz y calidad melódica, era ingeniosa y de alma delicada, sería la esclava perfecta, ya que proporcionaría más placer y tendría más aceptación en el mercado<sup>49</sup>.

Estos datos revelan que la mujer, como heredera de la rica tradición islámica, jugaría un papel relevante en la sociedad de su época y la transmisión de sus conocimientos, especialmente durante los siglos IX al XIII, considerados como los períodos más florecientes en el campo de las artes. Como bien puntualiza la arabista Manuela Marín: «La participación y aportaciones al ámbito de la cultura andalusí, en su condición de poetisas, cantoras, instrumentistas, danzarinas e incluso compositoras, constituye una innovación en la sociedad medieval, teniendo en cuenta el contexto social en el que transcurrían sus vidas y, también, el rechazo que mostraba la ortodoxia islámica»<sup>50</sup>.

Sobre estos sistemas pedagógicos informan que, terminado el aprendizaje, el discípulo/a recibía la conocida como *iyaza*, certificado que acreditaba su formación y le permitía impartir los conocimientos adquiridos a los nuevos discípulos/as<sup>51</sup>. Estos datos nos llevan a considerar que la proliferación de escuelas sobre la música cortesana llevaría a la especialización e interpretación de distintos géneros y estilos.

Sevilla se erigiría, en cierta medida, en continuadora de la tradición musical de Córdoba tras la creación de la escuela-conservatorio por Ziriyab (m. 850) y, después, por Ibn al-Kattani (m. 1029), dada la relevancia que adquiriría la ciudad en el campo de la música y la fabricación y exportación de instrumentos musicales a las cortes, datos en los que coinciden las fuentes textuales. Ibn Jaldun en la *Muqaddima* constata la continuidad que presentaba la ciudad sevillana, al puntualizar: «The musical heritage Ziriyab left in Spain was transmitted down to the time of the *reyes de taifas*. In Sevilla, (the craft of singing) was highly developed. After (Seville) had lost its influence, (the craft of singing) was transplanted from there to the coast of Ifriqiyah and the Maghrib»<sup>52</sup>. Ahmad Tifashi en el volumen XLI de su enciclopedia dedicado a la música de al-Ándalus, señala la existencia de mujeres expertas sevillanas,

---

<sup>49</sup> P. COELLO, «Las actividades de las esclavas», en M.J. VIGUERA (ed.), *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar. I. Al-Ándalus*, p. 208.

<sup>50</sup> M. MARÍN, «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Ándalus», en G. DUBY y M. PERROT (eds.), *Historia de las Mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 551-563, p. 553.

<sup>51</sup> J. MONROE, *op. cit.*, p. 37.

<sup>52</sup> IBN KHALDUN, *The Muqaddimah. An Introduction to History*. Trad. Franz Rosenthal, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958, vol. II, p. 405.

de edad, que enseñaban las artes musicales a esclavas-cantoras (*qiyan*) de su ciudad, las cuales, tras completar el período de formación y ante sus cualidades artísticas (canto, memorización de poemas, instrumentación y danzas) se les concedía la *izaya* y eran consideradas «artistas consumadas». Añade que sus características artísticas contribuían a que fueran vendidas a altos precios a los soberanos peninsulares (musulmanes y cristianos) y los emires de Ifriqiya<sup>53</sup>.

Ahmad Tifashi, reconocido poeta y compositor de moaxajas y zéjeles durante el período almorávide deja constancia, además, del trabajo realizado por Avempace con las esclavas cantoras: «Ibn Bayya, el máximo imán, tras encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras [cristianas y musulmanas], depuró el ‘istihlal’ y el ‘amal’, mezclando el canto de los cristianos con el canto de Oriente»<sup>54</sup>. La cita revela cómo la asimilación del canto visigodo-bizantino con el oriental era el resultado de la fusión de estas culturas musicales y, también, de la contribución e interacción de las tradiciones musicales de las esclavas cantoras de distintas procedencias.

El antólogo sevillano al-Ru’ayni (s. XIII) y el argelino al-Maqqari (s. XVI) destacan la obra musical llevada a cabo por el recopilador y excelente calígrafo Abu Zakariya Yahya b. Ibrahím al-Isbihi al-Hakim, conocido como Yahyà al-Juduy al-Mursi «El Murciano» (Murcia, s. XII-Ceuta, s. XIII), autor de un cancionero en varios volúmenes, *Kitab al-Agani al-Andalusiyya* (Tratado sobre las canciones andalusíes)<sup>55</sup>, no conservado, aunque, según al-Maqqari, imitaba a la obra de al-Isfahani. Durante la época de Ibn Mardanis, encontramos al teórico, compositor y músico Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi «El Murciano» (s. XII), autor de un recopilatorio perdido que reunía varios volúmenes, según nos informan Ahmad Tifashi (s. XIII) y al-Maqqari (s. XVI). El testimonio de Tifashi resulta de gran valor al ponderar la labor realizada por el sabio murciano en el campo teórico-práctico y la composición melódica de los poemas escritos por los vates andalusíes: «El sello de este arte fue Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi “El Murciano”, quien profundizó en él, tanto en la teoría como en la práctica, como nadie había profundizado antes, y escribió sobre la música una gran obra en muchos tomos. Todas las melodías que sobre versos modernos [refiriéndose a la poesía andalusí de la época] se oyen en al-Ándalus y el Magreb proceden de él»<sup>56</sup>.

Resulta evidente el trabajo realizado por estos teóricos, poetas, compositores y maestros en el área de la pedagogía musical, la composición de la lírica y la creación de las melodías que acompañaban al canto de las formas poético-musicales utilizadas en la tradición andalusí (casida, moaxaja y zéjel), al tratarse de poemas que no sólo se recitaban, sino que también formaban parte de la música culta en los salones cortesanos y aristocráticos. Así también, de sus aportaciones como compositores de los textos y las melodías recitadas o cantadas en el marco de las cofradías sufíes, según

<sup>53</sup> J. MONROE, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>54</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, *op. cit.* (1962), pp. 519-520.

<sup>55</sup> M. CORTÉS GARCÍA, «Al-Juduy», *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2009, vol. VI, p. 435-436 [biograf. núm, 1480].

<sup>56</sup> J. MONROE, *op. cit.*, p. 520.



muestran algunas de las obras y pliegos sueltos que he ido localizando durante las últimas décadas, donde sus autores dejan constancia de los modos melódicos sobre los que debían interpretarse las composiciones poéticas (profanas y sufíes).

### 3. LAS DANZAS ANDALUSÍES Y MORISCAS EN LAS FUENTES HISTORIOGRÁFICAS, LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

Las fuentes documentales de carácter diverso se configuran en uno de los testimonios sobre la música, los instrumentos, las danzas y sus intérpretes en el contexto de las culturas musicales árabes. A ellas se suman las consideradas fuentes artísticas mediante las representaciones musicales integradas en los manuscritos iluminados y la iconografía musical reflejada en las piezas del arte oriental e hispanomusulmán.

#### 3.1. LAS DANZAS ANDALUSÍES EN LAS FUENTES TEXTUALES ÁRABES Y CRISTIANAS

Según las fuentes documentales consultadas, las referencias a las danzas en al-Ándalus suelen ser reducidas y las alusiones a las mismas se centran en aquellas que solían acompañar a las fiestas cortesanas. Fenómeno similar ocurre con las orientales ya que teóricos de la música como Alfarabi apenas les dedica unas líneas en el *Kitab al-musiqa al-kabira*. Aunque el título de la obra del historiador y poeta Ibn Sa'íd al-Ándalusi al-Magribi (Alcalá la Real, 1213-Qusayr, Alto Egipto, 1275/86) *Al-Murqisat wa-l-mutribat min rawa'i al-shi'r al-'arabi* (Sobre los versos que llevan a bailar y proporcionan placer)<sup>57</sup> sugiere que nos encontramos ante un tratado sobre la danza, en realidad se trata de una recopilación de fragmentos seleccionados de poemas orientales y andalusíes clasificados en función de aquellos que llevan a disfrutar (*mutribat*) o a bailar (*murqisat*). Teniendo en cuenta que Ibn Sa'íd fue autor de un tratado sobre las melodías, perdido, es posible que estos versos se recitaran, cantaran o bailaran.

En cuanto a la terminología utilizada, en general emplean el término *al-raqs*, aunque en ocasiones la danza aparece como *al-shatb*, término árabe que en su adaptación al castellano sería *xotar* («saltar»). Respecto a las tipologías, de forma generalizada citan las danzas de espadas, sables, palos y pañuelos pero sin especificar cómo se ejecutaban. El estudio comparativo de estas danzas con las actuales en la tradición oriental de Arabia Saudita, Emiratos Árabes y Egipto (palos, sables, puñales y espadas), consideradas como representativas de las comunidades beduinas, nos lleva a encontrar ciertas similitudes con los datos recogidos en los textos andalusíes. En el caso de Oriente, se trata de danzas guerreras que simbolizan y reivindican las gestas de sus héroes legendarios y los cantos épicos de las tribus, luego

---

<sup>57</sup> El Cairo, 2003.



su representación en las cortes andalusíes bien podía ser en recuerdo de las victorias de sus antepasados árabes.

Las primeras referencias a la danza (*al-raqs*), el juego (*al-la'ib*) y los divertimiento (*al-malahi*) lo encontramos durante los Reinos de Taifas en el diccionario de Ibn Sida *Kitab al-Mukhassas*<sup>58</sup>, información que toma, en general, de Ibn Durayd. La desmembración del califato cordobés sería el detonante de la diáspora de una parte de sus intelectuales a las cortes taifales, donde el desarrollo de las artes musicales se vería favorecido por el mecenazgo de emires y nobles. Claro ejemplo sería Ibn al-Kattani (Córdoba, 949-Zaragoza, 1029), médico, poeta, antólogo y reconocido mecenas de la música en las cortes de Zaragoza y Albarracín que, huyendo de su ciudad, se refugiaría en la beréber de los Banu Razin de Albarracín para crear uno de los centros de formación musical y de compra-venta de esclavas cantoras más importantes del territorio peninsular.

Refiriéndose a la relevancia de la música y las esclavas cantoras acogidas al mecenazgo de Ibn al-Kattani, encontramos algunas referencias a las danzas y los juegos en la obra de Ibn Bassam *Kitab al-Dajira*. Sobre las cualidades que poseía una cantora profesional vendida por Ibn al-Kattani al emir Hudayl Ibn Razin, de los Banu Razin (1012-1104), por la que pagó tres mil dinares, Ibn Bassam indica:

Nadie vio, en su época, mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor, más destacada en el arte de escribir, en la caligrafía, de cultura más refinada, de dicción más pura; no cometía ninguna falta dialectal en lo que escribía o cantaba, tantos eran sus conocimientos de morfología, lexicografía y métrica; incluso sabía de medicina, historia natural, anatomía y otras ciencias en las que los sabios de la época se hubieran revelado inferiores. Sobresalía en el manejo de las armas (*tiqaf*), en el volteo con escudos de cuero, en los juegos malabares con sables, lanzas y afilados puñales; en todos ellos no tenía pareja, igual ni equivalente<sup>59</sup>.

En cuanto a la especialización en los juegos malabares de esta cantora, la interpretación del texto de Ibn Bassam es clara. Se trataba de mostrar su destreza en el lanzamiento al aire de estos objetos. De igual forma, en el desarrollo coreográfico e interpretativo de los grupos de danzantes de las zonas citadas de Oriente Medio, los hombres muestran su destreza al lanzar palos, fusiles o puñales al aire acompañados del canto.

Sobre la danza de espadas, presente en la primera parte de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, se pronuncia M. Esses en *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*: «The fact that in some parts of Spain, such as Sevilla, the *danza de espadas* was performed by guilds of gardeners (*hortelanos*) raises the possibility that it may have originally served as a fertility rite»<sup>60</sup>. Asimismo, hace referencia a la *dagge dance* (danza de puñales) de

<sup>58</sup> Ed. BULAQ. El Cairo, 1319H, vol. I, pp. 15, 16 y ss.

<sup>59</sup> H. PERÉS, *Esplendor de al-Ándalus*. Madrid, Hiperión, 1990, p. 387.

<sup>60</sup> Publicado en 1987, vol. I, p. 469.





Burgos en octubre del año 1571, la danza de espadas en la plaza Mayor de Madrid en diciembre de 1657, con motivo de la celebración del cumpleaños del príncipe Felipe el Próspero, y en las fiestas del Corpus Brunete, Toledo, Sevilla y Segovia, danzas que documenta hasta el siglo xvii<sup>61</sup>. En la interpretación y la recreación de la danza oriental actual observamos también cómo algunas bailarinas han incorporado la conocida como «danza del sable», propia de las danzas guerreras de las comunidades beduinas, apareciendo en escena manteniendo sobre la cabeza un gran sable y mostrando su equilibrio en la progresión rítmica y los movimientos ondulantes de cadera, propios de la danza oriental (*al-raqs al-sharqi*).

A través del estudio y la representación de estas danzas de origen beduino, conservadas en el marco de las danzas guerreras más antiguas, se puede observar cómo los hombres muestran su virilidad y valentía. Actualmente, estas danzas forman parte de las fiestas conmemorativas de la comunidad beduina de carácter nómada y, también, de las danzas campesinas propias del Alto Egipto, zonas donde se sedentarizaron algunas tribus procedentes de la Península Arábiga. Resulta curioso, sin embargo, que estas danzas masculinas ejecutadas en Arabia Saudita, Kuwait, Emiratos Árabes y El Yemen sean de corte guerrero, mientras que en el Alto Egipto la danza de palos la ejecutan los hombres y, a veces, un hombre y una mujer, mientras que en tierras andalusíes todo parece indicar que eran realizadas por mujeres, danzas que debían formar parte de los juegos y divertimentos propios de las fiestas.

Las actuales danzas de palos y de espadas integradas en el folclore español las encontramos como diversión y entretenimiento, danzas que acompañan a las festividades religiosas y profanas y suelen organizarse en las romerías de numerosas comunidades, las calles y las plazas. En general son ejecutadas por el colectivo masculino. En su expresión musical y coreográfica suelen acompañarse con dulzainas, tamboriles y gaitas. En Asturias, las danzas de palos o «paloteos» aparecen citadas por Jovellanos y corresponden, también, a danzas guerreras de hombres, así como en los bailes de desafío de las danzas de espadas del País Vasco y Obejo (Córdoba), a los pies de Sierra Morena, mientras que en Hoyocasero (Ávila), la danza de palos «palotadas» es ejecutada por mujeres. En cuanto a Aragón, el musicólogo Arcadio Larrea Palacín señalaba a «Las danzas de palos y espadas, como integrantes del *dance* en más de doscientas localidades»<sup>62</sup>, aunque *los dances* son representaciones de tipo litúrgico en el interior de las iglesias que iban acompañadas, en el exterior, de las danzas de *villanos, palos y espadas*<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 471-473.

<sup>62</sup> A. LARREA PALACÍN, «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical*, vol. 2 (1947), p. 177.

<sup>63</sup> A. LARREA PALACÍN, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1952.



Lámina 4. Danza de bastones masculina en ataifor abasí.

El arabista y académico Julián Ribera y Tarragó también se pronunciaba sobre el origen árabe de la jota en su obra *La jota aragonesa*<sup>64</sup> basando las teorías sobre sus orígenes en el término *sotar* o *xotar* («saltar»), según el canto inventado por el musulmán valenciano Ibn Jot (s. XII), expulsado a tierras aragonesas y refugiado en Calatayud, teorías que han sido rebatidas por distintos musicólogos, etnomusicólogos y antropólogos. Aunque sus orígenes continúan siendo dudosos, en general coinciden en ubicarla en Aragón.

La mayor información sobre las danzas andalusíes y su puesta en escena la encontramos en la literatura, *diwanes* y antologías poéticas. Es obvio que el interés y la admiración que sentían los emires y los poetas por la poesía los llevó a una rica producción literaria donde la música, los instrumentos, los ritmos, los modos, los estilos musicales, la belleza de las esclavas-cantoras, el virtuosismo instrumental y vocal de sus intérpretes, así como las danzas, son una realidad latente en la prolija lírica andalusí, composiciones que encontramos, a menudo, insertadas en los repertorios de las *nawbas* de la tradición andalusí-magrebí y en su interpretación actual.

---

<sup>64</sup> Zaragoza, 1919.



Respecto a la danza (*al-raqs*) y las bailarinas (*al-raqisat*), encontramos pinceladas informativas en estos *diwanes* al describir la puesta en escena, destacando la belleza, el coqueteo y el gracejo de las bailarinas, el colorido y la riqueza de las sedas de los trajes, la elegancia y la flexibilidad de los cuerpos, el cimbrear de los talles y caderas, las joyas, el tintineo de las ajorcas que adornaban sus tobillos y el sonido que producían ante el movimiento de las danzantes. En medio de la estética, observamos que la escenografía se completaba con el acompañamiento rítmico de los tañedores de instrumentos de viento y percusión, *surnal/zulami/mizmar* (tipo de oboe), *daff* (adufe) y *darbuka* (tambor de copa) que las bailarinas acompasaban con los crótalos y el movimiento ondulante de manos y pies. El poeta valenciano Ibn Zaqqat (s. XII) hace referencia a las ajorcas de las bailarinas y las sensaciones que le producían su tintineo:

Cuando ella cantaba el tintineo de sus joyas le coreaba  
cimbreándose en su traje de washy y sus collares<sup>65</sup>.

Ibn al-Kattani en su obra antológica incluye este poema de Ibn Hudayl, poeta de corte de al-Hakam II, versos que están enmarcados en los jardines del palacio al-Zahira de Almanzor en la sierra de Córdoba y envueltos en el campo semántico de las metáforas e imágenes propias de la lírica andalusí:

Al cubrirse de hojas las ramas de los árboles, diríase  
cantoras esbozadas con velos verdes,  
cuando exhalan su perfume y se balancean sobre nosotros,  
recuerdan al amante cuando se despide<sup>66</sup>.

Sobre «los velos verdes» a los que alude Ibn Hudayl, podemos deducir que se trataba de la «danza oriental del velo», donde las bailarinas aparecen en escena cubiertas con un velo de gasa del que se van desprendiendo en el desarrollo de la danza y la progresión rítmica. Este tipo de danza oriental parece cobrar vida en el testimonio del orientalista francés Henri Perés en *Esplendor de al-Ándalus*, donde dedica el capítulo III a «La vida de placer» y traduciendo algunos poemas andalusíes que aluden a la danza. Entre ellos, este del emir Husam al-Dawla Ibn Razin de Albarracín describiendo un jardín:

Cuando la brisa la toca [con la mano]  
uno se imagina que sus ramas [gusun] son bailarinas [raqisat]  
que se balancean en trajes verdes y telas listadas del Yemen<sup>67</sup>.

En cuanto a la riqueza de los trajes y adornos que llevaban las bailarinas se pronuncian algunos autores andalusíes, así como del prestigio de las telas importadas

<sup>65</sup> MAQQARI-AL, *Analectes*. Ed. A.M. MUHYI AL-DIN, El Cairo, 1949, vol. II, p. 282.

<sup>66</sup> IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat*, poema núm. 124, versos 14-15.

<sup>67</sup> H. PERÉS, *op. cit.*, p. 392.

de Oriente y, en concreto, de Yemen. En la isla de Yerba (Túnez) y la *kabilia* argelina son conocidas las danzas de mujeres ataviadas con trajes de seda y telas rayadas de colores brillantes, en la interpretación de la conocida como «la danza del pañuelo».

Del análisis general de las fuentes literarias consultadas sobre las danzas se podría deducir, en principio, que la influencia oriental era un hecho, como también ocurría con la música en el proceso transcultural Oriente-al-Ándalus. El historiador oriental Al-Mas'udi describe las cualidades que debían acuñar los bailarines: «Talento natural, buena constitución y excelente puesta en escena»<sup>68</sup>, mientras que el alfaquí bagdadí Ibn Bultán (m. 1066) en su tratado de *hisba, Risala fi shira' al-rafiq wa-taqlib al-'abid* sobre la regularización del precio de los esclavos en el zoco, especifica acerca de las características que debían reunir las bailarinas en su valoración y venta: «debían ser flexibles, muy diestras en su oficio, de cuerpo y estatura armoniosa, vientre delgado y amplio torax para almacenar el aire, a fin de dar agilidad a sus movimientos»<sup>69</sup>.

La descripción literaria de los movimientos del cuerpo, siguiendo el compás de los ritmos e instrumentos nos lleva a interpretar que una de las danzas más conocidas era la «danza oriental del vientre» (*al-raqs al-sharqi*), de origen faraónico. El perfil de la primera bailarina egipcia pertenece a la estatuilla en terracota de Nagada (período predinástico), a la que se suma la prolija producción que presentan los bajorrelieves esculpidos en las paredes de los templos y las tumbas con representaciones femeninas acompañadas de instrumentos, en posición de danza y juegos acrobáticos, mujeres que se caracterizan por los movimientos pélvicos centrados en la zona reproductora<sup>70</sup>.

El historiador Ibn Jaldun (1332-1406) en una visita a Granada revelaba la vigencia de los distintos tipos de danzas que caracterizaban a las mujeres durante el período nazarí, indicando que se acompañaban con pañuelos, sables y distintos juegos, demostrando su destreza y resaltando la riqueza de los trajes y aderezos<sup>71</sup>. Como ya se ha indicado, la danza del pañuelo está considerada entre las danzas populares más conocidas de Túnez y Argelia, danzas mixtas donde los danzantes muestran el coqueteo entre hombre y mujer. En el desarrollo de esta danza, las mujeres agitan el pañuelo al aire para después colocarlo sobre el cuello de los hombres, en señal de acercamiento y alternándolo con insinuantes movimientos de pies y caderas marcando el ritmo.

A propósito de los juegos en la corte abasí de Bagdad, Ibn Jaldun en la *Muqqadima* (Prolegómenos) se pronuncia sobre uno de los tipos y divertimentos propios de las fiestas cortesanas, los conocidos como *kurray*:

---

<sup>68</sup> C. BARBIER DE MEYNARD y A. PAVET DE COUTEILLE, *Prairies d'or*. París, L'Imprimerie Impériale, 1861-1877, vol. VIII, p. 103.

<sup>69</sup> P. COELLO, *op. cit.*, p. 210.

<sup>70</sup> M. SHOKRY, *La danza mágica del vientre*. Madrid, Mandala, 1995.

<sup>71</sup> IBN KHALDUN, *Muqqadima*. Trad. B. Slane, *Prolegomenes*. París, 1938, vol. II, pp. 156, 421, 540.



En ce temps-là, les jeux et les divertissements étaient sans trêve. Les mouvements des danseurs, avec leurs vêtements et leurs baguettes, étaient réglés sur des chansons. Les danses devint une distraction à part. Les danseurs portaient des robes auxquelles on fixait des chevaux de bois (à jupon) appelés kurradj. Ils représentaient alors un carrousel et ils s'escrimaient comme à un tournoi. Il y avait d'autres jeux pour les banquets, les noces, les fêtes et les autres divertissements. Tout cela était répandu à Bagdad et dans les villes de l'Iraq, d'où les autres pays l'empruntèrent à leur tour<sup>72</sup>.

Parece lógico pensar que el juego de los *kurradj* que se conservan en algunas zonas del Mediterráneo español sean un resquicio de los divertimentos cortesanos orientales que debieron pasar a al-Ándalus, dada la influencia de las diferentes manifestaciones artísticas procedentes de las cortes abasíes y teniendo en cuenta las figuras iconográficas y la puesta en escena sobre la vestimenta de los danzantes y la representación del caballo simulando un torneo medieval. Shiloah, en su artículo «Réflexion sur la dance artistique du Moyen Âge», dedica un apartado a «Al-Kurrag: Danse du masques-cheval»<sup>73</sup>, donde analiza el término persa *kurra*, «potro, mula, asno», que en la literatura árabe aparece arabizado como *al-kurradj*, aplicado a las danzas a caballo, y define como danza coreográfica y juego de divertimento de moda en las cortes musulmanas de Oriente y Occidente. Acerca de las teorías vertidas por los investigadores sobre los orígenes de esta danza, Shiloah nos remite a la obra del historiador oriental al-Mas'udi (m. 956) en *Murudj al-dahab* (Las praderas de oro), donde reproduce una sesión pública en el palacio de al-Mu'tamid (870-892) y donde el califa abasí preguntaba a Ibn Khurradadhbih (Jurasán, 820/825-Bagdad, 911), autor del *Kitab al-lahw wa-l-malahi* (Tratado sobre los juegos y divertimentos)<sup>74</sup>, sobre la relación entre la danza, los ritmos y los ocho modos rítmicos. Sobre la danza destacan los dos tipos más conocidos, «*al-Ibl* donde los danzantes aparecían montados sobre camellos de madera y *al-Kurra*» sobre caballos de cartón, definiéndolas como juegos y divertimentos que corrían a cargo de artistas cualificados. Shiloah añade que el *Kitab al-Agani* de al-Isfahani (m. 950) recoge el término *kurradj* aplicado a la danza en la corte del califa abasí Ibrahim Ibn al-Mahdi acompañado de instrumentos, *al-surnayat* (tipo dulzainas), *al-tubul* (atabales) y las danzas de esclavas jóvenes<sup>75</sup>.

En el análisis de *al-kurradj* Shiloah se decanta por definirlo, en principio, como una especie de juego y divertimento en el que participaban el califa, sus cortesanos y los danzantes, además de recabar en la importancia del caballo en la sociedad árabe beduina como símbolo de identificación de la nobleza y el poder. No obstante, el análisis de este juego en los documentos consultados le llevó a dejar una puerta abierta sobre su interpretación, aunque en lo concerniente a la coreografía nos sugiere que podría tratarse de un simulacro de combate entre caballeros, un juego o

---

<sup>72</sup> IBN KHALDUN, *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*. Trad. V. Monteil, Beyrouth, 1968, vol. II, p. 870.

<sup>73</sup> Publicado en *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. V (1962), p. 474.

<sup>74</sup> A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 193-194 (catl., núm. 125).

<sup>75</sup> A. SHILOAH, *Music in the World ...*, pp. 137-138.





Lámina 5. Victoria de Santa Marta sobre el dragón.

danza que se interpretaba en la celebración de las bodas, tal vez estas mascaradas con caballos de cartón o madera iban unidas a un demonio que encarnaba un pasado religioso o mágico, o bien estaban inspiradas, directamente o indirectamente, en las carreras de caballos por las que los beduinos sentían una gran pasión<sup>76</sup>. Esta última hipótesis podría ser la más próxima a la interpretación de este juego, como representación simplificada de las carreras de caballos en el espacio reducido de los palacios, al tratarse de un simulacro de torneos entre los jinetes. Luego, se repiten los tipos de danzas de origen beduino que reivindicaban su pasado heroico. Similar representación parecen revelar los conocidos como los *cavallets* o caballitos en las danzas de algunos pueblos de Menorca mediante la ejecución de las luchas simuladas entre turcos y jinetes cristianos.

La danza medieval de *cheval-jupon* también forma parte de las fiestas tradicionales y los cortejos procesionales de varios países mediterráneos. En la Provenza francesa esta danza acompaña a la Tarasca, origen de una fiesta en la zona de Tarascón, en el sur de Francia, que va unida a la figura de santa Marta (hermana de María y Lázaro), que llegaría a las costas de Provenza<sup>77</sup> huyendo de Palestina. Según la leyenda, la santa amansaría a un fiero dragón que habitaba en una cueva cercana al Ródano y atemorizaba a la población, rociándole con agua bendita (lám. 5). La

<sup>76</sup> A. SHILOAH, «Al-Kurrag: Danse du masques-cheval», p. 474.

<sup>77</sup> Perteneciente entonces a la Corona de Aragón.



figura mítica, religiosa y lúdica del dragón, representación de un monstruo mitológico, es un hecho en las imágenes que reflejan algunos santos cristianos de la tradición occidental, personificada en san Jorge mostrando su victoria frente al mal. Asimismo, las representaciones mitológicas del rapto de la doncella por el dragón están presentes en la literatura oral, el teatro y algunas tradiciones mediterráneas y festejos tradicionales de la cultura hispánica sobre la Conquista, en las variantes que presentan las luchas entre cristianos y musulmanes<sup>78</sup>.

Curiosamente, en Granada la fiesta icónica de la Tarasca aparece representada en una figura alegórica femenina a lomos de un fiero dragón y mostrando su victoria sobre el animal, mujer que simboliza la moda veraniega del momento, siguiendo el cortejo religioso y profano que procesiona por las calles de la ciudad en la víspera y la celebración de la fiesta solemne del Corpus, acompañada de las figuras de gigantes y cabezudos con representaciones de los Reyes Católicos y tres reyes nazaríes, la banda de música y las charangas. La Tarasca aparece también formando parte de la fiesta del Corpus de Zamora y Toledo, entre otras. La Tarasca toledana está representada en la figura de una dama conocida por el pueblo toledano como Ana Bolena, a lomos de un dragón, y precedida de gigantes que representan a los antiguos gobernantes cristianos y musulmanes de la ciudad. Sobre el simbolismo de esta fiesta en distintas ciudades españolas, las representaciones con formas de animales (serpientes y dragones), gigantes y cabezudos se pronuncia el antropólogo Josep Crivillé i Bargalló en *Historia de la Música española: 7. El Folklore musical*<sup>79</sup>.

Respecto a la danza, los juegos y los divertimentos en Úbeda durante el período almohade (1129-1268), el poeta y antólogo cordobés al-Saundi (m. 1231) en el apartado dedicado a Jaén de la *Risalat fi fadl al-Ándalus* (Elogio del Islam español) subraya, entre otras noticias, la fama de las histrionisas y bailarinas (*raqisat*) de Úbeda: «También hay en Úbeda ciertas histrionisas (*al-malahi*) y bailarinas, célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletos (*dakk*), y entre otras especies de juegos de manos (*ijradj al-qarawi*), pasapasa, nexos de danzantes (*al-marabit*) y mascaradas (*al-mutawayyah*)»<sup>80</sup>.

Una vez más, encontramos alusiones a los mismos tipos de danzas y juegos que debían ejecutarse en los palacios y las casas nobiliarias, divertimentos que debían preceder a la interpretación de la música tradicional culta, a cargo de las orquestas (*shitarat*). En al-Ándalus el término *shitara* tiene dos acepciones, bien aplicado a las grandes orquestas, sobre las que las fuentes textuales destacan la relevancia de aquellas cortes que eran valoradas por el elevado número de cordófonos, en general laúdes, instrumento sobre el que se crearía la teoría y la práctica musical oriental y

---

<sup>78</sup> D. BRISET MARTÍN, «Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino». *Gaceta de Antropología*, vol. 23 (2007), recuperado en [http://www.ugr.es/~pwlac/G23\\_03Demetrio\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G23_03Demetrio_Brisset_Martin.html).

<sup>79</sup> Madrid, Alianza Música, pp. 201-202.

<sup>80</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976, p. 131.

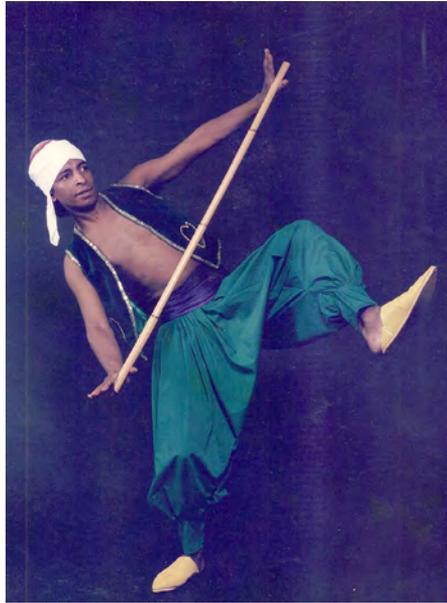


Lámina 6. Mohamed Shokry, coreógrafo y bailarín egipcio.

andalusí, o referido a la cortina o celosía que separaba a los músicos de los asistentes a las fiestas en los salones palaciegos y aristocráticos. Todo parece indicar que tras estas celosías se encontraban los cantores y bailarines (de ambos géneros) esperando su turno de actuación.

Frente a la vasta información sobre las mujeres y su función en las distintas especialidades del arte musical, escasean los datos referidos a los bailarines y los prestidigitadores, de ahí que tengamos que recurrir a la literatura. Ibn Hudayl se pronuncia sobre la figura de un danzarín en un poema donde describe un tipo de arpa (*al-mizhar*), cuyas cuerdas pulsaban las ágiles manos de cantoras:

Al compás de su música el bailarín se mueve  
con la altivez del tirano y la agilidad del bufón.  
Da brincos hacia atrás y hacia delante,  
como danzan las burbujas en laguna rebosante<sup>81</sup>.

Al-Saqundi en la *risala* citada recoge, en el capítulo «Poesía», un poema de Ibn Jaruf (Córdoba-Alepo, 1205) donde describe la belleza de movimientos de un joven bailarín:

---

<sup>81</sup> IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Thasbihat*, poema núm. 199, versos 4 y 5.

Con sus variados movimientos juega con el corazón,  
y se viste de encantos cuando se desnuda de ropas,  
ondulante como la rama entre sus jardines,  
juguetón como la gacela en su cubil.  
Con su ir y venir juega con la inteligencia de los espectadores,  
igual que la fortuna juega como quiere con los hombres,  
y oprime con los pies su cabeza,  
como la espada bien templada que puede doblarse  
hasta unir la empuñadura con la punta<sup>82</sup>.

El alfaquí malagueño al-Saqati (s. XII) dedica el capítulo VIII del *Kitab fi adab al-hisba* (Libro del buen gobierno del zoco) a las normas referentes a los artesanos y sus trabajos e incluyendo un apartado referido a los titiriteros (*muhabriyun*), los escribanos callejeros y los decidores de buena ventura (*muhaddarun*), aunque no explica en qué consistía el oficio de titiritero<sup>83</sup>. A propósito de los prestidigitadores, muy valorados en las cortes de Córdoba, Sevilla y Almería, al poeta granadino Ibn al-Haddad pertenecen esos versos dedicados al emir al-Mu'tasim de Almería donde recreaba la actuación de un prestidigitador durante una velada en su palacio:

Nos hiciste escuchar a un músico cantor, lleno de seducción,  
e hiciste comparecer entre nosotros a un prestidigitador lleno de magia.  
Este último batía alas sobre los cuellos de las frascas  
y vimos cosas que nos dejaban estupefactos.  
El bajo de su túnica escamoteaba las frascas,  
veíamos a estos detenerse derechos y después tumbarse bruscamente<sup>84</sup>.

El mismo tipo de prestidigitador aparece en estos versos del poeta cordobés Ibn Baqi, al parecer de origen egipcio, según se deduce de la descripción de las amplias mangas, propias de las *galabellas* tradicionales del Alto Egipto:

Se hubiera dicho que sus mangas (akmam), mientras danzaba,  
aprendían a batir sobre la palpitación de mi corazón.  
Pasaba reuniendo las copas de cristal con el brazo de su traje  
como pasa la brisa sobre las burbujas del agua (habab al-ma')<sup>85</sup>.

Como también ocurría con la lírica oriental, la riqueza de metáforas e imágenes vertidas a la hora de ensalzar a los hermosos mancebos y las jóvenes esclavas cantoras y bailarinas es un hecho a constatar en la literatura andalusí, al describir la agilidad de los cuerpos, el sentido de la seducción, la amabilidad y la delicadeza

<sup>82</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, *Andalucía contra Berbería*, pp. 105-106.

<sup>83</sup> P. CHALMETA GENDRÓN, «*Kitab fi adab al-Hisba* (Libro del buen gobierno del zoco)». *al-Ándalus*, vol. XXXIII, fasc 2 (1968), pp. 367-420, p. 411.

<sup>84</sup> H. PERÉS, *Esplendor...*, p. 393.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 394.



en la forma de servir el vino a los invitados. Toda una puesta en escena propia del refinamiento de las cortes.

El poeta cordobés Ibn Quzmán (m. 1170)) cuenta en su *Diwan* con poemas que hacen referencia a los instrumentos, zéjel XII: «Los Juglares», zéjel XVI: «El Cuervo», los bailarines, zéjel VIII: «Me haré faquí» y sobre un tipo de malabarista de su época, zéjel CXLVII, estrofa 5.

A propósito del ruido que emitían las orquestas sudanesas con los instrumentos de percusión, instrumentos que al-Saundi en su obra *Elogio del islam español* definía propios de la comunidad beréber, el prestigioso Cadi Iyad de Ceuta (1083-1149) promulgó una fetua contra estas orquestas en su ciudad. Según los trabajos de campo realizados en el sur de Marruecos y Argelia se podría deducir que el cadí ceutí bien pudo referirse a la música y las danzas *gnawas*, propias de los esclavos africanos en el norte de África e interpretadas en las cofradías sufíes de esta comunidad, donde la percusión es la base de la rítmica con la que acompañan sus cánticos y danzas, a cargo de grandes adufes, las *tarijas* (tamborcillos cilíndricos), los atabales y las *qarqabas* (tipo grandes castañuelas metálicas), emitiendo un ruido ensordecedor, al mismo tiempo que facilitaban el trance y el éxtasis en las prácticas sufíes.

En lo concerniente a las danzas sufíes, se conservan varios tratados que incluyen algún apartado o cita sobre la danza (*raqs*) en el contexto de la música sufí (*al-sama'*) y los rituales de algunas cofradías místicas y donde sus autores postulan por su aceptación o rechazo, dependiendo de su inclinación hacia alguna de las cuatro escuelas jurídicas o su afiliación a alguna cofradía. Los rituales de este tipo fueron criticados por el poeta y sufí Ibn 'Arabi (Murcia, ¿1165?-Damasco, 1240), conocido como el «Vivificador de la religión», cuando en *Futuh al-makkiyya* (Revelaciones de La Meca) consideraba que estas prácticas cofrades con éxtasis públicos, palabras, gritos y movimientos, no habituales, utilizados en las danzas sufíes de algunas cofradías bulliciosas, se alejaban de la espiritualidad de los adeptos, ante el ceremonial del trance y el éxtasis público que realizaban en estas prácticas<sup>86</sup>. En calidad de teólogo ortodoxo, Abu Bakr al-Turtusi las rechazaba de pleno, así como el acompañamiento con instrumentos, al considerar que causaban efectos similares a la embriaguez y los alucinógenos.

Acerca de la importancia adquirida por las cofradías y las prácticas sufíes durante la etapa del Reino Nazarí de Granada, el alfaquí Abu Ishaq al-Shativi (m. 1388) en *Al-Ifadat wal-l-inshadat* (Las alusiones y los comentarios útiles) se pronunciaba contra las acusaciones recibidas en Granada sobre sus ideas innovadoras (*al-bida'*) acerca de la religión. La obra terminaba con una fetua donde respondía a los problemas surgidos frente a dos imanes de una cofradía acusados del ruido que producían durante las noches en los rituales sufíes del *dikr* (repetición de los 99 nombres de Dios) acompañados del canto, los golpes, las palmas y las danzas (*al-shatah*), declarando que se les prohibía dirigir la oración si no cesaban estas prácticas y si no habían mostrado, de antemano, su arrepentimiento. No obstante, la ejecución

---

<sup>86</sup> A. SHILOAH, *The Theory...*, vol. I, pp. 152-153 (catl., núm, 091).



de este tipo de prácticas era un hecho, ya que el granadino Ibn al-Jatib recoge en su *Diwan* el poema número 733<sup>87</sup>, donde se muestra subyugado y con lágrimas en los ojos, emocionado ante el ceremonial del *hadra* en la práctica sufi al que asistió una noche durante una sesión de *al-sama'*, acompañado del canto (*al-gina'*), las melodías (*al-alhan*) y la danza (*al-raqs*), al son de axabebas (*al-shababib*) y laúdes (*al-'idan*).

### 3.2. LAS DANZAS MORISCAS EN LOS TEXTOS HISPANOS Y ÁRABES

Sobre el período mudéjar y morisco en la Península Ibérica existen algunos documentos cristianos que nos llevan a conocer algunas de las danzas propias de la comunidad morisca. Tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos (1492) y el proceso sociocultural y religioso que conllevaba la labor de cristianizar a los mudéjares e hispanojudíos, latía la dificultad que suponía el desconocimiento de la lengua romance para buena parte de la sociedad granadina arabizada. Esta realidad llevó al conde de Tendilla (1440-1515), hombre tolerante y respetado por los mudéjares, a aplicar una política de conversión bastante suave, aunque en su deseo por adoctrinar y facilitar el conocimiento de la lengua castellana a la comunidad arabizada encargara al fraile jerónimo fray Hernando de Talavera, arzobispo de Talavera (1428-1507), consejero de la reina desde el año 1465 y nombrado primer arzobispo de Granada en 1492, que se elaborara un diccionario que les facilitara el aprendizaje de la lengua romance.

A petición del arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, el fraile jerónimo, lingüista y lexicógrafo fray Pedro de Alcalá (1495-1501) llevaría a cabo el diccionario en dos volúmenes, *Arte para ligeramente saber sobre la lengua árabe* y *Vocabulista árabe en letra castellana*. Este diccionario, que se encuentra formando parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R. 2158) y aún seiscientos treinta y seis páginas, se imprimió en Granada en el año 1505. Sobre el primer volumen, fray Pedro de Alcalá (n. 1455) hace constar, en la introducción, que lo hizo a petición del arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, ante su afán evangelizador y el problema de predicar la fe cristiana a la comunidad mudéjar y judía, lo que facilitaría el conocimiento de la lengua castellana a la sociedad granadina arabizada: «Y porque más ligeramente nuestro señor sea loado en sus obras y los próximos ayudados, mande que esta breve arte o obrezilla en uno con el *Vocabulista* que yo interprete en la lengua araviga, sean puestos en impresión, porque los que quisieren, se puedan della aprovechar»<sup>88</sup>.

En lo concerniente al segundo volumen, *El Vocabulista árabe en lengua castellana*, consta de quinientas cuarenta páginas, escrito en castellano-árabe vulgar de Granada (dialecto nazarí) y transcrito en caracteres latinos. Aunque la fuente uti-

<sup>87</sup> Ed. M. MIFTAH, Casablanca, 1989, p. 782.

<sup>88</sup> A. EL-IMRANI, *Lexicografía hispano-árabe: Aproximación al análisis de cinco diccionarios elaborados por religiosos españoles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 24.



lizada por Pedro de Alcalá procedía del diccionario de Antonio Nebrija *Vocabulario español-latino*, según la arabista M.<sup>a</sup> Paz Torres Palomino «modificó el léxico de Nebrija para adaptarlo al entorno granadino»<sup>89</sup>. En opinión de M. Alvar Ezquerro, el fraile jerónimo «no poseía unos grandes conocimientos de árabe, por lo que en su trabajo echó mano de alfaquíes que le ayudasen en su tarea, para poner las formas árabes»<sup>90</sup>. El arabista Federico Corrientes Córdoba en *El léxico árabe andalusi según P. de Alcalá*<sup>91</sup> analizaba los términos recogidos en este diccionario y E. Pezzi publicaba *El vocabulario de Pedro de Alcalá*<sup>92</sup>, entre otros investigadores y analistas lingüísticos, mientras que los relacionados con la música aparecen en la obra del musicólogo Rodrigo de Zayas *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)*<sup>93</sup>.

El corpus léxico de esta obra, rica en términos de origen árabe que nos sitúan en los instrumentos, las danzas y sus intérpretes musulmanes de finales del siglo xv, es fundamental a la hora de conocer las actividades relacionadas con la música de los mudéjares granadinos. El análisis de los términos árabes muestra que se corresponde claramente con los recogidos en las fuentes musicales andalusíes, moriscas y magrebíes, de ahí la importancia de la información aportada, al tratarse de una fuente cristiana escrita entre los años 1492-1505, es decir, el tránsito entre la conquista de Granada y los inicios del siglo xvi. Luego, nos encontramos ante un diccionario híbrido que, en un claro afán proselitista por imponer las ideologías religiosas y lingüísticas, recoge los términos musicales utilizados en la época del autor.

Veamos los términos musicales más representativos recogidos por De Zayas respecto a las danzas, los instrumentos y sus intérpretes. Frente al término clásico árabe aplicado a la danza, *raqs*, observamos que Pedro de Alcalá, en su versión hispanizada, lo recoge como *raqç* y *racaç/racaçiũ* (danzador/danzadores). Las entradas son varias, sin embargo, al aplicar el dialecto granadino en los términos referidos a *xatb*, genérico aplicado a la danza o el baile; *xatab/xatabin* (danzador, danzadores); *xataba* (danzadora); *xattab/xattabin* (danzador o bailador, danzadores o bailadores) y *dançat a xiguit* (danza de espadas)<sup>94</sup>. Resulta curiosa la utilización de *xatb*, un término que debía utilizarse en la Granada nazarí, como bien refleja la obra citada del alfaquí granadino originario de Játiva, al-Shatibi (*al-shatab*), ante la polémica planteada con los dos imanes de Granada sobre las danzas sufíes. En cuanto a los términos relacionados con los instrumentos y sus intérpretes, se encuentran adufe

<sup>89</sup> M.P. TORRES PALOMO, «La ictiomínia en el ‘Vocabulista de Alcalá’», en E. GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Andalus. Textos y estudios I*, Granada, CSIC, Escuela de Estudios Árabes, 1990, pp. 43-56.

<sup>90</sup> M. ALVAR EZQUERRO, «Cambios en el léxico español del *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (1505) con respecto al diccionario de Nebrija (¿1495?)», en *El diccionario como puente de las culturas y las lenguas del mundo, Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 46-52, p. 47.

<sup>91</sup> Madrid, Universidad Complutense, 1988.

<sup>92</sup> Almería, Editorial Cajal, 1989.

<sup>93</sup> Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

<sup>94</sup> R. DE ZAYAS, *La música en el Vocabulista*, pp. 87, 92-93.





y adufera (*daff-adaffat*); tañedora de instrumentos (*darabat*); pandero (*duff, pandair*); pandereta (*daffifa*), panderetero (*daffif, daffifin*), danzadora joven (*xitaitaba*) y tamboril (*tabal*)<sup>95</sup>. Acerca de los juegos, bailes y danzas, aparecen *leebit* (danza), aunque deriva del término árabe *la'iba* referido a los juegos que acompañaban a las fiestas; *zambras* y *lailas* (fiestas nocturnas propias de los moriscos) y sus instrumentos, sonajas metálicas (*maçiquif*) y castañuelas (*xiç*)<sup>96</sup>, idiófonos que servían a las bailarinas para marcar el ritmo. Aunque Pedro de Alcalá utiliza el término *musafiq* como plural de sonajas, en Oriente Medio define al acompañamiento de las palmas en el canto y la danza.

Sobre las fuentes textuales de corte histórico-literario que aportan datos sobre la música y las danzas moriscas, la Parte I de *Guerras civiles de Granada* (Madrid, 1975) de Ginés Pérez de Hita, centrada en la fundación del Reino de Granada y los 32 linajes árabes que lo integraban, destacando las luchas entre los Zegríes, Abencerrajes, Abaceles y Gomélez, incluye algunas informaciones sobre las fiestas y las conmemoraciones populares y palaciegas. En lo concerniente a los aspectos musicales recogidos en las fiestas de los Zegríes y los Abencerrajes, destacan las alusiones al cantar en arábigo y los instrumentos que lo acompañaban: laúd, rabel, chirimías y juegos de cañas, las bodas precedidas de las danzas nocturnas de las «zambras y lailas» y muchas danzas y juegos. Asimismo, sobre las fiestas de los toros donde se tocaban clarines, añafles y dulzainas, las fiestas solemnes donde estaban presentes numerosos instrumentos y los juegos de cañas y de la sortija que amenizaban las veladas<sup>97</sup>.

Los datos aportados por Pérez de Hita también nos dan una idea del panorama musical que presentaban los últimos años del Reino Nazarí, festividades y prácticas que se repiten en las fuentes cristianas posteriores, como bien recoge Fernández Manzano en el Apéndice documental de su obra *Sobre las melodías del Reino Nazarí de Granada*<sup>98</sup>. Así también, en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (siglo XIV) encontramos el poema «Los juglares» con referencias a los instrumentos moriscos utilizados por juglares y juglaresas cristianas y musulmanas, así como la proliferación de referencias musicales integrantes de los romances fronterizos, de ciegos y moriscos, poemas en versos octosílabos recogidos en el *Romancero español y morisco* que nos sitúan en la convivencia y la problemática vivida entre personajes de ambas comunidades.

La arabista Mercedes García Arenal, reconocida investigadora de la historiografía morisca, en su obra *Los moriscos* hace hincapié en el *Memorial* de Francisco Núñez Muley, recogido por Luis del Mármol, prestigioso morisco granadino que mantenía una excelente relación con fray Hernando de Talavera y conocedor de su amistad con las elites religiosas e intelectuales musulmanas. El *Memorial* respondía

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 69-70, 94.

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp. 74, 95.

<sup>97</sup> G. PÉREZ DE HITA, *Guerras civiles de Granada*. Madrid, Espasa y Calpe, 1975, pp. 66, 73.

<sup>98</sup> Granada, 1995, pp. 123-168.

a las ordenanzas proclamadas en el año 1567, con el fin de hacer desaparecer a los moriscos como grupo cultural, sus tradiciones y danzas: «Prohibición del uso de la lengua árabe hablada y escrita, y la tenencia de libros árabes de cualquier materia y cualidad que fuesen. Prohibición de que en las bodas, desposorios o cualquier tipo de fiestas se hiciesen *zambras ni leilas* con instrumentos ni cantares moriscos aunque en ellos no se dijese cosa contra la religión cristiana ni sospechosa della»<sup>99</sup>.

La finalidad del *Memorial* de Núñez Muley dirigido a don Pedro de Deza, descendiente de un hermano de Cisneros y presidente de la Chancillería de Granada, era demostrar los puntos represivos recogidos en la pragmática del 1 de enero de 1567, que recogía una serie de normas contra los comportamientos y las prácticas culturales moriscas, ordenadas tras la Junta convocada por Carlos I en 1526. Entre otras normas, la destrucción de los baños públicos, la prohibición de la lengua árabe, el empadronamiento de los hijos y la obligatoriedad de ir a las escuelas para aprender la fe católica y la lengua castellana, entre otras normas. En contrapartida, Núñez Muley señalaba que la prohibición de la lengua árabe y el cambio de sus nombres y apellidos significaría su pérdida de identidad, que la de acudir a los baños era una costumbre higiénica, mientras que la vestimenta, en lo concerniente al velo y los trajes en las fiestas y bodas, era propia de esta comunidad.

Respecto a las fiestas moriscas y la prohibición a «*que no se hiziesen zambras y leylas con instrumentos ni cantares moriscos, en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen contra la fe cristiana*»<sup>100</sup>, *zambras* y *laylas* sobre las que se les impuso a los moriscos el impuesto del 'zarcón', Núñez Muley argumentaba que «los moriscos eran los habitantes naturales del reino de Granada y que las costumbres y las tradiciones eran neutras, luego no religiosas». Sobre las fiestas moriscas, Abd al-Mayid Kaduri cita los argumentos expresados por Núñez Muley: que «*zambras y leylas son costumbres de provincias (música de reinas) que no gustaban a los alfaquíes o alcaldes, lo que muestra no sólo neutralidad respecto al islam sino oposición: Fueron aceptadas por Hernando de Talavera que se hacía acompañar por estos músicos en su recorrido hasta la iglesia y se admitieron en las fiestas del Corpus*»<sup>101</sup>.

De igual forma, a partir de 1561 distintas fueron las leyes impuestas por el Tribunal de la Inquisición por parte de Francisco de Navarra y otros jueces de la Corona de Aragón, con motivo de las fiestas y las manifestaciones de los moriscos de Valencia y los maestros que les protegían<sup>102</sup>. El cambio radical que desencadenarían las nuevas leyes impuestas contra la música, los instrumentos, las danzas y los cantos moriscos, aunque no dijeran nada contra la religión cristiana, era fruto del endurecimiento impuesto por Felipe II, en las expulsiones masivas del año 1609

<sup>99</sup> M. GARCÍA ARENAL, p. 47 y ss.

<sup>100</sup> L. DEL MÁRMOL Y CARVAJAL, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, 1797, fol. 36r.

<sup>101</sup> A-M. KADOURI, «Le marocain andalou dans la perception du Makhzen», en *Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado*, Rabat, Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 92-93.

<sup>102</sup> M. GARCÍA ARENAL, p. 161 y ss.





Lámina 7. Danzantes moriscos, grabado de Christoph Weiditz.

y las definitivas con Felipe III en 1614, que derivarían en la práctica desaparición de las manifestaciones artísticas de la comunidad morisca en el marco peninsular.

Sobre la presencia de los moriscos, sus costumbres, fiestas y danzas en tierras granadinas y la zona del Levante peninsular (ss. XVI-XVII) se encuentran, sin embargo, algunos testimonios de viajeros europeos que dan fe sobre la vigencia de los instrumentos y las danzas moriscas entre comunidades aisladas. Entre ellos, los once grabados del artista alemán Christoph Weiditz (Estrasburgo, 1498-Friburgo, 1559) que forman parte de la narración realizada en su viaje por Granada en 1529 pueden darnos una idea de las costumbres y las formas de vestir de los moriscos granadinos. Así también, tres grabados sobre la danza morisca y los instrumentos. El primero muestra a un grupo mixto de moriscos que danzan en la calle formando un corro y animando la danza con instrumentos de percusión: el atabal (*al-tabl*) percutido con barrillas de madera o metal, un cordófono frotado con arco, tipo viola, junto a una figura femenina danzando a los sones de la música (lám. 7). Los hombres cubren su cabeza con un gorro mientras que la mujer aparece tocada en la cabeza con un pañuelo sujeto por una cinta. Sobre la imagen de Granada al fondo, los motivos musicales se centran en tres mujeres danzando a los sones de instrumentos de percusión. En este caso se trata de un adufe o pandero cuadrado (*ibandir/daff al-murraba*) y una especie de pandereta son sonajas (*al-tar*), instrumentos cuyos orígenes nos remiten al período faraónico y percutidos por mujeres, similares a los recogidos en las fuentes orientales, andalusíes y magrebíes. La escenografía del tercer grabado podríamos encuadrarla en un ambiente cortesano ante la riqueza de los trajes y la posición de los pies de los danzantes, un hombre y una mujer, acom-

pañados en la música por una segunda mujer que sostiene en sus manos y percute las membranas de un pandero. Las imágenes representadas de los músicos con sus respectivos instrumentos y las figuras de los danzantes se encuentran entre los rasgos definitorios con los que contamos sobre la escenografía de las danzas de los moriscos granadinos en las primeras décadas del siglo XVI.

Así también, nos encontramos con la información aportada por el viajero francés Bartolomé Joly, consejero y limosnero del rey de Francia, en un viaje realizado a España (1603-1604) acompañado del abad general de la Orden del Císter M. Baucherat a los monasterios de la Orden, viaje dado a conocer por Barrau Dihigo<sup>103</sup> y recogido por J. García Mercadal en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*<sup>104</sup>. A través de la lectura del viaje de Bartolomé Joly a principios del siglo XVII, visitando distintos monasterios y ciudades de la costa mediterránea (Barcelona, Gerona, Poble, Lérida, Tarragona, Cambrils, Tortosa, Valencia, Alcira, Gandía...), observamos alusiones reiteradas sobre la presencia de la comunidad morisca en varias ciudades, algunos de ellos conversos y acogidos al servicio de algunos monasterios, donde según B. Joly se retiraban para acabar allí sus días tranquilos haciendo penitencia. Además, nos informa sobre los distintos oficios de los moriscos, la descripción de sus rostros morenos, similares a los gitanos, las formas de vestir, los resquicios del léxico morisco en la descripción del viaje y las costumbres de algunas zonas (*alcabuces, albufera, alquibla, almenas, arrabal, guadamecil, trabucos...*) y los bailes de mujeres valencianas en las fiestas disfrazadas y vestidas a la turca.

Camino de la Abadía cisterciense de Vadigna, el viajero deja constancia de los numerosos moriscos encontrados en Alcira, más que en otras ciudades, puntualizando que la mayoría de los súbditos de la abadía eran moriscos<sup>105</sup>. Sobre su visita a Valencia, le aseguraron que en este reino había setenta mil casas de moros, ciudad desde la que se trasladarían a Gandía con el fin de visitar las plantaciones de caña de azúcar y pasando por un pueblo de moriscos que les ofrecieron exquisitos platos de dulces y confituras. Al término de la comida, Joly describe, de forma detallada, un baile morisco acompañado de instrumentos:

El señor del Cister quiso que aquellas gentes vinieran a bailar a la morisca, al son de una gran guitarra como un laúd, que uno de ellos tocaba sin distinción de sonidos; después aparecieron tres o cuatro bailarines moros y seis mujeres, más modestas que bellas, vestidas con trajes de tela trabajada de seda, con grandes y anchas mangas abiertas por los costados, de seda de color, un pequeño sombrero sobre la cabeza, zapatos rayados en los pies, [...] tenían también sortijas de oro y de plata, brazaletes y collares en los dedos y en los brazos, en el cuello, y en las orejas, pendientes monstruosamente grandes. Las vueltas en la sala se daban siguiendo la cadencia de la guitarra, además de lo cual las mujeres con los hombres marcabanla también

<sup>103</sup> Publicado en *Revue Hispanique*, vol. xx, núm. 28, junio 1909.

<sup>104</sup> Madrid, Aguilar, 1952-1962, vols. I, II, III; véase sobre este viaje en el volumen II, pp. 45-125.

<sup>105</sup> J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1952-1962, vol. II, p. 76.



con el son del pulgar y el dedo del centro, frotados juntos, a los que estaban atados ciertos pequeños chismes, *castañetas*, hechas de madera o marfil, como conchas de San Miguel; esto duró bastante tiempo, entrelazándose uno y otro<sup>106</sup>.

Según las referencias puntuales dadas por este viajero, comprobamos la riqueza de los trajes y las alhajas con las que se ataviaban y adornaban las mujeres moriscas. El hecho de que las mujeres se tocaran con sombreros parece indicar que bien podría tratarse de campesinas, o bien formaba parte del atuendo de las danzas. En cuanto a la danza, se deduce que eran las danzas mixtas en círculo y alternando los pasos con cruces entre los danzantes, donde las mujeres acompañaban la rítmica con las consabidas castañuelas o crótalos.

Si cotejamos la información dada por ambos viajeros, Weiditz y Joly, en el arco cronológico de medio siglo, observamos que se repiten ciertos estereotipos, en cuanto a los instrumentos, los pasos de la danza y la participación de hombres y mujeres en el desarrollo de la misma. La arabista Ana Labarta en su artículo «La mujer morisca: Sus actividades» hace alusión a la música y el baile morisco, citando a Angela Boxeta, mujer valenciana que recorría los pueblos moriscos cantando junto al cristiano viejo Francisco Descalz, músico que la acompañaba con un laúd, mientras ella acompañaba el canto y la danza con un adufe o pandero<sup>107</sup>.

La impronta de algunas de estas danzas e instrumentos andalusíes y moriscos está presente en el folclore español, aunque sea una línea de la investigación abordada de forma tangencial por la musicología española. Danzas populares de palos, sables y pañuelos, junto a las mascaradas en los *kurray*, que son una realidad, como también lo fueron las danzas aristocráticas moriscas adaptadas en las cortes barrocas españolas y europeas, conocidas como *morescas*<sup>108</sup>.

### 3.2. LAS DANZAS EN EL ARTE HISPANOMUSULMÁN

La iconografía oriental y andalusí se hace eco de la música y algunas danzas mediante una serie de representaciones pictóricas que forman parte de manuscritos miniados, las pinturas de algunos palacios y las representaciones en una colección de objetos de arte donde hombres y mujeres aparecen en actitud de ejecutar algunos pasos de danza.

Como ejemplo de la iconografía oriental, a la segunda mitad del siglo IX pertenece el mural de las danzarinas del palacio abasí de Samarra (Irak), situado en la cúpula de la sala de audiencias de *Dar al-Jalifa* (La Casa del Califa), pintura que

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 78.

<sup>107</sup> Publicado en *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales*, p. 227.

<sup>108</sup> M. ESSES, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Hillsdale, Pendragon Press, 1993, pp. 571 y 682; J. WARD, «The Morris tune». *Journal of the American Musicology Society*, vol. 39 (1986), pp. 314-316 y cap. 10, nota 210.



Lámina 8. Pintura mural del Palacio de Samarra (Irak).



Lámina 9. Figura de danzante en un ataifor abasí del siglo x.

presenta a dos bailarinas ricamente ataviadas iniciando los pasos de danza y portando unas frascas de zumos o licores, vertiendo con gracejo el líquido en sendas copas de cristal<sup>109</sup>. La imagen presenta la influencia sasánida (Irán) en la corte abasí, donde destacaba la música, la danza y los torneos (lám. 8).

Al siglo x pertenece un ataifor abasí en loza dorada de Iraq que recoge a una figura masculina vestida con una amplia falda de capa y los brazos alineados en posición de danza que se encuentra en el Museo del Louvre (lám. 9).

Al Palacio de Busra (Siria) pertenece una pintura mural donde aparece una bailarina danzando al ritmo marcado de un almirez, ejecutado por un hombre. La Feer Gallery of Arts de Washington atesora un ataifor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171) que recoge una escena cortesana con la figura de una bailarina situada entre dos jarras de vino, manejando en sus manos dos bastones y los brazos en posición de danza (lám. 10).

Un nuevo ataifor abasí en cerámica de reflejos dorados recoge a dos figuras masculinas, ricamente ataviadas con ropajes de seda (*tiraz*) y portando en sus manos sendos bastones, marcando el paso de una danza de palos (lám. 4). Asimismo, un manuscrito iluminado turco-otomano recoge entre sus páginas la fiesta de circuncisión del hijo del califa Mehmed III y animando la escena aparecen las figuras de bailarinas en corro y marcando el ritmo con tablillas de metal o madera (tipo castañuelas), mientras que a ambos lados de la escena aparecen situados los músicos. Finalmente, la Capilla Palatina de Palermo recoge la figura de una bailarina de clara influencia oriental.

<sup>109</sup> Restaurada en 1927 por el arqueólogo E. Herzfeld.





Lámina 10. Danza de palos femenina en atafor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171).

Frente a la variedad iconográfica de las danzas y sus intérpretes en el arte islámico oriental, la representación del arte figurativo en el arte hispanomusulmán está presente en algunos de los objetos conservados que muestran la influencia oriental, bizantina y persa, en cuanto a los rasgos de los rostros, los instrumentos y las danzas.

En primer lugar nos encontramos con la placa n.º 13141 del Metropolitan Museum de Nueva York procedente del Palacio de Medina Azahara (s. X) y realizada en maderas nobles por los talleres cordobeses, que recoge una escena de jardín donde aparecen tres parejas de danzantes rodeados de la decoración floral, propia del arte hispanomusulmán, junto a figuras zoomórficas. Así también, la Pila de Játiva (s. XI) que se encuentra expuesta en el Museo de Almudí de esta ciudad y recoge varias escenas de danzantes. Según indica el musicólogo F. Porrás Robles, se trata de una pila rectangular en mármol rosáceo de la zona, de aproximadamente 1,50 metros de longitud, que debía servir de decoración en algún palacio<sup>110</sup>. El contenido iconográfico de la pila recoge escenas cortesanas, populares y báquicas, representadas en distintas figuras antropomórficas y zoomórficas, así como otras escenas musicales concentradas en varios medallones donde aparecen distintos personajes tañendo instrumentos de la familia de: a) los cordófonos, *al-‘ud* (laúd árabe de cuatro cuerdas); b) los aerófonos, *mizmar/zurna* (dulzaina) y *al-buq* (albugue); c) los membranófonos (*kubaltarija*), tamborcillo tubular con parche por ambos lados, colgado del cuello, junto a otras representaciones masculinas en posición de danza.

<sup>110</sup> F. PORRAS ROBLES, «Iconografía musical en la escultura hispano-musulmana». *Nasarre*, vol. 25 (2009), pp. 47-54.



Lámina 11. Caja de la iglesia de Fitero con figura de una danzarina.



Lámina 12. Caja de la catedral de Palma de Mallorca.

Dentro de la colección de botes de marfil, arquetas y cajas de madera procedentes del arte hispanomusulmán, nos encontramos con la caja de la iglesia de Fitero, en Navarra, fechada en el año 966, realizada en madera con incrustaciones de marfil, donde aparece la figura de una bailarina enmarcada en un medallón sobre decoración vegetal (lám. 11). Aunque la caja está bastante deteriorada, la danzante que aparece en la cara frontal recuerda, en cierta medida, a las figuras femeninas de instrumentistas y danzarinas representadas en la arqueta de la colección March Severa (núm. 93) y la arqueta siciliana del Museo Catedralicio, ambas en Palma de Mallorca, del siglo XII (lám. 12).



#### 4. REFLEXIONES FINALES, A MODO DE EPÍLOGO

Ante lo expuesto sobre los tratados andalusíes relacionados con la actividad musical, las informaciones aportadas por las fuentes textuales nos llevan a conocer y configurar, de forma progresiva, la historiografía musical del período andalusí. Asimismo, constatar que la relación de la música con las ciencias integrantes del *trivium* y el *quadrivium* en las obras de los teóricos clásicos orientales y andalusíes sobre la teoría musical, abordadas desde distintos prismas, revela el perfil humanista y científico de sus autores, realidad que nos lleva a situarlos entre los grandes sabios de su época. Sin duda, esta concepción de la música en tierras andalusíes, así como su aceptación en el ámbito urbano y el mecenazgo de las cortes, contribuyeron a su valoración y reconocimiento en el marco global de la cultura andalusí.

Aunque las fuentes textuales referidas a las danzas hacen una breve alusión a ciertas tipologías que se repiten, el hecho de no explicar cómo se ejecutaban nos lleva a recurrir a las fuentes históricas, literarias e iconográficas, con el fin de interpretar su puesta en escena. Este intento de aproximación a las danzas cortesanas andalusíes permite comprobar que, en general, seguían los parámetros establecidos en las cortes abasíes. La comparativa con algunas de las danzas orientales de la comunidad beduina en origen, la ancestral cultura faraónica, las andalusíes y moriscas, nos permite además, en su comprensión e interpretación, encontrar su impronta en algunas de las danzas y divertimentos que conforman el folclore actual mediterráneo.

Añadir que, a pesar del arduo trabajo realizado hasta ahora en el campo de la musicología andalusí, largo es aún el recorrido que nos queda por realizar en esta área de la musicología hispana, ya que numerosos son los códices musicales y las copias que quedan por inventariar y catalogar en las bibliotecas públicas y privadas del Magreb, Oriente Medio y Europa. Dejamos abierta, además, la posible información recogida en las fuentes textuales de carácter diverso, así como en los pliegos sueltos integrados en los manuscritos misceláneos que puedan atesorar nuevas informaciones al respecto, datos que llevarían a reafirmarnos en lo ya escrito, o bien a modificarlo, conscientes de cuanto supone la aparición o localización de nuevos documentos.

Desde estas páginas expreso mi apoyo y estímulo a cuantos trabajan en esta parte del patrimonio musical andalusí, así como a los jóvenes investigadores interesados en su estudio, teniendo en cuenta que se trata de un área de la musicología medieval claramente interrelacionada con las disciplinas humanísticas y científicas, luego puede abordarse desde los diferentes campos interdisciplinares que acuña.

RECIBIDO: marzo 2017, ACEPTADO: octubre 2017



## ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lám. 1. Laúdes y *tunbur* (fotografía archivo Manuela Cortés).
- Lám. 2. Tañedor de *kamanya* (rabel) egipcia. Reproducción de pintura orientalista (fotografía Manuela Cortés).
- Lám. 3. Capítulo sobre Ziryab en la edición facsímil del manuscrito de mi propiedad: Ibn Hayyan, *Al-Muqatbis II-1* de la Academia Real de la Historia, 1999 (fotografía Manuela Cortés).
- Lám. 4. Danza de bastones masculina en ataifor abasí (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de Mahmud Yousef Khidr, *Tá'rij al-funun al-islamiyya*, Abu Dhabi, 2000, p. 110).
- Lám. 5. Victoria de santa Marta sobre el dragón: [https://www.google.com/search?q=victoria+de+santa+marta+sobre+el+drag%C3%B3n+tarasca&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi8i8\\_h-p7bAhXHa5oKHfvMDI0Q\\_AUICigB&biw=1536&bih=734#imgdii=U3x84uOhKCLIHM:&imgrc=23j3SrijqVEHBmM](https://www.google.com/search?q=victoria+de+santa+marta+sobre+el+drag%C3%B3n+tarasca&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewi8i8_h-p7bAhXHa5oKHfvMDI0Q_AUICigB&biw=1536&bih=734#imgdii=U3x84uOhKCLIHM:&imgrc=23j3SrijqVEHBmM).
- Lám. 6. Mohamed Shokry, coreógrafo y bailarín egipcio (fotografía del Archivo Rosa cedida a Manuela Cortés por la esposa de M. Shokry).
- Lám. 7. Danzantes moriscos en uno de los grabados de Christoph Weiditz: [https://www.google.es/search?q=imagenes+moriscos+danzas&rlz=1C1AVNA\\_enES588&espv=2&tbn=isch&imgil=MDgHSGABPSdrVM%253A%253BMiNUe0OkDYspdM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.atletismogranadajoven.es%25252Fjuegos-moriscos-de-aben-humeya%25252F&source=iu&pf=m&fir=MDgHSGABPSdrVM%253A%25252CMiNUe0OkDYspdM%25252C\\_&usg=\\_\\_RgnybsWEKnUQ0Pl-UUhqgP3mrIo%3D&ved=0ahUKewi5rZbWrerSAhUpjIQKHQSDzAQyjcIMw&ei=wY7SWPnQFKmc0gKBpL6AAw&biw=1366&bih=589#imgrc=MDgHSGABPSdrVM](https://www.google.es/search?q=imagenes+moriscos+danzas&rlz=1C1AVNA_enES588&espv=2&tbn=isch&imgil=MDgHSGABPSdrVM%253A%253BMiNUe0OkDYspdM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.atletismogranadajoven.es%25252Fjuegos-moriscos-de-aben-humeya%25252F&source=iu&pf=m&fir=MDgHSGABPSdrVM%253A%25252CMiNUe0OkDYspdM%25252C_&usg=__RgnybsWEKnUQ0Pl-UUhqgP3mrIo%3D&ved=0ahUKewi5rZbWrerSAhUpjIQKHQSDzAQyjcIMw&ei=wY7SWPnQFKmc0gKBpL6AAw&biw=1366&bih=589#imgrc=MDgHSGABPSdrVM).
- Lám. 8. Pintura mural del Palacio de Samarra (Irak) (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*, Ed. Taschen, s/f, p. 31).
- Lám. 9. Figura de danzante en un ataifor abasí del siglo x (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*, Ed. Taschen, s/f, p. 10).
- Lám. 10. Danza de palos femenina en ataifor egipcio de la dinastía fatimí (909-1171) en la Freer Gallery of Arts de Washington (fotografía archivo Manuela Cortés tomada de A. HAGEDORN, *Arte islámico*. Ed. Taschen, s/f, p. 35).
- Lám. 11. Caja de la iglesia de Fitero con figura de una danzarina: <http://fcpatrimonioidenavarra.com/proyecto/tesoro-monastico-relicario-monasterio-fitero-restaurado-2/>.
- Lám. 12. Caja de la catedral de Palma de Mallorca (fotografía archivo Manuela Cortés, galería imágenes Google).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, M. y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (eds.), *Miscelánea de estudios y textos árabes*. Madrid, JAE, 1915.
- ALVAR EZQUERRO, Manuel, «Cambios en el léxico español del *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (1505) con respecto al diccionario de Nebrija (¿1495?)», en *El diccionario como puente de las culturas y las lenguas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 46-52.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana», en Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO y Emilio DE SANTIAGO SIMÓN (eds.), *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*, catálogo de la exposición Sierra Nevada 95, Granada-Sevilla, El Legado Andalusi-Lunwerg Editores, S.A., 1995, pp. 93-120.
- AVENARY, Hanooh, «The Hebrew Version of Abu l-Salt's Treatise on Music». *Yuval*, 3 (1974), pp. 7-82.
- ÁVILA, M.<sup>a</sup> Luisa, «Las mujeres sabias en al-Ándalus», en M.<sup>a</sup> Jesús VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 139-183.
- BARBIER DE MEYNARD, Charles y Abel PAVET DE COURTEILLE, *Prairies d'or*. París, L'Imprimerie Impériale, 1861-1877.
- COELLO, Pilar, «Las actividades de las esclavas según Ibn Bultán (s. XI) y al-Saqati de Málaga (ss. XII-XIII)», en M.<sup>a</sup> Jesús VIGUERA (ed.), *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar. I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 201-217.
- CORRIENTES CÓRDOBA, Federico y Mahmud 'ALI MAKKI, *Crónicas de los emires Albakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-I]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Medio, 2001.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Ándalus en dos autores granadinos: as-Sustari e Ibn al-Jatib». *Música oral del Sur*, vol. 1 (1995), pp. 177-194.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risalat al-alban* de Ibn Bayya». *Sociedad Española de Musicología*, vol. XIX (1996), pp. 11-23.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Perfil de la *nawba* durante el período omeya». *El saber en al-Ándalus*, Sevilla, vol. 1 (1997), pp. 51-64.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Revisión de los manuscritos poético-musicales árabe-orientales, magrebíes y andalusíes de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Civilización Andalusí*, El Cairo, Universidad de El Cairo. Facultad de Letras, Departamento de Español, 1998, pp. 52-68.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, vol. LV (2006), pp. 71-106.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 38 (2007), pp. 9-33.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar». *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, vol. 1 (2008), pp. 159-182.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Sobre los conceptos de armonía, *al-dikr* y *al-sama'* aplicados a la práctica musical en *Rawdat al-ta'rif* de Ibn al-Jatib», en Celia DEL MORAL MOLINA y Fernando



- VELÁZQUEZ BASANTA (eds.), *Ibn al-Jatib. Saber y poder en al-Ándalus*, Córdoba, Editorial Almendros-Fundación Paradigmas, 2014, pp. 141-180.
- DE ZAYAS, Rodrigo, *La música en el vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)*. Sevilla, Fundación El Monte, 1995.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Pendragon Press, Hillsdale, 1993.
- FARMER, Henry Georges, *Studies in Oriental Music*. Vol. I. Frankfurt, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1986.
- FARMER, Henry Georges, *History of Arabian Music*. Londres, Luzac & Co., 1929.
- FARUQI-AL, Louis, Ibsen, «Nawbah». *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Conn, Greenwood, 1981.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «Una extraordinaria página de Tifashi y una hipótesis sobre el inventor del zéjel», en *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, París, Maisonneuve et Larose, 1962, pp. 517-523.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes, 1976.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 3 vols. Madrid, Aguilar, 1952-1962.
- GUETTAT, Mahmud, *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, Fundación El Monte, 1999.
- IBN HAYYAN, *Al-Muqatbis II-I*. Edición facsímil. Madrid, Academia Real de la Historia, 1999.
- IBN AL-KATTANI, *Kitab al-Tashbihat min ash'ar abl al-Ándalus*. Ed. Ihsan 'Abbas, Beirut, 1966.
- IBN KHALDUN, *The Muqaddimah. An Introduction to History*. Trad. Franz Rosenthal. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958, vol. II.
- IBN KHALDUN, *Discours sur l'Histoire universelle (al-Muqaddima)*. Vol. II, trad. Monteil, Vincent, Beyrouth, 1968.
- KADOURI, 'Abd el-Mayid, «Le marocain andalou dans la perception du Makhzen», en *Actas del Congreso Los Moriscos y su Legado*, Rabat, Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2010, pp. 78-106.
- LABARTA, Ana, «La mujer morisca: Sus actividades», en M.<sup>a</sup> Jesús VIGUERA (ed.), *La mujer en al-Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar: I. al-Ándalus*, Sevilla, 1989, pp. 219-231.
- LARREA PALACÍN, Arcadio, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, 1952.
- LIU, Benjamin L. y James MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition. Music and Texts*. Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989.
- MAQQARI-AL, *Analectes*. Vol. II. Ed. Muhammad Muhyi al-Din 'Abd al-Hamid, El Cairo, 1949.
- MARÍN, Manuela, «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Ándalus», en Georges DUBY y Michelle PERROT (eds.), *Historia de las Mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 551-563.
- MONROE, James, «Ahmad Tifashi on Andalusian Music», en Benjamin M. LIU y James MONROE, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, University of California Publications, Modern Philology, vol. 125, 1989, pp. 35-44.



- MUNASIR-AL, 'Izz al-Din, *Al-sama' wa l-tuganni*. Ammán, 2008.
- PERÉS Henri, *La poésie andalouse en arabe classique au XI<sup>ème</sup> siècle*. París, 1953, 2.<sup>a</sup> ed; Trad. Mercedes García Arenal, *Esplendor de al-Ándalus*, Madrid, Hiperión, 1990.
- PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en la escultura hispano-musulmana». *Nasarre*, vol. 25 (2009), pp. 39-56.
- SHILOAH, Amnon, «Réflexion sur la danse artistique du Moyen Âge». *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. V (1962), pp. 463-74.
- SHILOAH, Amnon, «The science of Music», en *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*. Londres, Scholar Spress, 1995, pp. 45-49.
- SHILOAH, Amnon, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural History*. Londres, Scholar Spress, 1995.
- SHILOAH, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. Munich, Verlag, 1979, vol. I, 2003, vol. II.
- SHOKRY, Mohamed, *La danza mágica del vientre*. Madrid, Mandala, 1995.
- TERÉS SABADA, Elías, «Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm». *al-Ándalus*, vol. xxxvi (1971), pp. 203-214.
- TORRES PALOMO, M.<sup>a</sup> Paz, «La ictiomínia en el 'Vocabulista de Alcalá'», en E. GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Ándalus. Textos y estudios I*, Granada, CSIC, Escuela de Estudios Árabes, 1990, pp. 43-56.



CORNALIS DE ALEMANIA, UN MINISTRIL DE JUAN II  
DE CASTILLA AL SERVICIO DE LA REALEZA PENINSULAR.  
ESTUDIO Y DOCUMENTOS (¿1426?-†1484)\*

Francisco de Paula Cañas Gálvez  
Universidad Complutense de Madrid\*\*

RESUMEN

Cornalis de Alemania, ministril de chirimía de origen teutón, es paradigma de la trayectoria vital, curial y profesional de los músicos activos en el entorno de la realeza en el ocaso de la Edad Media. Formado presumiblemente en las prestigiosas escuelas de ministriles de la Europa del Norte, siendo muy joven recaló en la corte de Juan II de Castilla, por entonces uno de los centros políticos y culturales más activos y atractivos de la época, donde alcanzó un gran prestigio que le hizo viajar por algunas de las cortes más relevantes del momento. Al final de su vida sirvió a la reina Isabel la Católica y recaló en Valladolid, donde murió en 1484.

PALABRAS CLAVE: ministril, chirimía, Juan II de Castilla, Alfonso V de Aragón, Casa Real.

MINISTRIL CORNALIS OF GERMANY, A LIFETIME OF SERVICE BETWEEN JUAN II  
OF CASTILE'S COURT AND OTHER PENINSULAR ROYAL HOUSEHOLDS.  
STUDY AND DOCUMENTS (¿1426?-†1484)

ABSTRACT

Cornalis of Germany, in his post as a ministrer of chalemie, can be regarded as the paradigm of the curial and professional trajectory of those active musicians working in the royal environment in the twilight of the Middle Ages. Presumably formed in prestigious North European schools of minstrels, he came to Juan II of Castile's court in his youth. There, at the time one of the most active and attractive political and cultural centers, Cornalis achieved great prestige, thus travelling through some of the most relevant courts of the moment. At the end of his life he worked for queen Isabella the Catholic and lived in Valladolid, where he died in 1484.

KEYWORDS: ministril, chalemie, Juan II of Castile, Alfonso V of Aragon, Royal Household.



En les cases dels prínceps, segons que mostra antiquitat, juglars degudament poden ésser, cor lur offici dóna alegria, la qual los prínceps molt deuen desijar e ab honestat servir per tal que per aquella tristícia e ira foragiten e a totstemps se mostren pus gracioses<sup>1</sup>.

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo pretendo abordar la trayectoria biográfica y curial de Cornalis de Alemania, uno de los ministriles más activos y que más tiempo se mantuvo al servicio de las distintas cortes reales ibéricas del siglo xv. Su larga andadura palaciega, apuntada hace ya hace algunos años<sup>2</sup>, ejemplifica a la perfección, al menos en lo que la documentación conservada nos ha permitido comprobar, el perfil profesional de los músicos áulicos activos en el ocaso del Medievo. Formado presumiblemente en las prestigiosas escuelas de ministriles de Flandes y Alemania, a una edad temprana debió de recalcar en la Península Ibérica, atraído, sin duda, por los brillos que en aquellos años ofrecían las cortes de los Trastámaras de Castilla, Aragón y Navarra<sup>3</sup>,

---

\* Las siglas y abreviaturas utilizadas en este trabajo son las siguientes: ACA: Archivo de la Corona de Aragón. AGS: Archivo General de Simancas. CySR: Casa y Sitios Reales. RAH: Real Academia de la Historia.

\*\* Agradezco al Dr. Stefano Maria Cingolani que me facilitara los documentos 1, 2 y 3 publicados en 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Forman parte de una colección de diplomas reales relativos a la actividad musical en las cortes ibéricas en el marco del proyecto *The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon (14th-15th centuries)*, FP7 2009-2013-240170, dirigido por la Dr. Anna Abernì Jordà, de la Universidad de Barcelona.

<sup>1</sup> «En los palacios de los príncipes, según la antigüedad lo muestra, debe de razón haber tañedores, por cuanto el oficio de ellos es dar placer y regocijar, lo cual deben mucho desear los príncipes y guardar con decoro, para que con ello echen de sí la tristeza y la ira y parezcan siempre afables», F.M. GIMENO, D. GOZALBO y J. TRENCHS (eds.), *Ordinacions de la Casa y Cort de Pere el Cerimoniós*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009, cap. 28, p. 88.

<sup>2</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio». *Revista de Musicología*, vol. xxiii, núm. 2 (2000), pp. 380 y 393-394; «La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica». *Revista de Musicología*, vol. xxix, núm. 1 (2006), p. 269. M.C. GONZÁLEZ MARRERO, *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila; Institución Gran Duque de Alba, 2004, p. 108, nota 316. T. KNIGHTON, «Instruments, Instrumental Music and Instrumentalists: Traditions and Transitions», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Boston, Leiden: Brill, 2017, pp. 97-144. Recientemente también lo ha hecho F. VILLANUEVA SERRANO, *A la onor e mostrar stado. La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017, p. 214.

<sup>3</sup> La bibliografía acerca de los aspectos curiales y de mecenazgo artístico de los Trastámaras es amplísima. A modo de visión de conjunto y con una amplia bibliografía final citamos los trabajos de J. VALDEÓN BARUQUE, *Los Trastámara: el triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid, Temas de Hoy, 2001 y de este mismo autor, *La dinastía de los Trastámara*. Madrid, Ediciones El Viso, 2006. Algunas cuestiones de carácter general en lo relativo a la música en los mencionados trabajos de F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la Corte de Juan II...», pp. 367-394, «La música en la corte de Enrique IV...», pp. 217-313 y «Música, poder y Monarquía en la Castilla Trastámara (1369-1474).



de larga tradición en el patronato, mecenazgo y demanda de toda suerte de artistas, pero en especial de juglares, ministriles y cantores, del mayor prestigio internacional<sup>4</sup>.

La reconstrucción biográfica de un músico de este periodo está sumida en numerosas dificultades, algunas de ellas insalvables. Esta circunstancia, extensible a la mayor parte de los miembros del entorno cortesano de los monarcas y príncipes de la etapa bajomedieval castellana, reside, como es bien sabido, en la no excesiva abundancia de fuentes documentales de carácter administrativo que nos han llegado de este reino; la ausencia de libros de cédulas, mayordomos, camareros, tesoreros y registros de cancillería, muy escasos hasta el reinado de los Reyes Católicos, dificultan enormemente el rastreo de estos personajes, aunque en el caso que ahora nos ocupa la existencia de varios documentos de carácter personal ayudan de forma excepcional a perfilar con cierta precisión el contexto, no sólo curial, sino también social, en el que nuestro protagonista encajó su trayectoria vital.

Un apéndice final con un total de ocho documentos procedentes de los archivos de Simancas y Corona de Aragón completan este estudio<sup>5</sup>.

---

Nuevas perspectivas de análisis». *Revista de Musicología*, vol. xxxii, núm. 1 (2009), pp. 359-378. El papel de la música en el organigrama de la Casa Real castellana bajomedieval también en F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo xiv (ca. 1370-1390)». *En la España Medieval*, vol. 34 (2011), pp. 158-161; «La Casa del infante Fernando de Castilla: corte, poder y representación político-institucional en el ocaso del Medievo (1385-1408)». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo cccxxiii, cuaderno 1, pp. 61-70 y «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo xv», en *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, vol. 1, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, pp. 152-153. Para el caso aragonés remitimos a la obra de M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real catalano-aragonesa, 1336-1442*, vol. 1, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1977 y los trabajos más recientes de T. KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002. Para el ambiente musical en el periodo bajomedieval en Navarra remitimos a los estudios de H. ANGLÉS, *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1970 y M. NARBONA CÁRCELES, «La actividad musical en la corte de Carlos III el Noble de Navarra, 1387-1425». *Príncipe de Viana*, Año 67, núm. 238 (2006), pp. 313-334. Una visión de conjunto se puede ver en M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*. Edition Reichenberger, Kassel, 2001.

<sup>4</sup> M. GÓMEZ MUNTANÉ, «Sobre el papel de España en la música europea del siglo xiv y primer tercio del siglo xv», en J. LÓPEZ-CALO, I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y E. CASARES RODICIO (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 1, 1987, pp. 45-48. F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «Música, poder y Monarquía...».

<sup>5</sup> Los fondos del Archivo de la Corona de Aragón, con series completas de libros de cancillería y tesorería, son esenciales para reconstruir la actividad musical no sólo en Aragón, sino también en el resto de reinos hispánicos del periodo bajomedieval. Una visión de conjunto de todas estas series en F. UDINA MARTORELL, *Guía histórica y descriptiva del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.



## 1. LOS PRIMEROS AÑOS: DE ALEMANIA A LA CORTE DE CASTILLA

No sabemos nada de los primeros años de Cornalis de Alemania. Su nombre evidencia su origen germano, por lo que es fácil suponer que se formara en alguna de las elitistas escuelas de ministriles de Francia, Flandes o Alemania<sup>6</sup>, por entonces en pleno apogeo, junto a las italianas<sup>7</sup>, dentro del contexto general de esplendor político, económico, social y cultural que disfrutaban ambos espacios y el desarrollo excepcional de la escuela franco-flamenca, que, impulsada por el mecenazgo de los duques de Borgoña, pronto extendería su influencia por toda Europa occidental<sup>8</sup>.

Una vez finalizada una primera formación<sup>9</sup>, Cornalis debió de entrar a formar parte de lo que Gómez Muntané ha definido como «mercado internacional de ministriles», en el que, en opinión de esta misma autora, «la ley de la oferta y la

---

<sup>6</sup> Muy activas ya a mediados del siglo XIV. Los ejemplos de juglares y ministriles enviados desde la Península Ibérica allí son numerosos. Citar, como testimonio, los de Guillot Vaguer, juglar de cornamusa de Pedro IV de Aragón, en enero de 1352 marchó a Alemania «... a les escoles de música», o el de Tomasi de Chaumont, ministril de Pedro IV, estudiando entonces en estas mismas escuelas en enero de 1372 y para quien Pedro IV de Aragón dispuso que le fueran dadas todas las ayudas posibles. En marzo de 1386 Jacquet de Troyes, Gautier de la rota, Hennequí, Pifet y Enric se trasladaron a Francia y Alemania para estudiar en las citadas escuelas musicales. 1352, enero, 30. Barcelona. ACA, Real Patrimonio, Maestre Racional, Reg. 869, f. 138r, 1372, enero, 16. Barcelona. ACA, Cancillería, Reg. 1.735, f. 68r-v. (Publicado este último por M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. 1, Doc. 14, p. 133) y 1386, marzo, 28. Zaragoza. ACA, Cancillería, Reg. 1.673, f. 90r, respectivamente.

<sup>7</sup> M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. 1, pp. 73-77, «Minstrel schools in the late Middle Ages». *Early Music*, vol. XVIII (1990), pp. 212-216, y «Las escuelas de ministriles a finales de la Edad Media». *Goldberg*, núm. 41 (2006), pp. 59-67.

<sup>8</sup> Para la música en la corte borgoñona del siglo XV es de referencia el estudio clásico de J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*. Estrasburgo, Hetiz & Co, 1939. También, C.M. WRIGHT, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documentary History*. Musicological Studies, xxviii, Henryville, PA, Institute of Mediaeval Music, 1979; W. PARAVICINI, «The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?», en R.G. ASCH y A.M. BIRKE (eds.), *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age. c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press for the German Historical Institute Londres, 1991, pp. 69-102; D. FIALA, *Le mécénat musical des ducs de Bourgogne et des princes de la Maison de Habsbourg (1467-1506)*. Étude documentaire et prosopographique. Tesis Doctoral inédita, Université François Rabelais, Tours, 2002 y A. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, «L'impact de la Bourgogne sur la cour castillane des Trastamare», en W. PARAVICINI (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 593-630. El reciente coloquio *Jeanne d'Arc en Histoire et en Musique* organizado por el Consejo Departamental de Vosges, la Universidad de Lorena y el CRULH el 25 de abril de 2015 bajo la dirección Catherine Guyton y Nadège Taureau ofreció una revisión general de los contextos musicales, políticos y sociales del panorama musical en Francia y Flandes en el contexto de las tres primeras décadas del siglo XV.

<sup>9</sup> Parece que los viajes de los ministriles y cantores a estas escuelas eran frecuentes para mantenerse así a la vanguardia en interpretación y repertorios. En febrero de 1377, por ejemplo, Esteve Ravina y Henri Crespin, ministriles de Pedro IV de Aragón, recibieron del tesorero real Pere Desvall 100 florines de oro para ir a Alemania «per aprendre noves músiques». 1377, febrero, 7. Barcelona. ACA, Cancillería, Reg. 1.360, f. 166r.



demanda estaba regulada de forma básica por la calidad de la mercancía, en este caso del músico»<sup>10</sup>.

En el caso de Castilla la asistencia de instrumentistas y cantores extranjeros fue frecuente desde al menos el siglo XIV<sup>11</sup>, siendo los flamencos y particularmente los alemanes, sin duda alentados por las estrechas relaciones artísticas que la Corona mantenía con aquellos espacios geográficos<sup>12</sup>, los que contaron con una presencia continuada desde aquellas fechas hasta tiempos de Enrique IV<sup>13</sup>, como así ponen de manifiesto los casos, entre otros muchos, de Johan de Alemania, trompeta, juglar y ministril de Juan I de Castilla (1380)<sup>14</sup>; Joan Monge, ministril alemán enviado por Martín I a la corte de Enrique III de Castilla (1405)<sup>15</sup>; Albert de Alemania, ministril de Juan II de Castilla en Zaragoza con motivo de la coronación de Fernando I como rey de Aragón (1414)<sup>16</sup>; el anónimo cantor alemán que Alfonso V de Aragón tenía previsto enviar a su primo Juan II y que finalmente no pudo ir por haber enloquecido (1420)<sup>17</sup>; Juan de Colonia, también ministril de chirimía como Cornalis, (1426)<sup>18</sup>; Johannes de Alemania, «tañedor de los huérganos» de la cámara de Juan II (1454)<sup>19</sup>; o Enrique de Colonia, «maestro de fazer órganos» para la corte de Enrique IV (1459)<sup>20</sup>.

---

<sup>10</sup> M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. 1, p. 63.

<sup>11</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La Casa de Juan I de Castilla...», pp. 158-161.

<sup>12</sup> Sabemos que en 1438 Juan II de Castilla había enviado a Flandes a Juan de Morillo con la intención de adquirir allí las mejores piezas artísticas destinadas a la corte castellana y posiblemente también con la de contratar a los ministriles y cantores más sobresalientes. F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)», en L. CAMPBELL y J.J. PÉREZ PRECIADO (eds.), *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2016, pp. 20-29.

<sup>13</sup> H. ANGLÉS, «Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert». *Berich über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, Leipzig, 1925, pp. 55-66; «El músci Jacomí al servei de Joan I i Martí I durante els anys 1372-1404», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1935, pp. 613-625; y «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI». *Scripta Musicologica, cura et studio Iosephi López Calo*, II, Roma, 1975, pp. 735-751.

<sup>14</sup> En 1380, Johan de Alemania era ya un músico de prestigio y larga trayectoria. En marzo de 1341 sabemos que servía a Johan de Xalloy y entre enero y febrero de 1351 era juglar y trompeta del duque Enrique de Sajonia. Según Andrés Descalzo Pedro IV utilizó sus servicios de manera eventual. A. DESCALZO, «Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)». *Revista de Musicología*, vol. XIII, núm. 1 (1990), p. 88.

<sup>15</sup> ACA, Cancillería, Reg. 2.179, ff. 230v-231r.

<sup>16</sup> ACA, Cancillería, Reg. 2.413, f. 16r.

<sup>17</sup> «es lunático, car cierto tiempo es stado que no havia ceso, et es tal que buenament no puede partir de ciertos companyones de su nación». 1420, febrero, 20. Tortosa. ACA, Cancillería, Reg. 2.671, fol. 21r-v. M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. I, Doc. 269, p. 213.

<sup>18</sup> ACA, Reg. 2.576, f. 152r. y Reg. Reg. 2.681, f. 75.

<sup>19</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Juan II...», p. 382 y «El despensero mayor de las raciones de la Casa del rey. Estudio institucional y documentos de un oficio curial en la Castilla Trastámara (1380-1465)». *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. 22 (2015), p. 149 y Doc. 34, p. 178.

<sup>20</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», pp. 240-246 y 273.



Y lo mismo podríamos decir de la corte portuguesa, donde Juan I contaba ya en 1427 con un conjunto de al menos de tres ministriles de chirimía, todos ellos alemanes como luego veremos<sup>21</sup>, y también de la aragonesa<sup>22</sup> y la navarra<sup>23</sup>.

No sabemos con precisión cuándo recaló Cornalis en tierras hispanas. Si como asegura Villanueva Serrano nuestro ministril a lo largo de su vida apareció citado en la documentación como «Corneli», «Cornalis», «Cornelius», «Cornello», «Cornella», «Corniels», «Cornilla», «¿Claus?» y «¿Elaus? de Alemania», «Alemanya», o «de la aya»<sup>24</sup>, es muy probable que el Claus que en noviembre de 1426 aparecía como ministril de chirimía de Juan II de Castilla, la primera vez que se le cita asociado a este instrumento<sup>25</sup>, en la corte de Alfonso V de Aragón, fuese el mismo músico al que estamos dedicando estas páginas. Su estancia valenciana, en la que estuvo acompañado de Castilla, rey de Armas de Juan II de Castilla; Jean Colleville; Perrinet y Jaquet (o Jacquinot), también ministriles de chirimía del rey castellano, se cerraba en noviembre de ese año con la extensión por parte de Alfonso V del correspondiente salvoconducto para volver con sus compañeros a Castilla<sup>26</sup> y la entrega por parte del tesorero real Francisco Zarzuela de 300 florines para que pudieran materializar el viaje<sup>27</sup>.

La documentación del Archivo de la Corona de Aragón nos permite conocer, como acabamos de comprobar, el nombre de los ministriles de chirimía del rey de Castilla en una fecha tan temprana como 1426 y nos ofrece detalles muy sustanciosos sobre el número de sus integrantes y su dimensión representativa y heráldica desempeñada en el marco de embajadas y otras misiones de carácter principalmente diplomático, de ahí que en ocasiones fueran acompañados de un rey de armas, como sucedió en 1426 con Castilla<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> ACA, Cancillería, Reg. 2.789, f. 29v.

<sup>22</sup> M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. 1, pp. 25-47.

<sup>23</sup> H. ANGLÉS, *Historia...*, pp. 377-391. Una bibliografía ampliada sobre estos aspectos relativos a Aragón y Navarra en M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval...*, pp. 277-278.

<sup>24</sup> F. VILLANUEVA SERRANO, *A la onor...*, 214.

<sup>25</sup> «Instrumento de boca a modo de trompeta derecha, sin buelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos». S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 294r-v. Más detalles en R. ANDRÉS, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J.S. Bach*. Barcelona, Península, 2001, pp. 77-80.

<sup>26</sup> 1426, noviembre, 8. Valencia. ACA, Cancillería, Reg. 2.576, f. 152r. Véase 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 1.

<sup>27</sup> 1426, noviembre, 10. Valencia. ACA, Cancillería, Reg. 2.681, f. 75. Véase APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 2.

<sup>28</sup> En octubre de 1431 León era rey de armas, mientras que Vencedor aparecía como heraldo y Restre y Pastengla como persevantes de Juan II de Castilla. A su paso por tierras aragonesas Alfonso V les concedió licencia para pasar por Cataluña camino de Francia (1431, octubre, 9. Barcelona). Por su parte, en 1453 eran dos los Reyes de Armas al servicio de Juan II de Castilla: Toledo y Castilla. El primero recibía por el desempeño de su oficio un total de 2400 maravedís correspondientes al tercio segundo de su quitación de ese año de 1453. Castilla, por su parte, era obsequiado por el monarca en julio de ese mismo año con «vn jubón de damasco pardillo, de los quel rey señor dexa». En 1444 Vizcaya era faraute de Juan II y en 1456 Sevilla era rey de armas de Enrique IV. Tanto ministriles como Reyes



El siguiente cuadro evidencia que estos conjuntos instrumentales estuvieron integrados por un número variable de miembros, desde los cuatro a seis chirimías en Aragón entre los años 1418 y 1433, a los que habría que añadir un trompeta (Joan Monsenyor en 1418-1420 y Arnau Marxant en 1433), a los cinco que conformaban la cobla de Juan II de Castilla en 1426 y los cuatro en 1454 hasta los tres al servicio de Juan I de Portugal en 1426, número, este último, que durante las décadas de 1460 a 1480, se terminaría imponiendo en buena parte de las cortes peninsulares<sup>29</sup>.

MONARCA	MINISTRILES DE CHIRIMÍA	FECHAS
Alfonso V de Aragón	Aliot Nicola	IX-1418 – III-1420 <sup>1</sup>
	Jean Colleville	“
	Perrinet Renó	“
	Jean Verdet	“
	Jean de Massý	XII-1418 – III-1420 <sup>2</sup>
	Cosí de Cella	“
	Jean Boisart (Verdolet)	V-1432 <sup>3</sup>
	Jean Bolite	“
	Jean Gany	“
	Arnau Marxant	V-1432 – V-1433 <sup>4</sup>
Colin Boisart		
Jean Boisart		

de Armas, farautes y persevantes estaban exentos del pago de aduanas y tributos de todas las «ropas e joyas e otras sus cosas que metieren a los sus regnos». ACA, Cancillería, Reg. 2.582, f. 117v. RAH, Salazar, 9/808. ACA, Cancillería, Reg. 1.934, f. 123r. F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «El despensero...», pp. 147 y Doc. 23, p. 172. F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, *La cámara real de Juan II de Castilla. Cargos, descargos, cuentas e inventarios (1428-1454)*. Madrid, Ediciones de La Ergástula, 2016, pp. 115-116. Sobre el papel institucional y representativo de los Reyes de Armas en tiempos de Juan II véase F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La cámara de Juan II...», pp. 122-124, 148 y 186.

<sup>29</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», pp. 235-236.



Juan II de Castilla	Claus	XI-1426 <sup>5</sup>
	Juan de Colonia	
	Jean Colleville	“
	Jacquinot	“
	Perrinet	“
	Cornalis de Alemania	1454 <sup>6</sup>
	Martín Muñoz del Cardoso	“
	Sancho Barquero	“
	Pedro de Fox <sup>7</sup>	“
Juan I de Portugal	Pere Savall (¿Paravar, Perceval?)	II-III-1427 <sup>8</sup>
	Lleonard	“
	Enrique	“

<sup>1</sup> ACA, Real Patrimonio, Maestre Racional, Reg. 953, f. 40r. y Reg. 937, f. 121r-144r (f. 130v-131r).

<sup>2</sup> *Ibidem*, Reg. 937, f. 2r-20v (f. 8v-9r) y ff. 121r-144r (130v-131r).

<sup>3</sup> *Ibidem*, Reg. 422, f. 79r.

<sup>4</sup> *Ibidem*, Reg. 423, f. 99v.

<sup>5</sup> ACA, Reg. 2.576, f. 152r. y Reg. Reg. 2.681, f. 75.

<sup>6</sup> F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Juan II...», pp. 379-380, y «El despensero...», pp. 149 y Doc. 30, p. 176.

<sup>7</sup> Entre 1478 y 1485 sirvió como ministril alto en la corte aragonesa de Fernando el Católico. T. ΚΝΙΓΗΤΟΝ, *Música y músicos...*, pp. 212-214.

<sup>8</sup> ACA, Cancillería, Reg. 2.789, f. 29v. y Reg. 2.710, f. 181r.

## 2. CONSAGRACIÓN: NÁPOLES, CASTILLA, ARAGÓN Y PORTUGAL (1444-1484)

Las lagunas documentales conocidas silencian el nombre de Cornalis de Alemania, en sus múltiples variantes, desde noviembre de 1426 hasta marzo de 1444.

Según apuntábamos más arriba, su papel como ministril de un instrumento alto debió de ser relevante en las escenificaciones desplegadas por la monarquía durante aquellos años, y así, a las ya mencionadas misiones diplomáticas, habría que añadir su más que posible participación en la proclamación de paces, treguas y acuerdos, campañas militares, recepciones y entradas en villas y ciudades, nacimientos, banquetes y bailes en la corte.

Es muy probable por ello que Cornalis fuera uno de los ministriles que tocaron en las casas del condestable Álvaro de Luna en Madrid con motivo del nacimiento de su hijo en junio de 1435. La *Crónica del Halconero* asegura que en las fiestas que se siguieron al bautizo «tocaron los ministriles, e dançó el Rey e la Reyna, con ciertos gentiles onbres, que podían ser fasta diez, cada vno con su dama»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> P. CARRILLO DE HUETE, *Crónica del halconero de Juan II*. Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, capítulo CLXXXIV, p. 211. Sobre el papel de ministriles,

Las fuentes coetáneas señalan que los ministriles, en especial los de instrumentos de viento, tañían ante el rey en las comidas públicas. Las *Ordinacions* de Pedro IV de Aragón son muy claras en este sentido cuando afirman que «l'offici dels quals s'esguart que totstemps Nós, públicament menjants»<sup>31</sup>, salvo «en la Quaresmane en dia de divenres, si donchs gran festa no era, que.ls dits trompadores, trompeta e tabaler lur offici facen en lo comensament de la taula ne en la fin»<sup>32</sup>, información que queda contrastada en Castilla con las noticias que nos aporta la *Crónica del Condestable* cuando al narrar el banquete que Álvaro de Luna ofreció en su alcázar de Escalona en diciembre de 1448 a los reyes de Castilla asegura que los distintos platos del menú fueron servidos por los maestresalas con «grandes e nuevas çirimonias [...] levando ante sí muchos ministriles, e tronpetas, e tanborinos»<sup>33</sup>.

Fue en el marco de estos despliegues cortesanos como Cornalis consiguió fraguar su fama de músico excelente dentro y fuera de las fronteras castellanas. Su prestigio entonces debía de ser tal que en marzo de 1444, todavía al servicio de Juan II de Castilla, fue llamado junto a otros tres ministriles más de este monarca (Sacotey de Barcelona, Gilet y Arnau) por Alfonso V de Aragón para formar parte de los músicos que integraban su esplendorosa capilla musical y su corte napolitana de letrados y humanistas<sup>34</sup>.

Los datos y cifras manejados evidencian el interés del Magnánimo por hacerse con sus servicios: trato de privilegio para él, sus compañeros y esposas a su llegada a Barcelona, donde se les adelanterían 200 florines de oro del primer año,

---

trompetas y chirimías en este tipo de acontecimientos en la Castilla del siglo xv remitimos al trabajo de M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)». *Revista de Musicología*, vol. XIX, núms. 1-2 (1986), pp. 25-45.

<sup>31</sup> *Ordinacions...*, p. 88: «... el oficio de los cuales sea tañer juntamente con el principio y fin de la comida, las veces que comiéramos en público...».

<sup>32</sup> *Ordinacions...*, p. 88: «... en tiempo de Cuaresma ni en día viernes toquen los dichos ministriles, atabalero y trompeta que en principio y fin de la comida, si ya no fuese fiesta muy solemne».

<sup>33</sup> G. CHACÓN, *Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestro de Santiago*. Edición y estudio por J. DE MATA CARRIAZO, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, cap. LXXIV, p. 220.

<sup>34</sup> La documentación le menciona entonces como Elaus o Claus de Alemania lo que ha llevado a algunos investigadores a pensar de que quizá pudiera tratarse de algún familiar. H. ANGLÈS, *La música...*, p. 22. F. VILLANUEVA SERRANO, *A la onor...*, p. 214. Acerca de la música en la corte napolitana del Magnánimo, véase H. ANGLÈS, «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)». *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, vol. 11 (1961), pp. 83-141; A. ATLAS, *Music at the Aragonesse Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; G. D'AGOSTINO, «La musica, la cappelle e il cerimoniale alla corte aragonesse di Napoli», en *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del rinascimento. Atti del convegno internazionale Camaiore, 21-23 ottobre 2005*, Florencia, Olschki, 2007, pp. 153-180; M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, «La música en la corte de Alfonso V el Magnánimo», en *A la búsqueda del Toisón de Oro: la Europa de los príncipes, la Europa de las ciudades: Almudín, Museo de la Ciudad, 23 de marzo al 30 de junio de 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, vol. 1, pp. 201-211 y «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 1 (De los orígenes hasta c. 1470)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 238-320.



además de un sueldo de 400 florines de oro de Aragón anuales con carácter vitalicio para cada uno de ellos<sup>35</sup>.

No sabemos con detalle cuándo volvió Cornalis a Castilla, pero en octubre de 1447 todavía permanecía en tierras italianas. La documentación conservada en Simancas evidencia que en abril de 1454 se hallaba de nuevo en la corte de Juan II. Por entonces, y como apuntábamos más arriba, formaba parte de un conjunto de chirimías integrado por cuatro individuos, dos de ellos al parecer castellanos (Martín Muñoz del Cardoso y Sancho Barquero), otro probablemente francés (Pedro de Fox) y el propio Cornalis, alemán.

Su ración anual de 6000 maravedíes, idéntica a la de sus tres compañeros, se le pagaba en tres tercios de 2000 maravedíes<sup>36</sup>. Se trataba de una cantidad baja en comparación con la percibida por otros servidores reales de tipo medio, cuyas cantidades anuales por este mismo concepto oscilaban entre los 18000 del platero Diego de León y los 12000 de algunos guardas y el minador Tomás Bretón<sup>37</sup>, pero en todo caso en consonancia con la recibida por otros músicos al servicio de Juan II en aquellas mismas fechas como podemos comprobar en la siguiente tabla<sup>38</sup>:

NOMBRE	OFICIO	FECHA	RACIONES <sup>1</sup>
Álvaro Fernández Juan de Castro	Organistas	1453	6460
Álvaro Fernández	Organista	1453	3000
Guillemín Menasir	Tenor de la capilla	1453	3420
		1453	798 <sup>2</sup>
		1453	3400
		1454	3420
Juan Martínez de Villarreal	Capellán y cantor	1453	3000 3000
Fernando de Sevilla	Cantor	1453	3000
Guyllén de Inglaterra	Tañedor de arpa	1454	1500
			3000
Iohanes de Alemania	Tañedor de los órganos de la cámara	1454	1500
			3000

<sup>1</sup> Las sumas van indicadas en maravedíes.

<sup>2</sup> Cantidad adeudada de su ración de 1453.

<sup>35</sup> H. ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*. Barcelona, CSIC, 1960, pp. 18-25. M.C. GÓMEZ MUNTANÉ, *La música en la Casa Real...*, vol. 1, pp. 104-112. Véase 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 3.

<sup>36</sup> F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Juan II...», p. 380 y «El despensero...», p. 149. Véase 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 4.

<sup>37</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «El despensero...», p. 149.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 146-150.

Tras pasar algunos años en Castilla, Cornalis inició un incesante periplo dentro y probablemente fuera de la península. Villanueva Serrano habla de la posibilidad de un nuevo viaje a Nápoles acompañando al príncipe de Viena, pues entre los meses de septiembre y octubre de 1461 figuró en una lista de perceptores de gajes de la Casa de don Carlos y a partir de esa última fecha, ya fallecido el de Viana, parece que por voluntad de Juan II de Aragón pasó a formar parte de los servidores del príncipe Fernando<sup>39</sup>. En 1462 todavía seguía en tierras aragonesas intengrando un conjunto musical compuesto por Sancho Vaguer, probablemente el mismo Sancho Barquero (o Vaquero) con el que aparecía en Castilla en 1454, y Arnault de Garbie<sup>40</sup>. Tres años más tarde, en octubre de 1465, estaba de nuevo en Castilla, junto a Juanín y Valemy como ministril alto de Alfonso V de Portugal, siendo recibido por Enrique IV, que le obsequió con ricas telas entre las que se mencionan «ocho varas de Ruán mayor leonado e tres varas de seda»<sup>41</sup>. Años más tarde, en junio de 1478, figuraba como tañedor de sacabuche y chirimía junto a Fernán Desbardada, Sancho Vaquero, su antiguo compañero, Arnao y Beltrán<sup>42</sup>.

Todo parece señalar que a finales de aquella década o en los comienzos de la siguiente, se asentó definitivamente en la corte castellana fijando su residencia en Valladolid, villa cortesana por excelencia y en la que residían algunos de los artesanos, oficiales e instituciones más relevantes de la Corona, y de la que, además, era originaria su esposa Catalina Pérez<sup>43</sup>.

### 3. ÚLTIMOS AÑOS. MUERTE Y HEREDEROS

Cornalis pasó sus últimos años de vida al servicio de la reina Isabel la Católica. En 1480 figuraba entre los miembros de su Casa como «ministril alto» con una quitación anual de 30 000 maravedíes que se le siguieron librando hasta 1484, año en el que falleció «antes de cunplido el año».

El 29 de junio de ese año, sintiendo ya próxima la muerte, había firmado en la villa del Esgueva, ante Juan Álvarez de Valladolid<sup>44</sup>, una carta por la que concedía

---

<sup>39</sup> F. VILLANUEVA SERRANO, *A la onor...*, p. 214.

<sup>40</sup> T. KNIGHTON, *Música y músicos...*, p. 148, citado por F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», p. 269.

<sup>41</sup> AGS, CMC, 1ª Época, Leg. 84, f. 86. F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», p. 269 y Doc. 24, pp. 306-307.

<sup>42</sup> F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», p. 269.

<sup>43</sup> Sobre el papel de Valladolid como centro de poder en la Castilla del siglo xv, véase A. RUCQUOI, *Valladolid en la Edad Media*, vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 21-107; F. de P. CAÑAS GÁLVEZ, «La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo xv: el eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II», en *L'itinérance des cours (fin XII<sup>e</sup>. siècle milieu XV<sup>e</sup>. siècle): un modèle ibérique?, e-Spania*, núm. 8 (2009). (En línea).

<sup>44</sup> «Escrivano de cámara del rey e reyna, nuestros señores, e su notario público en la su corte e en todos los sus reynos e señoríos e escrivano de la su abdiencia e de la provincia de Castilla





poder a su mujer, Catalina Pérez, para que en su nombre pudiera otorgar testamento, circunstancia un tanto particular teniendo en cuenta que el propio Cornalis se declaraba en ese momento «sano de mi cuerpo e en mi seso e entendimiento natural, tal qual nuestro señor Dios plogó de me dar», anulando a su vez «qualesquier testamento e testamentos e mandas e codeçildos que fasta aquí yo he fecho e otorgado», documentos de los cuales no tenemos ninguna noticia más.

Catalina fue también nombrada heredera de todos los bienes de su esposo «remanesçientes, asý muebles como rayzes e sermovientes e debdas a my devidas e pertenesçientes en qualquier manera», aunque no se especifican cuáles eran estos, y junto a Beltrán de Mallea, ministril de la reina Isabel y vecino de Valladolid, testamentaria y cabezalera. Además, y en virtud de dicho poder, podría «disponer e ordenar [...] donde my cuerpo sea sepultado e çerca de mis onras e obsequias e descargo de my ányma». Asimismo, Cornalis dispuso la entrega de cinco maravedís a los monasterios de la Merced y de la Trinidad de Valladolid<sup>45</sup> y otro maravedí para la «obra del puente».

Actuaron como testigos Fernando, pescador de San Agustín, e Francisco de Guijano e Francisco de Salamanca, carpintero, criado de Juan de Olmedo, Andrés y Alfonso Ganguero, Alfonso de Palencia y Juan Darze, criado del dicho Francisco Guijano, vecinos todos ellos de Valladolid, aunque, curiosamente ninguno relacionado con la actividad musical en la corte<sup>46</sup>.

La ausencia de menciones a hijos en el citado documento y también en el posterior testamento de Catalina Pérez evidencia que Cornalis y Catalina no tuvieron hijos o si los tuvieron ya habían fallecido. Knighton, sin embargo, afirma que Beltrán y Pedro de Mallea, músicos también en la Casa de la reina Isabel, fueron vástagos suyos<sup>47</sup> y Villanueva Serrano aventura incluso la posibilidad de un tercer hijo llamado Corniels de Mallea, también ministril de la reina<sup>48</sup>.

Catalina Pérez dictó testamento en Valladolid el 11 de diciembre de 1500 ante Juan Martínez, «clérigo, vesino de la noble villa de Valladolid e notario apostólico» y Machín, zapatero, Pero Ganguero y Juan de Palencia, vecinos todos ellos de Valladolid. Por este testamento quedaban anuladas últimas voluntades y el mencionado Beltrán de Mallea y su esposa, llamada también Catalina Pérez, eran nombrados herederos universales y testamentarios de sus bienes, que tampoco son detallados, con la facultad de

---

en la su corte e chançillería e escrivano público del número de la dicha villa de Valladolid e su tierra e jurediçión».

<sup>45</sup> Según Rucquoi, el monasterio de la Trinidad de Valladolid figuraba «... entre los beneficiarios obligados en los testamentos». Sobre ambos centros religiosos véase de A. RUCQUOI, *Valladolid...*, vol. I, pp. 185-187.

<sup>46</sup> AGS, CySR, Leg. 6, f. 566r-v. Véase 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 5.

<sup>47</sup> T. KNIGHTON, *Música y músicos...*, pp. 149-150.

<sup>48</sup> F. VILLANUEVA SERRANO, *A la onor...*, p. 214.

aver, cobrar e recabdar todos mys bienes muebles e rayés do quier que los yo aya e tenga e me pertenesçen en qualquier manera et los puedan vender e vendan en almoneda pública e fagan dellos como quisieren e por bien tovieren fasta cumplimiento deste dicho my testamento e postrimera voluntad e las obligaciones, obsequias e logares contenidos<sup>49</sup>

Uno de los aspectos más detallados en el testamento es el relativo al de sus honras fúnebres, probablemente muy similares o idénticas a las celebradas por su marido unos años antes. Por el testamento de Catalina, sabemos que Cornalis fue sepultado en la «antigua y aristocrática» iglesia vallisoletana de san Julián<sup>50</sup>, la misma en la que también lo sería años más tarde su mujer, «en la sepultura del dicho mi marido», aunque no hay constancia de que lo hicieran en alguna capilla en concreto.

Siguiendo un ceremonial establecido, la viuda dispuso que la noche antes de su entierro «el cura e clérigos de la dicha iglesia» cantaran la vigilia de difuntos y el mismo día del sepelio hicieran lo propio con la misa de réquiem. En esa jornada se habrían de llevar como ofrenda a dicha iglesia «tres tablas de pan e tres cántaras de vno e tres carneros», señalando que «... si fuere día de pescado que me lleven tres platos dello» y se se rezarían las novenas, además cada domingo por espacio de un año se diría un responso dando para ello a los clérigos de dicha parroquia en aval dos cargas de trigo y cinco reales de plata para que el «cura» de la parroquia rogase por su alma.

El ciclo litúrgico se cerraba con los acostumbrados treintenarios, uno cerrado «e las misas de Santo Amador», consistente en la celebración por parte del sacerdote sin salir de la parroquia de 33 misas que «tenían por objeto el rescate del Purgatorio de las almas de las personas por las que se oficiaba» y la correspondiente quema de candelas en cada una de esas misas, y el otro treintenario abierto, en el que el cura podía salir de la parroquia y dormir en su casa<sup>51</sup>. Dispuso también una misa de cabo de año «e me lleven otro tanto de ofrenda como el día de mi enterramiento e honras».

Catalina no olvidó en sus últimas voluntades a las personas que le sirvieron y rodearon en sus últimos años de vida. A su criada Juana, por ejemplo, le dejó un total de 500 maravedíes «por algo que della tengo» y una saya azul «de las mías»; a Juanita, criada de Beltrán de Mallea, su heredero, 300 maravedíes para ayuda de su boda y al hijo de Sancho Barquero, el antiguo ministril de chirimía de Cornalis, 620 maravedíes «que le son en cargo». A la redención de cautivos destinó un real de plata y a las emparedadas de Valladolid otros cinco maravedíes más «porque rueguen a

<sup>49</sup> AGS, CySR, Leg. 6, f. 565r-v. 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 6.

<sup>50</sup> Expresión utilizada por Rucquoi. La parroquia había sido fundada en 1095. A. RUQUOI, *Valladolid...*, vol. I, p. 64 y vol. II, p. 184.

<sup>51</sup> L. GÓMEZ NIETO, *Ritos funerarios en el Madrid Medieval*. Madrid, Asociación Cultural Almudaina, 1991 y «Las misas por los difuntos. Testamentos madrileños bajomedievales». *En la España Medieval*, vol. 15 (1992), pp. 353-366. J. BALDÓ ALCOZ, «Las misas post mortem: simbolismos y devociones en torno a la muerte y el más allá en la Navarra bajomedieval». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, vol. 28 (2006), pp. 353-374.



Dios por my alma...»<sup>52</sup>, también a «... Sant Lázaro e Sant Antón cada dos maravedís» y como ya hizo su marido en 1484 otro maravedí para las obras de «la puente»<sup>53</sup>.

Poco sabemos de la trayectoria posterior de Beltrán de Mallea y su esposa Catalina Pérez. Como herederos de Cornalis y Catalina, reclamaron al rey Fernando un total de 1166 maravedís de los «treze mill maravedís que le salieron ...ynçiertos del año pasado de ochenta de su ración e quytación que tenya con el dicho ofiçio»<sup>54</sup>. El monarca accedió a ello y en marzo de 1508 ordenó a Ochoa de Landa, tesorero de los descargos, que se les abonara dicha cantidad<sup>55</sup>, suma que finalmente cobró a finales de ese mismo mes Estíbaliz Zabala en nombre de Beltrán y Catalina<sup>56</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

Como la mayor parte de los músicos procedentes de Alemania, Francia, Flandes o Italia, Cornalis de Alemania contó desde una edad temprana con una sólida formación adquirida en las escuelas de ministriles y cantores que proliferaron a lo largo de la Edad Media por aquellos espacios geográficos.

Concluido ese primer aprendizaje, inició un largo *cursum honorum* que le llevaría a recalar en la corte de Castilla, por entonces foco de letrados y humanistas y uno de los centros culturales más notables de toda Europa dadas sus sólidas relaciones con los Países Bajos, donde a través de un eficaz entramado de representantes, mercaderes y compradores al servicio de la Corona, Juan II y sus sucesores pudieron hacerse con algunas de las mejores piezas artísticas y con los músicos más destacados de la escuela franco-flamenca.

Admirado por su talento, Cornalis despertó el interés de los demás monarcas hispanos, que no dudaron en contar con sus servicios a precio de oro, Juan II de Castilla primero y más tarde Alfonso V de Aragón, Alfonso V de Portugal, Carlos de Viana, el príncipe Fernando de Aragón y, finalmente, Isabel la Católica le tuvieron entre los miembros de su Casa, señal indiscutible del prestigio que nuestro ministril alcanzó en el desarrollo de sus obligaciones profesionales.

---

<sup>52</sup> En la propia iglesia de San Julián había una emparedada a mediados de la década de 1460. Sobre estas beatas en el Valladolid del siglo xv véase A. RUCQUOI, *Valladolid...*, vol. II, pp. 353-354.

<sup>53</sup> AGS, CySR, Leg. 6, f. 565r-v. 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 6.

<sup>54</sup> El resto de maravedís hasta los 13000, un total 11 884 según la cédula real, no llegaron a ser abonados a los herederos porque fueron descontados «... de ruta del año de ochenta e quatro que gozó el dicho Corniels de su librança por entero e non ovo de aver los dichos onze mill e ochocientos e ochenta e quatro maravedís dellos porque fallació antes de cunplido el año». La suma de los 1166 maravedies cobrados más los 11 884 restantes montan 13050 y no los 13000 mencionados. AGS, CySR, Leg. 6, f. 564v. 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 7.

<sup>55</sup> AGS, CySR, Leg. 6, f. 564r. 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 7. R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993, p. 161 y 198 nota núm. 979. T. KNIGHTON, *Música y músicos...*, pp. 149 y 150 y F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «La música en la corte de Enrique IV...», p. 269.

<sup>56</sup> AGS, CySR, Leg. 6, f. 564v. 5. APÉNDICE DOCUMENTAL. Doc. 8.



La documentación nos ha permitido saber que sus últimos años los pasó en Valladolid, la villa regia por excelencia y lugar de residencia de muchas de las instituciones más relevantes de la monarquía Trastámara y de buena parte de los oficiales regios que las atendían.

Dueño de un patrimonio no especificado, aunque quizá de alguna importancia si tenemos en cuenta los estipendios que percibió a lo largo de su vida artística, Cornalis falleció en 1484 dejando por heredera universal de todos su bienes «... muebles [...] raíces e sermovientes...» a su esposa, Catalina Pérez.

RECIBIDO: mayo 2017, ACEPTADO: junio 2017



## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

#### 1426, noviembre, 8. Valencia

*Alfonso V de Aragón emite un salvoconducto en favor de Castilla, rey de armas, y de (Jean) Colleville, Claus, Perrinet y Jaquet, ministriles de Juan II de Castilla, para que vuelvan a sus tierras.*

B.- ACA, Cancillería, Reg. 2.576, f. 152r.

*Ministreriorum regis Castelle.*

Alfonsus, et cetera, dilectis et fidelibus nostris universis et singulis gubernatoribus, vicariis, iusticiis, baiulis, subbaiulis et aliis officialibus et subditis nostris, nec non custodibus passuum, portuum et rerum prohibitarum in confinibus regnorum et terrarum nostrarum constitutis, et aliis ad quos presentes pervenerint et fuerint presentate, salutem et dilectionem. Cum devoti nostri Castilla, rex armorum, Colavilla, Claus, Parrinetus et Iaquimetus, ministrerii serenissimi regis Castelle, consanguinei nostri carissimi, de nostri licencia et permissu versus partes regni Castelle et alias provincias dirigant de presenti gressus suos, vobis et unicuique vestrum dicimus et mandamus de certa sciencia et expresse, sub nostre gracie et mercedis obtentu, quatenus superius nominatos regem armorum et ministrerios, una cum famulis, servitoribus, equitaturis, auro, argento, peccunia, iocalibus, malis, maletis, bedaciis et aliis quibuscumque rebus et bonis eorum, regna nostra exire et ab hiis recedere, et quo voluerint ire et se conferre, libere permittatis, nec eis aut alicui ipsorum dampnum, violenciam, oppressionem, iacturam et molestiam aliquatenus faciatis, ymo pro posse ab omni novitate, dampno et iniuria preservetis, quin pocius recomissos ipsos habeatis. Et si opportuerit, et vos requisiverint, de securo transitu et conductu provideatis et provideri faciatis. Presentibus post tres menses a data huiusmodi in antea continue numerandos minime valituris.

Data Valencie sub nostro sigillo secreto die octava novembris anno a Nativitate Domini MCCCCXXVI.

Rex Alfonsus.

Dominus rex mandavit michi Francisco d'Arinyo.

Probata.

### 2

#### 1426, noviembre, 10. Valencia

*Alfonso V de Aragón ordena al tesorero Francisco Zarzuela pagar 300 florines de oro de Aragón al rey de armas, Joan de Colonia, Jean Colleville, Jacquinot, Claus y Perrinet, ministriles de chirimía de Juan II de Castilla para los gastos de su viaje.*

B.- ACA, Cancillería, Reg. 2.681, f. 75.

*Ministreriorum regis Castelle.*

Alfonsus, et cetera, dilecto consiliario et thesaurario nostro Francisco Sarçola, militi, legum doctori, salutem et dilectionem. Dicimus et mandamus vobis quatenus de



peccuniis curie nostre que penes vos sunt vel erunt detis et tradatis Iohanni de Colonya, regi armorum, Iohanni Colavila, Iaquinot, Claus et Perrineto, ministreriis de xaramines illustris regis Castelle, consubrini nostri carissimi, trecentos fflorenos auri de Aragonia quos eisdem, pro strenis et in succurrimento expensarum per ipsos factarum in veniendo de dicto regno Castelle ad curiam nostram predictam, per vos dari volumus et iubemus. Et in solucione eis facienda recuperetis presentem et apocam de soluto.

Data Valencie sub nostri sigillo secreto decima die novembris anno a Nativitate Domini MCCCCXXVI.

Rex Alfonsus.

Dominus rex mandavit michi Francisco d'Arinyo.

Probata.

### 3

#### **1444, marzo, 11. Castell Nou de Nápoles.**

*Alfonso V de Aragón comunica a su tesorero general, Mateo Panadés, que Elaús Alemany, Jacotey de Barcleona, Gilet y Arnau, ministriles de Juan de Castilla, van a Nápoles para servirle con una paga de 400 florines de oro anuales vitalicios a cada uno de ellos. Dispone el monarca que a su llegada a Barcelona les sea dispensado el mejor trato posible y se les adelanten a cada uno de ellos 200 florines de oro de la remuneración del primer año.*

B.- ACA, Cancillería, Reg. 2.718, f. 44v.

EDIT. H. ANGLÉS, *La música...*, p. 22<sup>57</sup>.

Lo rey d'Aragó e de les Sicilies etc.

Tresorer: Notificamvos com los amats nostres Elaus, alemany, e Jacotey, de Barcelona, e Gilet e Arnau, ministrers del molt alt e molt excelent rey de Castella, nostre molt car e molt amat cosí, se serien acordats ab nos per nostres ministrers, als quals havem donat e consignat quatrecent florins d'or de moneda d'Aragó a casun d'ells, pagadors cascun any de qualsevol peccunies pervenidores e pertanyents a nos o a nostra cort, e açó a vida de cascun d'ells segons veureu es conté en la privisió sobre açó per nos a ells feta.

Per que vos diem a manam que tota hora e quant los dits Elaus, Jacotey e Gilet e Arnau seran aquí dins la ciutat de Barchelona ab ses mullers e bens per habitar dins la dita ciutat, e los sobredits Elaus e Jacotey, Gilet e Arnau volran venir de les parts decá a servirnos, volem que doneu a cascun d'ells docents florins d'or de moneda d'Aragó, comptant los dits docents florins en paga e porrata del primer any e lo restant los sia pagat per lurs tandes...

Dada en lo Castell Nou de Napols a 11 de març del any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCXXXIII.

Rex Alfonsus.

Dirigitur Matheo Panadés, generali thesaurario.

Dominus rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

---

<sup>57</sup> Copiamos la transcripción aportada por Anglés.



**1454, abril, 25**

*Cédula de Juan II de Castilla ordenando a Gonzalo de Alba, su repostero de camas, entregar 8.000 maravedís a Luis García de Morales, despensero mayor de las raciones de la Casa del rey, para pagar el tercio primero de las raciones de Pedro de Fox, Cornalis de Alemania, Martín Muñoz del Cardoso y Sancho Barquero, ministriles de chirimía del monarca.*

B.- AGS, CySR, leg. 42, f. 1m.

EDIT. F. DE P. CAÑAS GÁLVEZ, «El despensero...», Doc. 30, p. 176.

Luis García de Morales, despensero mayor de nuestro señor el rey de las raciones del dicho señor rey de la su casa.

Mostró vna çédula del rey nuestro señor firmada de su nonbre fecha en esta guisa:  
El rey.

Gonçalo de Alva, mi repostero de camas, yo vos mando que de qualesquier maravedís que por mi mandado avedes resçebido o rrescebiéredes en qualquier manera para los tener en la mi cámara dedes e paguedes luego a Luis García de Morales, mi despensero mayor de las raciones de la mi casa, ocho mill maravedís que es mi merçed que los resçiba de vos para los dar e pagar a Pedro de Fox e Cornalis de Alemaña e a Martýn Muñoz del Cardoso e a Sancho Barquero, mis ministriles de chermías, a cada vno de ellos dos mill maravedís para en cuenta de sus raciones que de mi tyenen e han de aver del terçio primero de este año de la fecha de esta mi çédula e dadgelos e pagadgelos luego e tomad su carta de pago con la qual e con con esta mi çédula mando a los mis contadores mayores de las mis cuentas que vos resçiban en cuenta los dichos ocho mill maravedís e non fagades ende al.

Fecho veynte e çinco días de abril año del nasçimiento del nuestro señor Ihesu Christo de mill e quatroçientos e çinquenta e quatro años.

Yo el rey.

Por mandado del rey, Pero Ferrándes.

E en las espaldas de la dicha çédula estaua escripto esto que se sygue: Gonçalo de Alua, repostero de camas del rey nuestro señor, de esta otra parte contenýdo ved esta çédula del dicho señor rrey e conplidla en todo e por todo segund se en ella contylene e su alteza por ella vos enbia mandar.

(*Al margen, a la izquierda:* año de IUCCCCCLIII años. Cámara. El despensero Luis García).

(*Al margen, a la derecha:* VIIIU maravedís).

**1484, junio, 29. Valladolid.**

*Carta por la que Corniels de Alemania, ministril de la reina Isabel, otorga poder a su esposa Catalina Pérez para que en su nombre pudiese otorgar testamento. Nombra también a su mujer heredera universal y, junto a Beltrán de Mallea, ministril de la reina, su testamentaria.*

A.- AGS, CySR, Leg. 6, f. 566r-v.



Yn dey nómine, amén.

Sepan quantos esta carta vieren como yo, Corniels de Alemania, menestril de la reyna, nuestra señora, vezino que soy de la noble villa de Valladolid e estando sano de mi cuerpo e en mi seso e entendimiento natural tal qual nuestro señor Dios plogó de me dar e creyendo firmemente en la Santa Trenidad, Padre e Fijo e Espíritu Santo, que son tres personas e un sólo Dios verdadero que vive e reyna por syenpre syn fin e temiéndome la muerte, de la qual todo fiel christiano se debe temer, e por algunas cabsas e razones que a ello me mueven conosco e otorgo por esta carta que do e otorgo my poder conplido bastante llenero asý como lo yo he e tengo e segund que mejor e más conplidamente lo puedo e devo dar e otorgar de derecho a vos, Catalina Pérez, muy muger, que presente estades, para que por my e en mi nonbre podades fazer e ordenar e fagades e ordenedes my testamento e postrimera voluntad e para que podades disponer e ordenar e, quando a nuestro señor plugiere de me llevar desta presente vida, donde my cupero sea sepultado e çerca de mis onras e obsequias e descargo de my ányma, conosco que lo remito e dexo a vos, la dicha Catalina Pérez, my muger, para que vos lo fagades e descarguedes de my ányma e conçiencia como vos quisiéredes e por bien toviéredes.

E mando que den a los monesterios de la Trenydad e de la Merçed desta dicha villa de Valladolid para ayuda a redemyr de sacar christianos cativos de tierra de moros a cada monesterio çinco maravedís, e para la obra de la puente, un maravedí.

E para conplir e pagar lo que dicho es en el testamento e mandas que vos, la dicha Catalina Pérez, my muger, por virtud desta carta de poder en mi nonbre fiziéredes o ordenáredes e mandáredes dexo por mys testamentarios e cabeçaleros a vos, la dicha Catalina Pérez, my muger, e a Beltrán de Mallea, ministril de la dicha señora reyna e vezino de la dicha de Valladolid, amos a dos juntamente, e vos do e otorgo poder conplido con todas sus ynçidençias e dependençias e emergençias e anxidades e conexidades para entrar e tomar mys bienes muebles e raýzes e sermovyentes e conplir e pagar lo que dicho es e las mandas que vos, al dicha Catalina Pérez, my muger, por virtud del testamento que por virtud deste poder en my nonbre fiziéredes e ordenáredes conplido e pagado el tal testamento que asý vos, al dicha Catalina Pérez, my muger, fiziéredes e ordenáredes e otorgáredes e las mandas e descargo de mi ányma que por virtud dél fiziéredes e otorgáredes a todo lo que en el dicho testamento fuere contenido.

Conosco e otorgo por esta carta que dexo por my heredera en todos los otros mys bienes remanesçientes, asý muebles como raýzes e sermovientes e debdas a my devidas e pertenesçientes en qualquier manera a vos, la dicha Catalina Pérez, my muger, e vos apodero en todos los dichos my bienes e vos do poder conplido para que los podades entrar e tomar e resçebir e recabdar e dar e otorgar carta o cartas de pago dellos, las quales valan e sean firmes e bastantes bien asy como si yo mesmo las diese e otorgase e reconosçiese.

E do por ningunos e de ningund valor e efeto todos e qualesquier testamento e testamentos e mandas e codeçildos que fasta aquí yo he fecho e otrogado, los quales e cada uno dellos mando que non valan nin fagan fe en juyzio ni dél, salvo el testamento e mandas que vos, la dicha Catalina Pérez, my muger, fiziéredes e ordenáredes e otorgáredes en my nonbre como dicho es, el qual quyero e mando que valga asý como mi testamento e sy valiere por testamento sy non mando que valga por codeçildo e sy valiere por codeçildo sy non mando que valga asý como my postrimera voluntad o en la mejor manera a forma que puede e debe valer de derecho.



E porque esto sea firme e non venga en dubda esta carta de poder, otorgué ante Juan Álvares de Valladolid, escrivano de cámara del rey e reyna, nuestros señores, e su notario público en la su corte e en todos los sus reynos e señoríos e escrivano de la su abdiencia e de la provincia de Castilla en la su corte e chancillería e escrivano público del número de la dicha villa de Valladolid e su tierra e jurediçión, al qual rogué e pedí que la escriviese o fiziese escrivir e la sygnase de su sygno e a los presentes que fuesen dello testigos.

Desto son testigos que fueron presentes llamados e rogados para esto que dicho es: Fernando, pescador de San Agustín, e Françisco de Guijano e Françisco de Salamanca, carpintero, criado de Juan de Olmedo, e Andrés Ganguero e Alfonso Ganguero e Alfonso de Palencia e Juan Darze, criado del dicho Françisco Guijano, vezinos de la dicha villa de Valladolid.

Fecha e otorgada fue esta carta de poder en la noble villa de Valladolid a veynte e nueve días del mes de junio año del nascimiento del nuestro señor Ihesu Christo de mill e quatroçientos e ochenta e quatro años.

Va entre renglones o dis: mes e o dis: fues esta carta.

Yo, el dicho Juan Álvarez de Valladolid, escrivano e notario público sobredicho, fuy presente a todo lo que dicho es en uno con los dichos testigos e a ruego e otorgamiento del dicho Cornieles de Alemania, menestril, esta carta de poder en la manera que dicha es fise escrivir e fise en ella este mío signo en testimonio de verdad.

Juan Álvares (*signo*).

## 6

### 1500, diciembre, 11. Valladolid.

*Catalina Pérez, viuda de Corniels de Alemania, difunto, otorga testamento dejando por sus herederos universales a Beltrán de Mallea, ministril de la corte, y a la esposa de este, llamada también Catalina Pérez.*

A.- AGS, CySR, Leg. 6, f. 565r-v.

In dei nómine, amén.

Sepan quantos este público instrumento de testamento e postrimera voluntad vieren, como yo, Catalina Péres, muger de Cornyelis, ministril de los reyes, nuestros señores, que santa gloria aya, vesina de la noble villa de Valladolid, estando enferma del my cuerpo e sana del mi buen entendimyento tal cual plugo al mi señor Dios de me lo querer dar, creyendo firmemente en Dios Padre, Hijo e Spíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero e todo lo que nuestra Santa Madre Iglesia tyene e cree e enseña e temiendo la muerte que es natural a todos los bevientes e del día i hora della todos somos inçiertos e non sabidores, por lo qual nos conviene estar aparejados para quando a nuestro señor plogyere de nos llamar que le podamos dar buena cuenta de lo que nos fuere demandado, otorgo e conosco que fago e ordeno my testamento e postrimera voluntad a servicio de Dios e de nuestra señora la Virgen María, su madre, e loor e alabança suya e de toda la corte çelesstial para descargo de mi conçiencia e satisfacción de mis culpas e errores en la siguyente manera:

Primeramente, mando mi alma al my señor Ihesu Christo que la crió e compró e redimió por su preciosa sangre, e el cuerpo a la tierra de donde fue formado, e mando que



quando al mi señor Dios ploguyere de me levar desta presente vida quel my cuerpo fuere sepultado dentro de la iglesia de Sant Julián, en la sepultura del dicho mi marido.

Otrosý, mando quel cura e clérigos de la dicha iglesia me honren e entierren e me digan vegilias ante noche e otro día misa de Requiem cantados e les den sus derechos acostunbrados.

Otrosý, mando que me lleven ofrenda a la dicha egleſia el día de mi enterramiento o honras tres tablas de pan e tres cántaras de vino e tres carneros, e y fuere día de pescado que me lleven tres platos dello segund costunbre desta dicha villa.

Otrosý, que me fagan en la dicha yglesia mys novenas segund costunbre desta dicha villa.

Otrosý, mando que den a los dichos clérigos de Sant Julián por en aval dos cargas de trigo e ellos sean obligados a desir my responso cada domingo por vn año entero segund costunbre desta dicha villa.

Otrosý, mando que me digan en la dicha yglesia un treyntenario cerrado e las misas de Santo Amador e sean pagados segund costunbre desta dicha villa.

Otrosý, mando que me digan en la dicha yglesia un treyntenario abierto e den para él segund costunbre desta dicha villa.

Otrosý, mando que den al cura de San Julián çinco reales de plata para que ruegue a Dios por my alma.

Otrosý, mando que me fagan cabo de año e me lleven otro tanto de ofrenda como el día de mi enterramiento e honras.

Otrosý, a my criada Juana quinientos maravedís por algo que della tengo e más le mando una saya azul de las mías.

Otrosý, mando a Juanita, criada de Beltrán de Mallea, tresçientos maravedís para ayuda a su casamiento.

Otrosý, mando que den al fijo de Sancho Barquero seysçientos et veynte maravedís que le son en cargo.

Otrosý, mando por la redención de captivos un real de plata e a las casas de las enparedadas desta dicha villa cada çinco maravedís porque rueguen a Dios por my alma, e a Sant Lázaro e Sant Antón cada dos maravedís e a la puente un maravedí.

Et para conplir e pagar e executar este my testamento e postrimera voluntad con todas las mandas e obsequias e ¿seguros? en él contenidos dexo por mys testamentarios al dicho Beltrán de Mallea e a Catalina Péres, su muger, a los quales doy e otorgo todo mi poder conplido segund que lo yo he e tengo e segund que mejor e más conplidamente lo puedo e devo dar e otorgar de derecho para que puedan aver, cobrar e recabdar todos mys bienes muebles e rayses do quier que lo yo aya e tenga e me pertenesçen en qualquier manera e los puedan vender e vendan en almoneda pública e fagan dellos como quisieren e por bien tovieren fasta conplimiento deste dicho my testamento e postrimera voluntad e las obligaciones, obsequias e logares contenidos.

E cunplido e pagado el dicho mi testamento con todo lo en él contenido en los bienes remanesçientes dexo por mis unyversales herederos a los dichos Beltrán e Catalina Pérez, su muger, los quales quiero e mando que los ayan e hereden e non otra persona alguna e anullo e doy por ninguno todos e qualesquier testamento o testamentos, codesildo o codesildos que y fasta qué aya fecho, asý por palabra como por escripto que no valga nin faga fee salvo este que yo agora fago, el qual quiero e mando que valga por my testamento



e postrimera voluntad o en aquella forma e manera que mejor e más conplidamente pueda e debe valer de derecho.

Et porque esto sea fyirme e no venga en dubda firmé esta carta de testamento e postrimera voluntad antel notario e testigos de yuso escriptos, al qual rogué que la escriviese e fisiese escrevir e la sygnase con su sygno e a los presentes que dello sean testigos.

Desto fueron testigos que fueron presentes llamados e rogados a lo que dicho es: Machín, çapatero, e Pero Gangüero e Juan de Palençia, vezinos de la dicha villa.

E yo, Iohan Martínes, clérigo, vesino de la noble villa de Valladolid, e notario apostólico, fui presente en uno con los dichos testigos a todo lo que dicho es, e a ruego e otorgamiento de la dicha Catalina Péres este público instrumento de testamento e postrimera voluntad escreví, el qual fue fecho en la dicha villa de Valladolid a honse días del mes de disienbre año de mill e quinientos años.

Por ende, fise aquí este mi signo e rública en testimonio de verdad, rogado e requerido.

Iohan Martínes, apostolicus notario (*signo*).

7

### **1508, marzo, 17. Burgos.**

*Cédula de Fernando el Católico a Ochoa de Landa, su tesorero de los descargos, ordenándole que pague a los herederos de Cornalis de Alemania, ya difunto, ministril alto de la reina Isabel, los 1.166 maravedís que se le debían de su ración y quitación del año 1480.*

A.- AGS, CySR, Leg. 6, f. 564r.

El rey.

Ochoa de Landa, thesorero de los descargos, yo vos mando que de qualesquier maravedís de vuestro cargo dedes y paguedes a los herederos de Corniels de Alemania, defunto, menestril alto que fue de la señora reyna, my muger, que aya santa gloria, o a quien su poder oviere, mill e çient e sesenta e seys maravedís de los treze mill maravedís que le salieron ynçiertos del año pasado de ochenta de su ración, e quytación que tenya con el dicho ofiçio, a razón de treynta mill maravedís por año, et los otros onze mill e ochoçientos e ochenta e quatro maravedís a cunplimiyento de los dichos treze mill maravedís que ovo de aver del dicho año se le descuentan de ruta del año de ochenta e quatro que gozó el dicho Corniels de su librança por entero e non ovo de aver los dichos onze mill e ochoçientos e ochenta e quatro maravedís dellos porque fallesçió antes de cunplido el año.

E dádgelos e pagádgelos en dineros contados e tomad su carta de pago, o de quien el dicho su poder ouiere, con la qual e con esta çédula tomando la razón della el secretario Juan López mando que vos sean resçebidos en cuenta los dichos maravedís, e non fagades ende al.

Fecha en Burgos a diez e siete días del mes de março de mill e quinientos e ocho años.  
Yo el rey (*rúbrica*).

Por mandado de su alteza, Juan López (*rúbrica*).

A Ochoa de Landa que pague a los herederos de Corniels de Alemania, menestril alto de su alteça, IUCLXVI maravedís que se salieron ynçiertos de la librança de su ración e quitación del año de LXXX.



**1508, marzo, 25. Burgos**

*Estibaliz de Zabala, en nombre de Beltrán Mallea y Catalinz Pérez, herederos de Corniels de Alemania, reconoce haber recibido de Ochoa de Landa, tesorero de los descargos, los 1.166 maravedís que se le debían a Corniels correspondientes al año 1480.*

A.- AGS, CySR, Leg. 6, f. 564v.

Conosco yo, Estívaliz de Çabala, que resçebí de Ochoa de Landa, thesorero de los descargos, los mill e çiento e sesenta e seys maravedís desta otra parte contados por Beltrán de Mallea e Catalina Péres, su muger, herederos de Corniels de Alemaña, por virtud del poder que de los dichos herederos tengo, el qual poder y los testamentarios de Corniels e su muger quedan en poder del dicho thesorero. Et porques verdad que los resçebí en dineros contados firmé aquí de my nonbre.

Fecho en Burgos a veynte e quatro días de março de mill e quinientos e ocho años.

Es la quantía mill e çiento e sesenta e seys maravedís.

Estíbalis de Çabala (*rúbrica*).

Asentada.



## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J.S. Bach*. Barcelona, Península, 2001.
- ANGLÉS, Higinio, «Cantors und Ministers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert». *Berich über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, Leipzig, 1925, pp. 55-66.
- ANGLÉS, Higinio, «El músici Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372-1404», en A.M. PAGÈS (ed.), *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona, 1935, pp. 613-625.
- ANGLÉS, Higinio, «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XV», en *Scripta Musicologica, cura et studio Iosephi López Calo*, II, Roma, 1975, pp. 735-751.
- ANGLÉS, Higinio, «La música en la corte real de Aragó i de Nàpols durant el regnat de Alfonso V el Magnànim (1416-1458)». *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, vol. 11 (1961), pp. 83-141.
- ANGLÉS, Higinio, *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1970.
- ANGLÉS, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*. Barcelona, CSIC, 1960.
- ATLAS, Allan W., *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BALDÓ ALCOZ, Julia, «Las misas post mortem: simbolismos y devociones en torno a la muerte y el más allá en la Navarra bajomedieval». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, vol. 28 (2006), pp. 353-374.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La música en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio». *Revista de Musicología*, vol. xxiii, núm. 2 (2000), pp. 380 y 393-394.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La música en la corte de Enrique IV de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica». *Revista de Musicología*, vol. xxix, núm. 1 (2006), p. 269.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «Música, poder y Monarquía en la Castilla Trastámara (1369-1474). Nuevas perspectivas de análisis». *Revista de Musicología*, vol. xxxii, núm. 1 (2009), pp. 359-378.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo xv: el eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II». *L'itinérance des cours (fin XII<sup>e</sup>. siècle milieu XV<sup>e</sup>. siècle): un modèle ibérique?, e-Spania*, núm. 8 (2009), <https://journals.openedition.org/e-spania/18545>.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo xv», en Andrés GAMBRA GUTIÉRREZ y Félix LABRADOR ARROYO (eds.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, vol. 1, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, pp. 152-153.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo xiv (ca. 1370-1390)». *En la España Medieval*, vol. 34 (2011), pp. 158-161.



- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «El dispensero mayor de las raciones de la Casa del rey. Estudio institucional y documentos de un oficio curial en la Castilla Trastámara (1380-1465)». *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. 22 (2015), pp. 117-185.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, *La cámara real de Juan II de Castilla. Cargos, descargos, cuentas e inventarios (1428-1454)*. Madrid, Ediciones de La Ergástula, 2016.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)», en LORNE CAMPBELL y JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO (eds.), *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2016, pp. 20-29.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, «La Casa del infante Fernando de Castilla: corte, poder y representación político-institucional en el ocaso del Medievo (1385-1408)». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCXXIII, cuaderno I (2016), pp. 61-70.
- CARRILLO DE HUETE, Pedro, *Crónica del balconero de Juan II*. Edición y estudio de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- CHACÓN, Gonzalo, *Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*. Edición y estudio de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- D'AGOSTINO, Gianluca, «La musica, la cappelle e il cerimoniale alla corte aragonesi di Napoli», en *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del rinascimento. Atti del convegno internazionale Camaiore, 21-23 ottobre 2005*, Florencia, Olschki, 2007, pp. 153-180.
- DESCALZO, Andrés, «Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)». *Revista de Musicología*, vol. XIII, núm. 1, (1990), pp. 401-419.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid, Alpuerto, 1993.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, «L'impact de la Bourgogne sur la cour castillane des Trastamare», en W. PARAVICINI (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 593-630.
- FIALA, David, *Le mécénat musical des ducs de Bourgogne et des princes de la Maison de Habsbourg (1467-1506). Étude documentaire et prosopographique*. Tesis doctoral inédita, Université François Rabelais, Tours, 2002.
- GIMENO, Francisco M., DANIEL GOZALBO y JOSEP TRENCHS, *Ordinacions de la Casa y Cort de Pere el Cerimoniós*. Valencia, Universidad de Valencia, 2009.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música en la Casa Real catalano-aragonesa, 1336-1442*. Vol. 1, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1977.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «Sobre el papel de España en la música europea del siglo XIV y primer tercio del siglo XV», en J. LÓPEZ-CALO, I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, E. CASARES RODICIO (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 1, 1987, pp. 45-48.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)». *Revista de Musicología*, vol. XIX, núms. 1-2 (1986), pp. 25-45.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «Minstrel schools in the late Middle Ages». *Early Music*, vol. XVIII (1990), pp. 212-216.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, *La música medieval en España*. Edition Reichenberger, Kassel, 2001.



- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «Las escuelas de ministriles a finales de la Edad Media». *Goldberg*, núm. 41 (2006), pp. 59-67.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «La música en la corte de Alfonso V el Magnánimo», en Eduard MIRA y An DELVA (eds.), *A la búsqueda del Toisón de Oro: la Europa de los príncipes, la Europa de las ciudades: Almadín, Museo de la Ciudad, 23 de marzo al 30 de junio de 2007*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, vol. 1, pp. 201-211
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 1 (De los orígenes hasta c. 1470)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 238-320.
- GÓMEZ NIETO, Leonor, *Ritos funerarios en el Madrid Medieval*. Madrid, Asociación Cultural Almadaina, 1991.
- GÓMEZ NIETO, Leonor, «Las misas por los difuntos. Testamentos madrileños bajomedievales». En *la España Medieval*, vol. 15 (1992), pp. 353-366.
- GONZÁLEZ MARRERO, María del Cristo, *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila; Institución Gran Duque de Alba, 2004.
- KNIGHTON, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.
- KNIGHTON, Tess, «Instruments, instrumental music and instrumentalists: Traditions and transitions», en *The Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Boston, Leiden, Brill, 2017, pp. 97-144.
- KNIGHTON, Tess, *The Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Boston, Leiden, Brill, 2017.
- MARIX, Jeanne, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*. Estrasburgo, Hetiz & Co, 1939.
- NARBONA CÁRCELES, María, «La actividad musical en la corte de Carlos III el Noble de Navarra, 1387-1425». *Príncipe de Viana*, año 67, núm. 238 (2006), pp. 313-334.
- PARAVICINI, Werner, «The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?», en Ronald G. ASCH y Adolf M. BIRKE (eds.), *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age. c. 1450-1650*, Oxford, Oxford University Press for the German Historical Institute Londres, 1991, pp. 69-102.
- RUCQUOI, Adeline, *Valladolid en la Edad Media*, vol. 2. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.
- SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola-0/>.
- UDINA MARTORELL, Federico, *Guía histórica y descriptiva del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los Trastámara: el triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *La dinastía de los Trastámara*. Madrid, Ediciones El Viso, 2006.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc, *A la onor e mostrar stado. La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017.
- WRIGHT, Craig M., *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419. A Documentary History*. Musicological Studies, xxviii, Henryville, PA, Institute of Mediaeval Music, 1979.



# SUBJETIVIDAD Y MUSICALIDAD: DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Teo Sanz

Universidad de Burgos

## RESUMEN

A través de un proceso de musicalidad y subjetividad, las ideas modernas sobre una nueva forma de crear, interpretar o escuchar la música que se desarrollaron a partir del siglo XVII se gestaron en la Edad Media y fueron evolucionando hasta su culminación en el Renacimiento. Este trabajo estudia cómo la música que acompaña a los textos adquiere una paulatina autonomía en el período referido. Analizar este fenómeno es fundamental para comprender el pensamiento musical de la Modernidad.

**PALABRAS CLAVE:** musicalidad, subjetividad, Edad Media, Renacimiento, música francesa, Estética de la Recepción.

SUBJECTIVITY AND MUSICALITY: FROM  
THE MIDDLE AGES TO THE RENAISSANCE

## ABSTRACT

Many of the modern ideas regarding new ways of creating, interpreting or listening to music as developed from the 17<sup>th</sup> century onwards were conceived in the Middle Ages through a process of musicality and subjectivity which reached its culmination in the Renaissance. This work studies how the music illustrating those ideas acquired a gradual autonomy in the mentioned period. The analysis of this fact is fundamental for the comprehension of musical thought in the Modern Age.

**KEYWORDS:** musicality, subjectivity, Middle Ages, Renaissance, French music, Reception Aesthetics.



En estas líneas, me gustaría hacer una breve reflexión sobre cómo evolucionó el lenguaje musical desde la Edad Media hasta el Renacimiento y de qué manera las formas que adquiere ese arte influyen tanto en los ejecutantes como en los oyentes. En ese sentido, pondré el acento en un aspecto que me parece relevante: estudiar cómo la música vocal, a pesar de su vinculación con los textos, se va convirtiendo paulatinamente en un ente autónomo a través del enriquecimiento compositivo. Pero además, dentro de un enfoque propio de la Estética de la Recepción, considero importante distinguir el hecho de que la música, entendida como ente autónomo, nos envía un mensaje del cual nos apropiamos como sujetos receptores. Esta apropiación ha favorecido que a lo largo de la historia la propia musicalidad se haya ido modificando, generando nuevas formas de expresión, es decir, nuevos mensajes que han ido creando significados profundos, gozos inestimables y múltiples poéticas que podríamos definir como puramente expresivas, autónomas, aun sin el soporte de la literatura. Como escribió Franz Liszt en el siglo XIX:

A medida que progresa la música instrumental, a medida que se desarrolla, que se libera de las trabas primeras, tiende a impregnarse de este ideal que ha marcado la perfección de las artes plásticas, a convertirse, no ya en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más apto quizá que la poesía misma para expresar todo lo que, en nosotros, rebasa los habituales horizontes, todo lo que elude el análisis, todo lo que se anuda a profundidades inaccesibles, a deseos impecederos, a pensamientos infinitos<sup>1</sup>.

Con el fin comprender esa evolución estética de la música, es inevitable recurrir, al menos en Occidente, al quehacer musical de la Edad Media y del Renacimiento, ya que la búsqueda de las nuevas vías de expresión que emergen en los siglos que conforman este rico y largo período creativo hará posible que el lenguaje musical consiga cierta autonomía y un valor expresivo independiente. Podríamos decir, por lo tanto, que es en la Edad Media, y posteriormente en el Renacimiento, cuando se produce una revalorización de esa voluptuosa música lírica (poesía y música) que, como escribió Platón en *La República*, debía ser desterrada de la Polis, pues de lo contrario reinarían el placer y el dolor antes que la Ley. Recordemos que Platón adopta una doble actitud ante la música, por un lado la condena y, por otro, la exalta «como forma suprema de belleza y verdad»<sup>2</sup>. Cuando la música produce placer, cuando nos deleitamos con ella y nos alejamos de la pura contemplación filosófica, esta ha de ser prohibida. Así, en el libro X de *La República* podemos leer: «solo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Sin embargo cuando recibes a la Musa dulzona, sea en versos

---

<sup>1</sup> Citado por J.P. TRIAY, *Guía Universal de la Música*. Colección Musica ma non Troppo, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 214.

<sup>2</sup> E. FUBINI, *Estética de la música*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, p. 63.

líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor»<sup>3</sup>.

Ya en los umbrales de la Edad Media, el pensamiento de san Agustín sobre la música ilustra las ambivalencias de la actitud cristiana frente a ese arte. San Agustín expresa de manera subjetiva, no sin cierto dramatismo, los argumentos a favor y en contra de la música. Esos motivos están expresados tanto en su tratado *De Musica* como en su autobiografía, las *Confesiones*. En esta última obra, el pensador recuerda las lágrimas que derramó el día de su conversión al oír los cantos de la iglesia, las cosas que se dicen con una voz cristalina y una adecuada modulación. Sin embargo, reconoce que cuando se siente más emocionado por el canto que por las cosas que se cantan, cree que merece un castigo y anhela no oír cantar. San Agustín se deja seducir por el arte de los sonidos, se siente fascinado por ellos, pero al mismo tiempo los rechaza. Existe en él una duda: desearía no oír cantar cuando el placer sensible de la música distrae al alma de la espiritualidad. No obstante, también reconoce que ese placer puede acrecentar el deseo de orar. La siguiente cita expresa de manera clara su concepción del arte musical y sus implicaciones psicológicas:

Así estoy vacilando entre el daño que del deleite de oír cantar puede seguirse y la utilidad que por la experiencia sé que puede sacarse; y más me inclino (sin dar en esto sentencia irrevocable ni definitiva) a aprobar la costumbre de cantar, introducida en la Iglesia, para que por medio del aquel gusto y placer que reciben los oídos, el ánimo más débil y flaco se excite y aficione a la piedad. Esto no quita que yo conozca y confiese que peco y que merezca castigo, cuando me sucede que el tono y canto me mueve más que las cosas que se cantan, y entonces más quisiera no oír cantar. Ve aquí el estado en que me hallo al presente en cuanto a esto<sup>4</sup>.

San Agustín encarna perfectamente la ambigüedad entre la música puramente pensada, razonada teóricamente, y la música como placer. Esa dualidad frente al hecho musical planeará, sin duda, sobre el pensamiento medieval y llegará no solo hasta el Renacimiento, sino incluso más lejos.

Tal vez sea a partir del año mil cuando realmente se comience el estudio de la música como arte independiente. A ello contribuyó el que está considerado como uno de los grandes teóricos medievales: Guido de Arezzo (991-1050). Este músico dedicó su atención a los problemas técnicos del arte y a las cuestiones pedagógicas. A él le debemos el nombre de las notas actuales. Además, Arezzo ya habla abiertamente de sentir emoción en el canto. Así, en su obra *Micrologus*, piensa que la música debe adecuarse a los temas del texto. A pesar de aceptar esa sumisión, estima que

---

<sup>3</sup> PLATÓN, *Diálogos IV. República*. Madrid, Gredos, 1988, 607a, p. 476.

<sup>4</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*. Madrid, Ed. digital basada en la de Espasa Calpe, 1983, p. 265.



«el efecto del canto deberá imitar lo que sucede; así en la tristeza, los neumas serán graves; en la paz afables; en la fortuna exultantes...»<sup>5</sup>.

Será precisamente en torno al año mil cuando encontremos de manera embrionaria los ensayos de polifonía que más tarde van a adquirir una importancia notoria en la evolución de la música y, por consiguiente, en la percepción que se irá teniendo de la misma. Poco a poco, en el devenir de la Edad Media, se irán dejando de lado las cuestiones especulativas y se pondrá el foco en los problemas tangibles que conllevará la práctica polifónica. Es interesante constatar, sin embargo, cómo inicialmente el concepto de belleza seguirá inspirándose en los cánones griegos porque justamente se basa en la realización de la armonía. Pero la noción de armonía también se irá modificando en la medida en que se aleja de las categorías matemáticas o metafísicas y se convierte en algo más prosaico. El concepto de Belleza terminará por ser algo terrenal, existirá para el placer de los sentidos.

Otro hecho a resaltar es que, a lo largo de la Edad Media, la dimensión de la subjetividad comienza a ser igualmente tenida en cuenta en los tratados musicales. Las cuestiones técnicas relativas a la consonancia y la disonancia (*diabolus in musica* en el intervalo de fa a si) se estudian en términos que hoy calificaríamos de psicológicos, abandonando las elucubraciones matemáticas. Ya en el siglo XIV se hablará abiertamente de la música como algo natural.

Enrico Fubini<sup>6</sup> se refiere al monje inglés Simon Tunsted, fallecido en 1369, como uno de los pensadores que consolida, esta forma de concebir la música. En efecto, este monje franciscano, filósofo y músico, escribió un tratado, *Quatuor principalia musicae*, en el que ya habla de la música como algo natural, algo que existía antes que nada, antes que la ciencia musical. En ese texto, podemos leer que los hombres utilizan de manera natural los cantos. Además, subraya cómo, aun sin conocer la técnica, cantan juntos con increíble suavidad. Así, considera que la música forma parte de la naturaleza humana y que ha existido en todas épocas. Además, sostiene que todo el mundo se sirve de ella: niños, jóvenes, viejos y mujeres, al tiempo que gozan de las melodías con natural placer: «Parece claro, por tanto, que la música está tan estrechamente ligada a la naturaleza del hombre que, aunque lo quisiéramos, no podríamos existir sin ella»<sup>7</sup>. Esta afirmación es muy moderna para la época. Tusnted se adelanta a los planteamientos sobre la música que, por ejemplo, el filósofo de las Luces Jean-Jacques Rousseau hiciera cuatro siglos más tarde. Recordemos que en sus disputas con Jean-Philippe Rameau, Rousseau siempre sostuvo que la música es el origen del lenguaje, que «Nunca hubo antes más música que la melodía, ni otra melodía que no fuese el sonido variado de la palabra; los acentos formaban el canto, los cantos formaban la medida, y se hablaba tanto por medio de los sonidos

---

<sup>5</sup> G. D'AREZZO, *Micrologus*, citado por O. CULLIN, *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 41.

<sup>6</sup> E. FUBINI, *op. cit.* (2001).

<sup>7</sup> S. TUNSTED, *Quatuor principalia musicae*, citado por E. FUBINI, *op. cit.*, p. 88.



como por medio del ritmo y las articulaciones de la voz. Decir y cantar fueron en el pasado una misma cosa»<sup>8</sup>.

¿Cómo evolucionó esa subjetividad a partir del canto gregoriano y posteriormente en la música polifónica? En el canto gregoriano y su sistema modal ya encontramos algún espacio para la expresión libre de la subjetividad. En ese sentido, el ritmo sin medida se presta a la expresividad emotiva del yo. En su primera época el canto era llano, pero se fue enriqueciendo y, en el siglo XI, comienza a usarse el estilo silábico. Los *tropos* ejemplifican esa nueva vía de expresión y hoy en día están considerados como uno de los fenómenos musicales más notables de la música de la Edad Media. Como es sabido, esta forma musical consiste en añadir notas y sílabas al texto de base. Esto significa que frente a la monodía religiosa fija, que no permitía ningún desliz, ni toleraba las modificaciones, la tendencia natural a la expresión busca la creatividad y la emoción en la prolongación, por otra parte muy musical, de las sílabas, las cuales, a su vez, contienen una musicalidad propia que se aleja, en cierta medida, del texto y de su semanticidad. Esta práctica es una muestra del impulso creativo de los monjes y de los clérigos. Poco a poco, esas piezas se fueron independizando dando lugar a nuevas formas compositivas que salieron del ámbito puramente religioso para entrar en el ámbito de la canción popular. Como señala Jacques Chailley, los tropos

Terminarán por convertirse en alegres estrofas de corte incisivo, en versos cortos llenos de asonancias y de aliteraciones, en frases musicales francas y simétricas, a partir de los cuales se reconstituye sin esfuerzo la vía que conduce directamente a nuestra canción popular francesa. Es igualmente a partir de los tropos, cuando éstos comienzan a usar la lengua vulgar, de donde nacerá en gran parte, en el siglo XII, la poesía lírica de los trovadores<sup>9</sup>.

En efecto, este mismo fenómeno de expresividad intensa se dará igualmente en la música sencilla, es decir, la música profana, que nace con las lenguas vulgares. A través de estas lenguas, la gente adquiere más conciencia de lo subjetivo y de lo individual. Por ese medio expresaron con mayor énfasis sus deseos y aspiraciones más allá de la religión. La música de los trovadores y los troveros, arte profano, pero igualmente monódico, es el arte por excelencia del *tropator*, del hacedor de tropos. Estos creadores se sirven de composiciones melódicas que han existido desde tiempos inmemoriales. Es lo que el musicólogo serbio Rudolph Réti (1885-1957)<sup>10</sup> llama «tonalidad melódica», es decir, una repetición de secuencias melódicas y de modalismos prearmónicos que existen en el folclore popular, especialmente del este de Europa, en ritos babilónico-judíos y también en el canto llano. Es muy interesante

---

<sup>8</sup> J.J. ROUSSEAU, *Essai sur les origines des langues*. Œuvres Complètes V. París, La Pléiade, 1995, p. 411.

<sup>9</sup> J. CHAILLEY, *L'École musicale de Saint-Martial de Limoges*. París, Les Livres Essentiels, 1960, pp. 65-66.

<sup>10</sup> R. RETI, *Tonality in Modern Music*. Nueva York, Collier Books, 1962, p. 32.



constatar cómo esta técnica se utilizó de nuevo en el siglo xx, especialmente para poner en duda la tonalidad y la armonía clásicas. Erik Satie o Claude Debussy, entre otros, compondrán obras siguiendo esa técnica.

La música de los trovadores y los troveros supone un medio ideal para expresar el amor, para cantar a la naturaleza, etc. Se trata de la expresión de una subjetividad que, de manera natural y sencilla, proclama los sentimientos sin necesidad de sofisticaciones armónicas. Los trovadores y los troveros practican la canción, una forma que siempre ha existido en la evolución de la música occidental. Son obras con esquemas rítmicos sencillos y de gran expresividad emocional. Para expresar esa subjetividad, las formas musicales utilizadas muestran cambios con respecto al gregoriano: un ritmo más marcado y mucho más variado, con fuerte dependencia del contenido emocional del texto: alegre, triste, amoroso, guerrero, etc. Estas formas profanas no siempre son *a capella*, ya que también se acompañan de instrumentos como laúdes, arpas, violas u otros de percusión dedicados a marcar el ritmo.

Un aspecto interesante a tener en cuenta a la hora de hablar de subjetividad en el arte de los trovadores y los troveros es la cuestión de la notación. A este respecto, Michel Zink considera que los cancioneros de los troveros del norte de Francia contienen más notaciones musicales que los cancioneros de los trovadores. ¿Se podría decir entonces que el norte, de lengua *d'oïl*, habría otorgado más importancia a la cuestión musical que el Midi, de lengua *d'oc*? Zink considera que no se podría dar una respuesta definitiva a esta cuestión, pero lo que sí es indudable, a su entender, es que esas anotaciones permiten que el público se apropie del poema, dado que «la melodía invita al que se sirve del manuscrito a abandonar su papel pasivo de simple *receptor* del poema en favor de un papel activo de intérprete. Así, este, al cantar, hace suyas las palabras del poema y se identifica con la subjetividad que en él se expresa»<sup>11</sup>.

Casi de manera paralela a esas manifestaciones musicales monódicas, va a tener lugar otro fenómeno musical de vital importancia en la Edad Media y, a la postre, en la historia de la música occidental. Me estoy refiriendo al nacimiento de la polifonía, es decir, a un tipo de música en la que varias voces suenan simultáneamente, de manera vertical, y que más tarde, sin perder del todo esa verticalidad, tenderá a ser más contrapuntística. La analogía entre el florecimiento de la arquitectura gótica de los siglos XII y XIII y los melismas es manifiesta. Los colores sonoros, las sinestias, tan bien expresadas poéticamente en el siglo XIX por Baudelaire y Rimbaud, son el brillo de las vidrieras de las catedrales, el impulso ascensional de los pilares y las columnas. En ese marco resuena con fuerza dionisiaca la música teñida de los nuevos ritmos. Destaca en este aspecto el músico de la escuela de Notre-Dame Perotino (1155 (60)-1230). Sus *organa* a cuatro voces, con una rítmica incesante y un cruzamiento de voces hasta entonces inédito, consiguen que el oyente alcance un goce estético notable. Tenemos aquí un ejemplo manifiesto de cómo la escritura

---

<sup>11</sup> M. ZINK, «Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII<sup>ème</sup> siècle». *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25, núm. 99-100 (1982), 225-232, p. 226.



musical y su ejecución pueden acrecentar el éxtasis del yo creador y del que disfruta de esa creación.

Dentro de la polifonía medieval se suelen distinguir tres períodos: el nacimiento de esta forma creativa, en torno al siglo IX; el *Ars Antica*, que se desarrolla fundamentalmente en siglos XII y XIII; y el *Ars Nova*, que tiene su apogeo a partir del siglo XIV.

Por lo que respecta al primer período, no hay uniformidad entre los musicólogos. Estudios recientes sostienen que la polifonía de la Europa cristiana no es más que la culminación de una evolución que se remonta a épocas primitivas, ya que la música nunca ha dejado de ser polifónica. Sea como fuere, la realidad nos dice que los primeros ensayos conocidos de la polifonía occidental tienen lugar en torno al siglo IX y se denominan *organum* o diafonía. En esa forma las voces se mueven en un rígido paralelismo. Más tarde, acercándonos al siglo X, las dos voces se moverán por movimientos contrarios (*discantus*) y posteriormente las voces evolucionarán en intervalos de terceras y sextas (*gymel* y *fabordón*), un poco como en los dúos populares actuales<sup>12</sup>. Se cree que los orígenes del canto a varias voces fue inventado por un monje, Hucbald de Saint-Amand (840-930), con gustos extravagantes y creador del *organum* con tintes cacofónicos. En efecto, en el siglo IX, este monje franco-flamenco, de la Abadía de Saint-Amand, en Tournai, ya se refiere en su tratado *Musica Enchiriadis* a la unión de voces diferentes. En su obra defiende que doblando la melodía mediante una segunda voz a un intervalo constante distinto de la octava se obtendría una melodía de sonido agradable. Pero donde mejor se manifiesta la libertad del yo que canta es cuando se quiere que las voces sean paralelas sirviéndose de los intervalos de cuarta. En ese caso, se chocaba con sonoridades desagradables para el oído, como la cuarta aumentada, denominada tritono o también *diabolus in musica* (fa-si), al que ya me referí con anterioridad. Lo interesante en este caso es que Hucbald, más allá de las cuestiones técnicas, ya medita sobre el efecto que tiene la música en el ser humano, sobre su carga emocional, porque es necesario que la canción imite el carácter emocional de las cosas.

Será en el siglo XII cuando la polifonía se consolide, sobre todo a partir del momento en el que la importancia cultural de París cobra relevancia. El estilo musical que nace en el corazón de esa ciudad gozará de gran prestigio y se va a propagar por toda Europa. Es lo que se conoce como *Ars Antica*. La segunda mitad del siglo XII está marcada por una poética de la luz que conlleva la reflexión poética de Suger pero, como declara Georges Duby: «la estética que suscita no se limita solo, sin embargo, a la arquitectura»<sup>13</sup>. Una afirmación muy cierta porque los grandiosos *organa* a cuatro voces de Perotino, director de música en Notre-Dame desde finales del XII hasta 1236, destinados a las fiestas navideñas, son un ejemplo de luminosidad que admite formas vocales liberadoras y exultantes. Estarían muy en consonancia con

<sup>12</sup> Cf. M. PÉREZ, *El universo de la música*. Madrid, Musicalis, 1998, pp. 166, 170.

<sup>13</sup> G. DUBY, *Le Temps des Cathédrales. L'Art et la société 980-1420*. París, Gallimard, 1976, p. 126.



la idea del abad de Saint-Denis, Suger (1081-1151), de introducir piedras preciosas en la decoración de las catedrales de manera que su brillo se convirtiera en un haz de luz que convergiera en el coro, el principal lugar del culto divino. Suger se siente transportado por la belleza de la casa de Dios. Esa belleza se acrecienta aún más con el brillo de las gemas multicolores. En su éxtasis, Suger nos ofrece reflexiones apasionadas sobre las virtudes sagradas:

Tengo la impresión de verme a mí mismo residir en otra realidad, en alguna región extraña del universo que no ha existido con anterioridad ni en el cuerpo terrestre ni en la pureza del cielo, y que por la gracia de Dios, puedo ser transportado de manera anagógica desde aquí abajo hasta el mundo más elevado<sup>14</sup>.

Pero retomemos la evolución de las formas musicales de ese período. Es curioso observar cómo los avances de un momento concreto pueden retroceder según camina la historia. Así, contrariamente a esa temprana liberación de la música, la forma *motete* que sucede al *organum* basa su estética en la adición de varios textos. De esta manera, el lenguaje se convierte en una marca de domino del intelecto, se vuelve a una era de la razón que modela la música y, por consiguiente, la actitud del que la oye. Así, se pone un límite al goce por medio de la primacía absoluta de la palabra divina.

A pesar de esos retrocesos, sobre todo en el ámbito religioso, la música va a seguir evolucionando. A finales del siglo XIII (1270) y principios del XIV (1320) tendrán lugar transformaciones importantes. Podríamos decir que poco a poco irá surgiendo un movimiento musical que se caracteriza por la complejidad de la escritura y por una enorme variedad rítmica. El motete del siglo XIII se verá eclipsado por nuevas estéticas que están al servicio del ser humano. La música va a ser un testigo importante de estas transformaciones. Poco a poco la técnica musical pierde sus simbolismos teológicos y buscará el efecto puramente sonoro que lleve al gozo sensual de la música pura. Se enriquecerán los ritmos y nacerán nuevas armonías. Es lo que se conoce como el *Ars Nova*. Muchos elementos de esta forma de crear encajan perfectamente en el tema que estoy abordando aquí: la subjetividad y la musicalidad. Por primera vez la individualidad del compositor va a tener una gran relevancia. Del anonimato de épocas precedentes, se empieza a saber quién compone. De esta manera, se pone de manifiesto la individualidad y la originalidad.

Sin embargo, hay muchos más aspectos que reseñar al respecto. Pensemos en la importancia del cuerpo humano y su relación con el ritmo. Ahora, se dará una igualdad entre el ritmo binario (simetría del cuerpo humano) y el ternario, teológico, propio de los siglos precedentes. Por ello, también se reconocerá la notación musical y los distintos valores que posee cada nota. Esa mayor riqueza y complejidad de la escritura conllevará una nueva manera de gozar de la música. Frente a los primeros paralelismos de voces se extiende el uso de la imitación y el canon. Se puede decir

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.



que la polifonía a tres y cuatro voces se generaliza. De la misma forma, la melodía se enriquece, será más florida. La autonomía de la música que proporciona placer por sí misma se extiende igualmente a la música profana, en la que se introducen danzas y temas instrumentales.

La historia de la música está llena de disputas estéticas. Tal vez se podría decir que los debates entre los partidarios del *Ars Antica* y del *Ars Nova*, representaron la primera disputa estético-filosófica en Occidente, tanto en lo que se refiere al gusto como a la ideología. Para ilustrar esta teoría, Fubini<sup>15</sup> se refiere a la famosa bula con la que Juan XXII condenaba el *Ars Nova* porque la complejidad polifónica, el cruce de las voces, lleva al oyente a un goce autosuficiente. Para Juan XXII, esa música borra la sencillez y los equilibrios del canto llano. Es una música que embriaga los oídos y no se preocupa de las almas. Es interesante constatar igualmente cómo el pontífice ya se refiere a la gestualidad que imita lo que se toca de modo que se olvida la devoción. Juan XXII considera que esa relajación debía ser evitada. Lo cierto es que va a ocurrir todo lo contrario, las nuevas formas de disfrutar la música adquirirán una gran relevancia a lo largo de los siglos posteriores. Quizá sea con Diderot en el siglo XVIII cuando se exprese por primera vez en la ficción los efectos de la música, el éxtasis que esta produce. En efecto, en su obra *El sobrino de Rameau*, observamos cómo el personaje que se denomina justamente «el sobrino» recurre, en su paroxismo, a la mímica para sustituir al lenguaje convencional ofreciéndonos el sonido y el espectáculo de toda una orquesta:

Con las mejillas infladas e hinchadas, y un sonido ronco y sombrío, imitaba los cornos y las tubas; producía un sonido brillante y nasal para los oboes; precipitaba la voz con una rapidez increíble para los instrumentos de cuerda, buscaba los sonidos más aproximados; silbaba como las pequeñas flautas, arrullaba como las flautas traveseras; gritaba, cantaba, se agitaba como un loco...<sup>16</sup>.

En el período del *Ars Nova*, la música ya empieza a ser considerada como un fin en sí mismo. La música adquiere una cierta autonomía y se comienza a valorar el aspecto auditivo de la misma. A modo de ejemplo, veamos de qué manera dos músicos franceses fueron pioneros en esta tarea. El primero de ellos, Philippe de Vitry (1291-1361), está considerado como el gran teórico del ritmo. Hasta principios del siglo XIV, el ritmo tenía una gran dependencia de los esquemas del lenguaje. Vitry crea en Francia un sistema nacional del ritmo que se ha convertido en uno de los hitos de la historia de la música, sobre todo porque, gracias a sus teorías, este arte gana en musicalidad y al mismo tiempo se independiza del rígido control prosódico. El ritmo predomina con sus líneas melódicas estilizadas que poseen un valor expresivo por sí mismas sin necesidad de recurrir a los contenidos afectivos

---

<sup>15</sup> E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1988, pp. 115-116.

<sup>16</sup> D. DIDEROT, *El sobrino de Rameau*. Edición de Carmen Roig, traducción de Dolores Grimau, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2005, pp. 141-142.





del texto. Como escribe Lewis Rowel, Vitry «desarrolló una jerarquía más alta de compases, divisiones y subdivisiones de compases, agrupamientos de compases, de frases y niveles arquitectónicos más altos»<sup>17</sup>. Philippe de Vitry escribió igualmente la música de los motetes que ilustran el *Roman de Fauvel*<sup>18</sup>. Recordemos que este poema alegórico es un ejemplo de estudio de las costumbres de la época. Fue escrito por Gervais de Bus y Chaillou du Pestain, quienes dan voz a un asno, Fauvel, cuyo nombre es un acróstico de los principales vicios del mundo: Flatterie (Adulación), Avarice (Avaricia), Vilenie (Villanía), Variété (Inconstancia), Envie (Envidia), Lâcheté (Cobardía). La música es muy variada y casi siempre de autores desconocidos. No obstante, se sabe que los motetes polifónicos fueron compuestos por Vitry. Su función consiste en interperlar al texto y algunos de ellos, aunque no todos, son un buen ejemplo de esa libertad rítmica que caracteriza al *Ars Nova*.

Si Vitry sobresale como músico y por sus tratados teóricos, su discípulo, Guillaume de Machaut (1300-1377), poeta y compositor, lleva a cabo una transformación de la música polifónica en el plano compositivo. Sus creaciones polifónicas contienen tanto música profana como religiosa. Machaut es el máximo representante en la Europa del siglo XIV de este arte «vanguardista». Sus innovaciones están relacionadas con fórmulas rítmicas inéditas. Machaut pasó a la historia por ser el autor de una misa completa, la «Misa de Nôtre-Dame», considerada como una joya de la polifonía. Es uno de los primeros en servirse de los isorritmos, es decir, de la persistencia del mismo ritmo en una voz, aunque las notas cantadas fueran distintas. Pero además de la misa citada, Machaut escribió 23 motetes y una gran variedad de canciones polifónicas profanas que elaboró a partir de las formas con estribillos como el *virelai*, el *rondeau* o la balada. Por lo que se refiere a la teoría de la subjetividad que rige estas líneas, quiero señalar que, a pesar de que su música profana sigue más de cerca la articulación sintáctica del texto, las innovaciones melódicas de Machaut fortalecen la expresión. Pero al mismo tiempo que esto sucede, se va a dar otro fenómeno relativo a la expresión lírica del yo: el nacimiento de una poesía que ya no es lírica, sino personal, que dramatiza el yo<sup>19</sup>. En ese sentido, la forma *Dit*, un poema no destinado a ser cantado, creada por Machaut, renunciaría, buscando otras formas de la subjetividad, a la melodía de la canción. Tal vez esto se deba a que la complejidad armónica de la polifonía conlleva que la melodía sea autosuficiente en su expresión lírica y ya no necesite de manera tan imperiosa el soporte textual.

En el siglo XV prosiguen las experimentaciones polifónicas que en algunos casos llegan a complicaciones extremas. Mucho se ha hablado de la artificiosidad del siglo XV, sobre todo cuando se hace alusión a los músicos de las nuevas naciones hegemónicas en el arte polifónico: Inglaterra, Borgoña y Flandes. En Holanda, se extendió de manera notoria el canon imitativo. ¿En qué consistía? La melodía que canta una voz era imitada total o parcialmente por las otras voces. Mientras esas voces

<sup>17</sup> L. ROWELL, *Introducción a la filosofía de la música*. Madrid, Gedisa, 1990, p. 102.

<sup>18</sup> *Le Roman de Fauvel*. París, Coll. Lettres Gothiques, Le Livre de Poche, 2012.

<sup>19</sup> M. ZINK, *op. cit.*, p. 231.

imitan, la melodía primera sigue su curso inalterable a la vez que las restantes voces van imitándola. Pero esta imitación se podía complicar más. A veces era exacta, pero otras imitaciones eran por aumentación, aumentando los valores, o por disminución, disminuyendo los valores a la mitad. También existe la forma en espejo, por movimiento contrario, con la partitura al revés o incluso de atrás hacia delante. Por esa razón, a finales del siglo xv se observa una reacción frente a las sofisticaciones, dado que estas son «un obstáculo para conmover el ánimo y provocar afección alguna», como bien lo señala, ya en el siglo xvi, Vincezo Galileo<sup>20</sup>.

Pero hay un hecho cierto: en la segunda mitad del xv ya estamos muy lejos de las argumentaciones teórico-matemáticas propias de ciertas doctrinas medievales platónicas. Como señala Johannes Tinctoris en su obra *Proportionale musices*, publicada en torno a 1476: «las posibilidades de nuestra música han crecido tanto que parece ser un arte nuevo, si se puede decir así»<sup>21</sup>.

En ese momento es cuando la armonía se define casi por completo en términos subjetivos. La armonía es sinónimo de placer, de un placer producido por los sonidos adecuados. Se habla de consonancias y disonancias, pero siempre en clave subjetiva. Una es dulce y agradable para el oído, la otra es una ofensa que altera.

Es probable que Josquin Desprès (hacia 1440-1521) sea el que culmine todas las tendencias medievales. Este gran músico logra un equilibrio de fuerzas entre la verticalidad (armonía) y la horizontalidad (contrapunto). Sin embargo, conviene matizar que Josquin encarna también las ideas del Renacimiento y la Reforma, que otorgaban cada vez más importancia a la palabra. Aun así, este inmenso compositor es el creador de un tipo de canción que libera las formas fijas de la poesía, de ahí que se puedan repetir palabras o grupos de palabras con una mayor libertad en las relaciones del verso con la melodía. Además de utilizar las cuatro voces, Josquin innova llegando a introducir hasta cinco o seis voces. Se trata de un músico muy original que ornamenta espontáneamente las melodías que él mismo cantaba mientras componía porque así lograba que despertara la imaginación. De este modo, sienta las bases de una interpretación flexible de la música que él mismo creaba. Josquin practica lo que hoy podríamos denominar una poética *aperta*, o sea, una estética que deja espacios para que la subjetividad se exprese también en la interpretación, lo que sin duda tiene una gran importancia a la hora de que los oyentes se acerquen a la música de manera más imaginativa. Más tarde, en pleno siglo xvi, Rolando de Lassus (1532-1594) escribirá motetes con 12 voces. Lassus es un claro ejemplo de cómo la polifonía llega a las cumbres más altas del arte. Su música tiene efectos inesperados. Las líneas melódicas de sus obras son muy elaboradoras, poseen una gran riqueza expresiva y están sembradas de largos pasajes y también de silencios. Su estilo es ya muy moderno. Lassus se mueve con soltura en varios registros, pasando continuamente de la escritura polifónica a la vertical o armónica. Pero su música estará siempre al servicio de los textos, aunque hay que decir que se atreve a elegir

---

<sup>20</sup> E. FUBINI, *op. cit.* (1988), p. 100.

<sup>21</sup> Citado en L. ROWELL, *op. cit.*, p. 104.



aquellos que nunca habían sido puestos en música. Su polifonía está dedicada a expresar el contenido emocional y pictórico del texto.

A la vista de estos ejemplos concretos, se puede observar de qué manera la música del Renacimiento recoge muchas de las ideas que se intuyeron y, en cierta medida, se plasmaron, en la Edad Media. Ahora las innovaciones que se incorporan hacen posible que la música se convierta cada vez más en un arte autónomo. Tinctoris escribe otra obra, titulada *Complexus effectuum musicus*, en la cual enumera los veinte efectos que produce el arte de los sonidos en el ser humano. Buscando un punto de vista puramente emotivo, es pertinente decir que a este tratadista ya solo le interesa «la música de los instrumentos, la que resuena y es analizable, por tal motivo, a través de los efectos que produce»<sup>22</sup>.

Es reseñable, pues, destacar cómo en ese momento se concretizan las líneas individuales estructuradas por rítmicas independientes. De este modo, no solo las estructuras son más o menos verticales, sino que la música fluye, es «devenir» y está pensada para ser disfrutada y percibida por sí misma apelando directamente a los sentidos. Creatividad e imaginación forman parte de la nueva teoría estética. La individualidad creativa da lugar a la noción de estilo personal. De esta forma, el objetivo principal del arte musical es la búsqueda de la expresión individual. El compositor transmite sus sentimientos para disfrute de los oyentes que se acercan a su obra. Se completa así el círculo de la subjetividad y de la musicalidad en un contexto de modernidad pragmática comunicativa.

Para concluir, se podría decir que, desde ciertas formas del gregoriano hasta los ensayos polifónicos medievales más sofisticados, a veces casi matemáticos, hay un intento, quizá en un primer momento inconsciente, de mostrar el sentido de la autonomía de la música y de gozar de la misma. No podemos obviar, como ciertamente señala Fubini, que existe un gran placer en cantar juntos, por un lado, y el texto litúrgico como hilo conductor, por otro. Ese modelo de ejecución y disfrute de la música es característico de la música religiosa de la Edad Media. Ahora bien, más adelante, a medida que se va avanzando hacia el Renacimiento, se abren nuevos horizontes. Se puede contemplar una paulatina laicización de la música y esta, con sus formas profanas impetuosas y con la separación cada vez mayor entre quien la ejecuta y la escucha, se convierte en un verdadero «instrumento emotivo capaz de mover los afectos, de conmover y de estremecer las cuerdas del ánimo humano»<sup>23</sup>.

Es cierto que a medida que transcurren los siglos se da en la polifonía una prevalencia cada vez más notoria de los criterios de la música independientemente de su relación con la palabra. La estética musical renacentista se hace eco de esos logros expandiendo esa técnica por medio de creaciones cuyo estilo musical es cada vez más personal. Tanto en la creación como en la recepción, el camino hacia la diversidad se despeja con paso firme. Frente a cánones absolutos, el concepto de belleza será cada vez más subjetivo. Así, podemos deducir que el yo, el sujeto oyente, es capaz de

---

<sup>22</sup> E. FUBINI, *op. cit.* (2001), p. 123.

<sup>23</sup> E. FUBINI, *op. cit.* (1988), p. 132.



disfrutar con más intensidad de una música cuya estructura puede ser matemática, pero capaz, como diría posteriormente Leibniz, de darnos un placer supremo, sobre todo si se mezcla la consonancia con la disonancia<sup>24</sup>.

En suma, es de gran importancia, para comprender la estética musical en su conjunto, establecer que estas ideas basadas ya en una nueva forma de crear, interpretar o escuchar la música se gestaron poco a poco en la Edad Media y fueron evolucionando hasta su culminación en el Renacimiento. Por consiguiente, el período que he estudiado brevemente a lo largo de este texto resulta fundamental para entender el pensamiento musical de la modernidad. No en vano, este proceso de subjetividad y musicalidad abre el camino a las teorías modernas que concebirán la música como un lenguaje artístico que privilegia los sentimientos. Diderot declara que la música pura está asociada a las emociones oscuras y a las pasiones tumultuosas que el lenguaje conceptual no es capaz de definir. Se trata, en efecto, de un arte que, en todos los tiempos, sea unido a la palabra o en su versión instrumental, ha dejado sin duda una impresión muy fuerte en el ser humano porque, como sostiene nuestro filósofo, sus efectos son tumultuosos, inconscientes y prelógicos<sup>25</sup>.

RECIBIDO: enero 2017, ACEPTADO: marzo 2017



---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 158-161.

<sup>25</sup> D. DIDEROT, *Oeuvres IV*. París, Robert Laffont, 1966, p. 60.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*. Ed. digital basada en la de Espasa Calpe, Madrid, 1983.
- CHAILLEY, Jacques, *L'École musicale de Saint-Martial de Limoges*. París, Les Livres Essentiels, 1960.
- CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*. Paidós, Barcelona, 2005.
- DIDEROT, Denis, *Oeuvres IV*. París, Robert Laffont, 1966.
- DIDEROT, Denis, *El sobrino de Rameau*. Ed. Carmen Roig, Trad. Dolores Grimau, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2005.
- DUBY, Georges, *Le Temps des Cathédrales. L'Art et la société 980-1420*. París, Gallimard, 1976.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1988.
- FUBINI, Enrico, *Estética de la música*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- GUIDO DE AREZZO, *Micrologus*. Ed. Ambrosio M. Amelli, Roma, Desclee, Lefebvre et S. Pont., 1904.
- PÉREZ, Mariano, *El universo de la música*. Madrid, Musicalis, 1998.
- PLATÓN, *Diálogos IV. República*. Madrid, Gredos, 1988.
- RETI, Rudolph, *Tonality in Modern Music*. Nueva York, Collier Books, 1962.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur les origines des langues*. Œuvres Complètes V, París, La Pléiade, 1995.
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*. Madrid, Gedisa, 1990.
- STRUBEL, Armand (trad.), *Le Roman de Fauvel*. París, Coll. Lettres Gothiques, Le Livre de Poche, 2012.
- TRIAY, Josep Pascual, *Guía Universal de la Música*. Colección. Musica ma non Troppo, Barcelona, Robinbook, 2008.
- ZINK, Michel, «Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII<sup>ème</sup> siècle». *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25, núm. 99-100 (1982), pp. 225-232.



# LA EVOCACIÓN MUSICAL DEL MEDIEVO: CANCIÓN NARRATIVA, DRAMA Y CINE «MEDIEVAL» EN INGLÉS

Julio Rubén Valdés Miyares  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

Durante la Edad Media se consolidó una poderosa conjunción de música y narrativa oral en la que ambas se reforzaban para producir una serie de efectos emocionales. También en el teatro la música sirvió a efectos dramáticos, especialmente para evocar lo sagrado en el drama de origen litúrgico, o bien otros tiempos y lugares como el bosque de Arden en el de Shakespeare, basado en ideas medievales del bosque como el de Robin Hood. En la tradición de la balada popular continúa más allá de la Edad Media la asociación entre relato y melodía, hasta que en el siglo XIX, coincidiendo con el auge de la novela, se desligan, para volver a unirse definitivamente, junto con las imágenes, en la era del cine. Pero la música del cine de tema medieval apenas tiene que ver con aquella música medieval, salvo en la nostalgia por otro tiempo perdido en un mítico pasado.

PALABRAS CLAVE: medievalismo, música y narración, cultura popular, baladas, cine y música.

EVOKING THE MIDDLE AGES THROUGH MUSIC: "MEDIEVAL"  
NARRATIVE SONG, DRAMA AND FILM IN ENGLISH

## ABSTRACT

During the Middle Ages music and oral narrative came together in a forceful conjunction where they jointly produced sets of emotional effects. Music also served dramatic purposes in theatre, particularly to evoke the sacred in plays based on liturgical drama, or else to conjure other times and places such as the Forest of Arden in Shakespeare's *As You Like It*, based on the medieval Robin Hood forest. It is in the popular ballad tradition that the link of narrative and melody continues beyond the Middle Ages, until the 19<sup>th</sup> century milieu, coinciding with the hegemony of the novel, when they tend to come apart. Music and text, along with the visual, definitely meet again in the age of cinema, however the music in films of medieval subjects hardly relates to actual medieval music, save for the nostalgia of a time lost in the mythic past.

KEYWORDS: medievalism, music and narrative, popular culture, ballads, drama, film music.



## INTRODUCCIÓN

El objeto del presente estudio es trazar una amplia comparativa, entre distintos géneros y épocas, sobre el poder de evocación de la música en el teatro medieval, las baladas en inglés y el cine de ambientación medieval. El enfoque crítico adoptado es el del medievalismo, que analiza la recreación y el estudio de lo que en los distintos periodos se ha considerado el mundo medieval<sup>1</sup>. Dos formas secuenciales de arte, la música y la narrativa literaria, fundidas luego con una tercera, el cine, contrastan en una sinergia que parece haber existido desde siempre, como si ambas artes hubiesen nacido al unísono.

Prácticamente desde que se tiene noticia de la literatura como arte, su representación pública ha estado asociada con la música. Los *scops*, o poetas tradicionales anglosajones, al igual que sus antecesores los vates y los bardos, acompañaban sus historias con la música del arpa. En el primer gran poema épico inglés, *Beowulf*, leemos en el antiguo inglés cómo «cada día, tañendo el arpa, y en la canción clara del poeta, se contaba con maestría el principio del hombre...».<sup>2</sup> No es de extrañar que los primeros grandes poemas épicos europeos –el de Roland, el de Mio Cid, el de los Nibelungos–, se llamaran *chançon*, cantar o *Lied*, términos relacionados con la canción, como también lo está el de *lay* que aparece en la literatura inglesa<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La definición de «medievalismo» que nos atañe se refiere tanto al sistema de creencias y prácticas propias de la Edad Media como a la devoción hacia los elementos de esa época, que se ha venido expresando en periodos posteriores en campos tan diversos como la arquitectura, literatura, arte, música, filosofía, y en diversas formas de cultura popular, incluyendo el cine, así como los estudios académicos sobre todas estas disciplinas. Véase «Medievalism» en J. SIMPSON y E. WEINER (eds.), *The Oxford English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press (2.ª edición), 1989, vol. IX. La Sociedad Internacional para el Estudio del Medievalismo, por su parte, lo define algo más concretamente: «Medievalism is the study of responses to the Middle Ages at all periods since a sense of the mediaeval began to develop. Such responses include, but are not restricted to, the activities of scholars, historians and philologists in rediscovering medieval materials; the ways in which such materials were and are used by political groups intent on self-definition or self-legitimation; and artistic creations, whether literary, visual or musical, based on whatever has been or is thought to have been recovered from the medieval centuries. The Middle Ages remain present, moreover, in the modern consciousness, both through scholarship and through popular media such as film, video games, poster art, TV series and comic strips, and these media are also a legitimate object of study, if often intertwined with more traditionally scholarly topics». Recuperado de <http://www.medievalism.net/>.

<sup>2</sup> «... dogora... / hludne in healle; þær wæs hearpan sweg, / swutol sang scopes. Sægde se þe cuþe / frumscaeft fira feorran reccan». S. HEANEY (ed.), *Beowulf*. Londres, Faber and Faber, 1999, p. 8, versos 89-91. Traducción propia. La asociación entre el poeta y el arpa tiene una larga historia en la poesía narrativa inglesa que se verifica de manera crucial en la tradición de las baladas: véase R. VALDÉS MIYARES, «The Ballad and the Harp: an approach to the history of English narrative song of medieval tradition», en P. FERNÁNDEZ NISTAL y J.M. BRAVO GOZALO (eds.), *Proceedings of the VI<sup>th</sup> International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 361-368.

<sup>3</sup> El término *lay*, que designa en la literatura inglesa una balada o poema narrativo breve para ser cantado, o bien simplemente una canción o melodía (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lay>), no se conoce hasta el siglo XIII, cuando aparece asociado con la Bretaña



Tras la Edad Media el maridaje entre la narrativa y la música tuvo una importante pervivencia en géneros tales como los romances castellanos y su equivalente en lengua inglesa, las baladas, y también, en cierta medida, en el teatro. Cuando a principios del siglo xx la novela empieza a desplazar como género popular a los anteriores, surge el cine, donde renace con singular vigor la narrativa (a menudo tanto o más visual que verbal) unida a canciones o música. Donde se ve con la mayor naturalidad cuánto tiene de medieval ese contar con música es en aquellas películas que precisamente quieren narrar historias medievales.

## 1. NARRACIÓN Y EMOCIÓN

Siempre ha habido una asociación entre las emociones suscitadas por la música y el sentido dramático de la narración que la acompaña. La proximidad sin duda se debe a que tanto la narración dramática, particularmente la poesía, como la música suelen apelar a las emociones, y juntas se refuerzan mutuamente, o se convierten una en contrapunto de la otra. En la comunicación verbal Jacobson identificó una función poética que se centra en el mensaje comunicado, en principio diferenciada de la función emotiva, que se centra en el sujeto comunicante, pero en la práctica ambas funciones están íntimamente ligadas en géneros como la lírica<sup>4</sup>, un género a su vez muy relacionado con la música<sup>5</sup>. Por su parte, en musicología ya existen amplios estudios sobre la música y las emociones. Entre las emociones positivas provocadas por la música se mencionan la felicidad o alegría, el disfrute o deleite (o dulzura y belleza), y la paz o armonía; entre los negativos, la melancolía, infelicidad o tristeza, el cansancio, agotamiento o «vacío», y la confusión, tensión o preocupación; además, entre las experiencias transcendentales relacionadas con la música, cabe destacar la religiosidad por su indudable importancia en la cultura medieval, que varían desde un vago sentimiento de religiosidad hasta intensas visiones místicas<sup>6</sup>.

La conjunción de música y narrativa obtiene un gran poder emocional. La música puede poner de relieve los más profundos aspectos psicológicos del texto narrativo verbal. Así, por ejemplo, la melodía proporcionaría un contexto emocional al texto; el ritmo musical enfatizaría la energía primaria del relato; el fraseo subra-

---

francesa como en los *Lais* de María de Francia, de finales del xii. En el siglo xiv es el término que designa algunos poemas narrativos muy importantes, como el *Lay de Sir Orfeo*, *The Franklin's Tale* de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, e incluso *Sir Gawain y el Caballero Verde*, que en su verso 30 se autodenomina «laye».

<sup>4</sup> R. JAKOBSON, «Linguistics and Poetics», en T. SEBEEK (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MA, MIT Press, 1960, pp. 356-357.

<sup>5</sup> Naturalmente el género poético de la lírica tiene una asociación muy antigua con la música, como nos recuerda no solo la etimología común de «lírica» con «lira», sino el que en inglés la palabra «lyrics» sigue designando la letra de una canción.

<sup>6</sup> A. GABRIELSSON, «Strong experiences with music», en P.N. JUSLIN y J.A. SLOBODA (eds.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 560-61 y 563.



varía la estructura del propósito o finalidad de la narración; los matices dinámicos o de intensidad musical le darían forma y carácter; la armonía crearía un entorno interactivo, y el contrapunto mostraría la interrelación entre los diversos episodios, personajes o estados de ánimo que se narran<sup>7</sup>. Son aspectos narrativos de la música que tanto los ministriles medievales como los cantantes y músicos de hoy tienen presentes como bases de su arte, ya sea consciente o intuitivamente.

En la Edad Media, concretamente en el ámbito anglo-francés desde finales del siglo XI, cuando la conquista normanda de Inglaterra facilitó esa cultura de fusión, se conocían distintos tipos formales de melodía narrativa: el tono recitativo, que era el más cercano al habla, al rezo y a cierta poesía épica; la melodía de la estrofa *laisse*, de longitud irregular en decasílabos homófonos y asonantes, asociada con la canción de gesta francesa, que añade musicalidad y variación a la anterior; la del lai, que debía combinar el habla con el canto (los lais líricos probablemente eran parte hablados parte cantados), y, finalmente, el tipo estrófico de melodía narrativa que entronca con la épica germánica, así como con la tradición de baladas populares inglesas y escocesas, que ya son canciones en el sentido más convencional, normalmente repitiendo la misma pauta musical con cada estrofa, así como en el estribillo<sup>8</sup>. Esta última melodía narrativa fue la que perduró con popular vitalidad mucho más allá de la Edad Media, al menos hasta los albores del siglo XX en las baladas tradicionales, y luego en gran medida en la canción popular moderna.

No bien llegado el siglo XX parecía haberse consumado la separación entre narrativa tradicional y melodía, cuya fusión fuera antes tan importante. Es sintomático de la separación de texto y melodía que, cuando el erudito americano Francis James Child se puso a recuperar con el mayor rigor que pudo las baladas tradicionales en su magna colección en cinco tomos *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898), desestimó su dimensión musical y el hecho de que muchas de ellas hubiesen sido recogidas de alguien que las cantaba o de hojas sueltas (*broadsheets*) donde se especificaba la melodía con la que esperaban ser leídas. Hubieron de pasar muchos años hasta que B.H. Bronson demostró en *The Traditional Tunes of the Child Ballads* (1959-1972) que las baladas eran textos verbales a la vez que musicales en constante evolución<sup>9</sup>. Muchas de las baladas recogidas por Child todavía se reconocen como

---

<sup>7</sup> L. EYERE, «The marriage of music and narrative: explorations in art, therapy, and research». *Voices: A World Forum for Music Therapy*, vol. 7, núm. 3 (2007), recuperado de <http://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/549/410>, y K. BRUSCIA, *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL, Charles C. Thomas, 1987, pp. 450-464.

<sup>8</sup> J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 140-143 y 200-203.

<sup>9</sup> En la introducción a un libro suyo posterior, donde explica los resultados de *The Traditional Tunes of the Child Ballads*, Bronson cita estudios anteriores como el de G.H. GEROULD (*The Ballad of Tradition*, Oxford, Clarendon, 1932, p. 165) y el de Ramón MENÉNDEZ PIDAL (*El Romancero*, Madrid, 1927, p. 37) para apoyar su tesis sobre la variación conjunta de música y letra como esencial en «el proceso de poetización comunal»: «It is pertinent to quote here Gerould's remark, that it is 'only by understanding [the processes by which both words and melodies keep continually changing, that] we can find out why ballads and other folk-songs have qualities of their own that are the



relatos de origen medieval, pero su música había caído en el olvido. En la era de la novela realista, cuando Child realizó su labor recopilatoria, el texto narrativo, incluyendo la poesía y el teatro, tendía a alejarse de la música en los géneros más influyentes (con salvedades como la ópera y las canciones de music hall), hasta que luego llegaron el cine y las canciones de pop y rock a contar sus historias con música. La natural evolución de la música asociada a los relatos medievales, junto con la gradual disyunción entre los temas medievales y la música que un día tuvieron, contribuyeron a que cuando en el siglo xx se quiso evocar musicalmente la Edad Media fue casi siempre con melodías que se imaginaron medievales, o se representaron como tales (asociándolas, por ejemplo, a imágenes también supuestamente medievales), que poco o nada tenían ya del Medievo en términos formales, pero que suscitaban en la mente moderna emociones «típicamente medievales» tales como la nostalgia por un tiempo de armonía perdido, el misticismo, lo macabro o las más crudas pasiones.

## 2. DRAMAS SONOROS

Al tiempo que evolucionaban las formas de asociación entre melodía y narrativa, también lo hizo la conexión entre drama y música. Una de las composiciones musicales más antiguas es el tropo «Quem quaeritis» del drama litúrgico, aunando diálogo y canto. Ethelwold, obispo de Winchester, en unas instrucciones para los monjes benedictinos denominadas *Regularis Concordia* (c. 965-975), aconseja la adopción para la liturgia pascual de un sencillo drama en dos actos denominados, respectivamente, «Depositio Crucis» y «Elevatio Crucis»: en este último las «Tres Marías» se acercan al sepulcro vacío de Cristo, donde un ángel se dirige a ellas cantando «Quem quaeritis» («¿A quién buscáis...») en un «dulce tono medio»<sup>10</sup>.

---

result neither of blind chance working upon degenerate strays from an ordinary garden of song, nor a mysterious power somehow resident in the ignorant folk when emotionally stimulated.' He quotes Pidal's insistence that 'variants are not accidents', but rather essentials to the process of communal poetizing». B.H. BRONSON, *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1977, p. XLII.

<sup>10</sup> Véase su contexto explicado en D. HILEY, «Plainchant transfigured: Innovation and reformation through the ages», en J. MCKINNON (ed.), *Man and Music. Antiquity and the Middle Ages*, Londres, Macmillan, 1990, pp. 120-142, especialmente en pp. 126-130. El tropo «Quem quaeritis» tuvo una difusión bastante notable, ya que respondía a una política generalizada de subrayar la carga emocional de las celebraciones más importantes del calendario litúrgico mediante el uso de textos dramáticos añadidos y música cada vez más alejada del canto gregoriano y más próxima a la polifonía. Han sobrevivido textos del mismo tropo en San Marcial de Limoges, Tours, San Galo (Suiza) y en varios manuscritos escandinavos, la mayoría suecos, además del *Regularis Concordia* de Winchester. Esta última versión aparece traducida del latín al inglés en J. GASSNER (ed.), *Medieval and Tudor Drama*, New York, Applause Book Publishers, 1987 (1963), pp. 37-38, recuperado de <http://www3.northern.edu/wild/th100/quem.htm>.



Los tropos se consideran el origen del teatro medieval, y conviene recordar que sus diálogos vienen acompañados de música<sup>11</sup>.

Progresivamente el teatro va dejando los confines de la iglesia, celebrándose primero en las plazas anexas a las catedrales, y luego en carrozas o pasos por las calles de las ciudades, aunque las principales fuentes musicales siguen siendo litúrgicas<sup>12</sup>, de la misma manera que la temática sigue siendo religiosa, sobre todo bíblica. No obstante, los textos dramáticos empiezan a incorporar motivos laicos tradicionales y a veces emplean a ministriles para las partes musicales. Tanto la interpretación de pasajes bíblicos como los acompañamientos musicales se van haciendo cada vez más libres y lúdicos. Uno de los primeros signos de cambio es el drama pascual incluido en el manuscrito *Carmina Burana* (1220-1230), donde María Magdalena canta en latín y alemán, alaba los goces del mundo y danza provocativamente frente al público. En los dramas ingleses del Corpus Christi celebrados desde el siglo XIV la música ya juega un papel decisivo dentro de la representación, con dos funciones primordiales<sup>13</sup>: para indicar el carácter de un personaje, desde la música celestial, que evoca a los ángeles y la respuesta humana a lo divino, hasta el carácter diabólico, que llega a expresarse por medio de cacofonías (los diablos aparecen metiendo ruido), y con la función estructural de señalar entradas, salidas, cambios de escena o localización, paso del tiempo y contrastes dramáticos –funciones análogas a las que siglos después tendría la música en el cine–. En algunos episodios de los ciclos teatrales los acompañamientos musicales son decisivos para conseguir efectos dramáticos y emociones. Por ejemplo, en el *Secunda Pastorum* del Ciclo de Wakefield se establece un contraste entre estilos vocales celestiales y terrenales: tras un episodio picaresco en el que predominan las canciones de raigambre popular, el ángel pone a dormir a los pastores con una música de inspiración religiosa, *Gloria in excelsis*; al despertar, cantan sus propias canciones (tras un intento fallido de imitar las angélicas) camino de Belén<sup>14</sup>. Lo interesante es ese contraste, apoyado tanto en los textos como en su acompañamiento musical, entre la música entendida como entretenimiento cotidiano en un plano histórico y la música todavía basada en la liturgia, que evoca el plano místico, atemporal.

Geoffrey Chaucer deja patente la estrecha relación entre narrativa, música y teatro en «El Cuento del Molinero» de los *Cuentos de Canterbury* (ca. 1400). Na-

---

<sup>11</sup> Para ser más exactos, hubo dos formas de enriquecer la liturgia evitando el riesgo teológico implícito en añadir textos demasiado independientes de las Escrituras: los textos llamados «prosulae», que se añadían para cantar en fraseos que antes no los tenían, y el «tropus», que normalmente designaba una frase de canto añadida, a modo introductorio, antes de las frases melódicas tradicionales. D. HILEY, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>12</sup> P. HAPPÉ, «A guide to criticism of medieval English theatre», en R. BEADLE (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre* Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 335.

<sup>13</sup> De acuerdo con R. RASTALL, *Minstrels Playing: Music in Early English Religious Drama*. Cambridge, D.S. Brewer, 2001, citado por P. HAPPÉ, *op. cit.*, p. 336.

<sup>14</sup> N.C. CARPENTER, «Music in the *Secunda Pastorum*». *Speculum*, vol. 26 (1951), pp. 696-700, y R. RASTALL, *op. cit.*, pp. 175-176.



rando la historia cómica de un astuto estudiante y un joven clérigo vanidoso que rivalizan por acostarse con la esposa de un viejo carpintero, *The Miller's Tale* puede entenderse como la plasmación narrativa de una cencerrada (*rough music*); además, en el cuento, contado por el personaje del molinero que encabeza la compañía de peregrinos a Canterbury tocando la gaita, la música ocupa un lugar muy destacado, trascendiendo la crudeza argumental propia del género al que habitualmente se asigna, el *fabliau*<sup>15</sup>. El teatro medieval está presente en la trama, puesto que el estudiante Nicholas hace creer al carpintero, muy aficionado al drama y buen conocedor del episodio sobre Noé, que se va a producir un nuevo Diluvio Universal y que debe fabricar un arca donde salvarse junto a su joven esposa Alison. Así el cuento es, en uno de sus planos argumentales, una parodia del misterio teatral conocido como *Noah's Flood*, culminando con el estruendoso desplome del arca tras una falsa alarma de diluvio. En otro plano el cuento está lleno de alusiones musicales: el estudiante toca el salterio, el clérigo corteja a la esposa con la cítara, y suenan las campanas del presbiterio llamando al canto de laudes en la madrugada, mientras Nicholas y Alison disfrutaban en la cama. Tratándose de un relato, la música, parte de la cultura cotidiana narrada, naturalmente no se oye como tal, sino que se lee y se imagina.

La adaptación de Pier Paolo Pasolini de «El cuento del molinero» recupera el espíritu medieval en buena medida, trayendo al público del cine el ambiente musical de aquella época mediante la banda sonora de Ennio Morricone, la cual en este cuento se basa fundamentalmente en canciones tradicionales inglesas y cantos religiosos en latín (estos últimos los entona el estudiante para infundir solemnidad al engaño que urde cuando profetiza el nuevo diluvio). Al igual que el cuento de Chaucer, la trama de Pasolini culmina teatralmente con la estruendosa cacofonía del arca cuando se derrumba al no tener agua en que flotar. Pero Pasolini pone aún más música en su versión que la fuente en que se basa: sus personajes aparecen cantando muy a menudo (sobre todo en las escenas iniciales), y su efecto general es recrear la vitalidad de la Edad Media por medio de su música, con una devoción al periodo que tiene algo de trascendental en el contexto pasoliniano de la «Trilogía de la Vida»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre la imagería y el simbolismo de la música en *The Miller's Tale*, véase D.W. ROBERTSON, *Preface to Chaucer*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1963, pp. 127-33, y R. VALDÉS MIYARES, «Rough Music: Popular Culture in *The Miller's Tale*», en A.M. HORNERO CORISCO y M.P. NAVARRO ERASTI (eds.), *Proceedings of the X<sup>th</sup> International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, pp. 267-275.

<sup>16</sup> Las tres películas de Pasolini que conformaron lo que denominó su «Trilogía de la Vida», *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), fueron, como apunta el prestigioso crítico Colin MacCabe, un resultado de la obsesión de Pasolini por encontrar un mundo alternativo al mercantilismo capitalista presente: «His obsession was with finding a world outside of all the commodifications of capitalism, including, prominently, the bodily. By grafting the marginal modern (the Italian lumpen poor, the Third World) onto medieval texts, Pasolini hoped to fashion an alternative to a present that he found ever more repellent». C. MACCABE, *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 191. Si bien Pasolini estaba exento de religiosidad en un sentido ortodoxo o convencional, su admiración, en este caso, por la Edad Media y su música, sugieren una añoranza de lo trascendente. En palabras de Guillem Català, refiriéndose a



A finales de la Edad Media las diversas relaciones entre canciones, narración y teatro se van consolidando en aspectos que iban a permanecer constantes, mientras los dramaturgos refinan las funciones de la música en sus tramas. El drama shakesperiano utiliza la música para contribuir al ambiente de fondo, más que a la acción o al argumento<sup>17</sup>. La canción «Under the Greenwood Tree» en *Como gustéis* (*As You Like It*) ambienta y celebra un idealizado Bosque de Arden que seguramente debe tanto a la memoria personal del propio Shakespeare (y el recuerdo de su madre, Mary Arden) como a las baladas medievales de Robin Hood<sup>18</sup>, muy populares todavía en su época. Por su parte *A Midsummer Night's Dream* conjura en forma dramática la musicalidad del mundo de las hadas, e inspiraría poderosamente a compositores posteriores como Felix Mendelssohn y Benjamin Britten cuando quisieron recrear ese mundo<sup>19</sup>. Un mundo de hadas que, con el paso del tiempo, se llegaría a confundir con el mundo medieval.

### 3. MINISTRILES Y BALADAS

Junto con sus orígenes litúrgicos, la música del teatro medieval se nutrió de la tradición popular aportada por los ministriles, que en algunos casos eran empleados por los gremios para escenificar sus misterios teatrales. Del folclore musical también surgió, por otra parte, la balada (cuyo nombre se relaciona con la etimología de *ballare*, bailar). Desde principios del siglo XVII se evidencia un intercambio entre las baladas que se cantaban en las calles (y se publicaban en pliegos sueltos o *broadsides*) y las representaciones teatrales: las obras escénicas incorporaban baladas populares, y a veces las canciones escritas para el escenario se convertían en baladas

---

la utilización de fuentes clásicas de la tradición literaria por parte de Pasolini, «La Tradición implica una vuelta sobre la dimensión transcendente de la Vida. Se entienda como Religión, o no, se crea o no en Dios (o en los Dioses), en todo caso hay un referente mítico. Y una necesidad de dar sentido a nuestras vidas. Nacemos de lo oscuro, con sed de lo sagrado. Si sagrada es la persona, sagrado lo es el mundo. Y blasfema la sociedad, dominada por fuerzas e ideas que niegan la persona. Los placeres del consumo, del furibundo hedonismo de masas, son un trago en el desierto, menos que un salmo en la catedral. La obra de arte debiere ser un recordatorio de esto». G. CATALÀ, «Vigencia del Pensamiento de Pasolini» (artículo publicado en la revista *Vació*, núm. 6, Barcelona, diciembre 1997 y en *El Verdugo*, Logroño, núm. 2, verano 1998), recuperado de [http://www.academia.edu/11411629/VIGENCIA\\_DEL\\_PENSAMIENTO\\_DE\\_PASOLINI\\_por\\_Guillem\\_Catala](http://www.academia.edu/11411629/VIGENCIA_DEL_PENSAMIENTO_DE_PASOLINI_por_Guillem_Catala).

<sup>17</sup> Ese uso de la música limitado a la ambientación es lo que más choca a Lathrop: véase H.B. LATHROP, «Shakespeare's dramatic use of songs». *Modern Language Notes*, vol. 23 (1 enero 1908), en *Shakespeare Online*, 20 Aug. 2013 (último párrafo), recuperado de <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/shakespearesongplays.html>.

<sup>18</sup> Sobre la idealización del bosque en las baladas de Robin Hood, véase A.J. POLLARD, «A greenwood far away», capítulo 3 de *Imagining Robin Hood: The Late Medieval Stories in Historical Context*, Londres, Routledge, 2004, pp. 57-81.

<sup>19</sup> J. HORVATH, «'If music be the food of love, play on.' Shakespeare and music II: *Midsummer Night's Dream*». *Interlude*, 6 diciembre 2015, recuperado de <http://www.interlude.hk/front/music-food-love-play-shakespeare-music-ii-midsummer-nights-dream/>.



populares<sup>20</sup>. La popular opereta inglesa *The Beggar's Opera* (John Gay, 1728), cuyo éxito hizo época<sup>21</sup>, está tan basada en las baladas callejeras que definió un nuevo género operístico: la *ballad opera*. Esa estrecha conexión entre el teatro y la balada se remonta a finales de la Edad Media, cuando Robin Hood parecía ser igual de popular como personaje de teatro que como de balada<sup>22</sup>.

Dada la estrecha conexión entre baladas y música, es lamentable que de muchas de las más famosas, por ejemplo las de Robin Hood, que en origen debieron de asociarse con melodías, no haya sobrevivido música alguna anterior al siglo XVIII. Una de las baladas medievales, *Robin Hood y el monje*, se inicia describiendo un verde bosque al que nunca llega el invierno, con un texto lírico que es fácil imaginar cantado por un ministril:

In somer, when the shawes be sheyne,  
And leves be large and long,  
Hit is full mery in feyre foreste  
To here the foulys song.

To se the dere draw to the dale,  
And leve the hilles hee,  
And shadow hem in the leves grene,  
Under the grene wode tre<sup>23</sup>.

Es un bosque fuera del tiempo, emparentado con el Arden de Shakespeare. Aunque algunas de las primeras baladas de Robin Hood, como la que acabamos de citar y *A Gest of Robin Hood*, no parecen escritas para acompañamiento musical, es probable que esos textos que nos llegaron ya en época de la imprenta fueran narrativizaciones de otras tantas rimas y canciones más antiguas, que perdieron en su mayoría la música y fueron transmitidas exclusivamente como textos narrativos<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> J.R. CARR, «An harmless ditte': Ballad music and its sources», en *English Broadside Ballad Archive*, recuperado de <http://ebba.english.ucsb.edu/page/ballad-music-sources>.

<sup>21</sup> *The Beggar's Opera* gozó de una inmensa popularidad en las Islas Británicas durante el medio siglo siguiente a su estreno. J. BREWER, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Londres, Harper Collins, 1997, pp. 441-445.

<sup>22</sup> El Robin Hood de los espectáculos dramáticos medievales se analiza, por ejemplo, en S. KNIGHT, *Robin Hood. A Complete Study of the English Outlaw*. Oxford, Blackwell, 1994, pp. 98-114.

<sup>23</sup> «En verano, cuando brillan las arboledas, / Y son las hojas espesas y grandes, / Es muy placentero en el bello bosque / Oír el canto de las aves, / Ver a los ciervos acercarse al valle / Y dejar los altos montes, / Y ponerse a la sombra de las hojas verdes, / Bajo el árbol de verde bosque». J.R. VALDÉS MIYARES (ed. y trad.), *Baladas de Robin Hood*. Madrid, Akal, 2009, pp. 50-51.

<sup>24</sup> En lo que se suele denominar el Texto B del poema alegórico largo *Piers Plowman*, de William Langland, datado entre 1377 y 1379, aparece un cura holgazán representando al pecado de la Pereza (el cura se llama *Sleuthe*, *Sloth* en inglés moderno) que confiesa no saber perfectamente el padrenuestro como lo canta un cura, pero sí las rimas de Robin Hood («I kan noght partitly my Paternoster as the preest it syngeth / But I kan rymes of Robyn Hood...», Passus V, versos 395-396, en A.V.C. SCHMIDT (ed.), *William Langland, The Vision of Piers Plowman. A Complete Edition of*





Muchas baladas serían recogidas a partir del siglo XVIII de personas que las conocían cantadas, como Anna Gordon, de quien proceden algunas de las más consagradas baladas tradicionales de Escocia<sup>25</sup>. Pese a que en las baladas que se vendían impresas en hojas sueltas se citaba la melodía con la que había que cantarla —a veces de forma un tanto arbitraria, pues una misma melodía de éxito podía usarse con distintos textos—, la balada tradicional, casi siempre transmitida oralmente, solía estar asociada emocionalmente con una melodía en particular, como pretendió demostrar Bronson<sup>26</sup>: las historias de expediciones de rapiña o heroicidad a través de la frontera de Escocia, de jóvenes hechizados o hechizadas, de traiciones y venganzas entre clanes, de huidas o de raptos, de amores trágicos y crueles asesinatos por dramas familiares, respondían cada una a su propia música, aunque siempre sujeta a los cambios en la tradición. Las emociones que esas baladas transmitían con su música pervivieron incluso cuando cruzaron el océano y se trasladaron de las Islas Británicas a los Apalaches<sup>27</sup>.

En el plano más estrictamente narrativo algunas baladas entran de manera singular una línea de continuidad entre la Edad Media y la época moderna<sup>28</sup>. La balada de «King Orfeo», remontándose a los mitos clásicos y a los *lais* medievales, llegaría a recogerse cantada de la tradición oral hasta bien entrado el siglo XX, cuando se seguía cantando en las Islas Shetland<sup>29</sup>. Desde su origen en el teatro de Eurípides y los cultos órficos de Alejandría, el tema del mito de Orfeo es el poder sobrenatural de la música para triunfar sobre la muerte. En la Edad Media su versión más popular aparece ligada a la música en dos alusiones francesas a un *Lai d'Orphéy* cuyo texto no se ha conservado<sup>30</sup>. El rey Orfeo medieval se pierde en el bosque para encontrar el rastro su esposa, hasta que la halla en el mundo de las hadas, de donde, al contrario que el Orfeo clásico, consigue recuperarla gracias a su música, triunfo facilitado

---

*the B-Tex*, Londres, Dent, 1987, p. 56. Esto da una idea clara de la popularidad de canciones sobre Robin Hood a finales del siglo XIV.

<sup>25</sup> Véase S. RIEUWERTS (ed.), *The Ballad Repertoire of Anna Gordon, Mrs Brown of Falkland*. Woordbridge, The Boydell Press / The Scottish Text Society, 2011, pp. 66-69.

<sup>26</sup> «Although we can never trace a straight linear path for a ballad-tune from generation to generation, [...] the tenacity with which folk-tunes cling to some quintessential core of identity, despite all superficial change of their individual notes, metre, sequence of phrase, is one of the most remarkable facts about them», B.H. BRONSON, *op. cit.*, p. xxx.

<sup>27</sup> «Ballad emotions», en F. RITCHIE y D. ORR, *Wayfaring Strangers. The Musical Voyage from Scotland and Ulster to Appalachia*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2014, p. 34.

<sup>28</sup> J.R. VALDÉS MIYARES, «Sturdy stories: Medieval narrative into popular ballad». *Selam Journal*, 12 (2003-2004), 143-159, recuperado de <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/27178/1/Sturdystories.pdf>.

<sup>29</sup> B.H. BRONSON, *op. cit.*, p. 75, recoge dos melodías distintas de «King Orfeo» cantadas en las Shetland, respectivamente, por John Stickle en 1947 y Kitty Anderson en 1955.

<sup>30</sup> En el *Lai de l'Épine* (verso 185) y en *Floire et Blanceflor* (verso 863), citados en M.J. DONOVAN, *The Breton Lay: A Guide to Varieties*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1969, p. 147.

por el hecho de que en estas versiones medievales, profundamente influidas por la mitología celta, Eurídice en realidad no está muerta, sino «tomada» por las hadas<sup>31</sup>.

La pervivencia de ciertas baladas medievales a través de los siglos en la cultura popular, uno de sus atractivos para los escritores románticos, prueba el poder evocativo de las historias que cuentan, a menudo trasladándose a los gustos musicales de diversas épocas. En el siglo xx el mito de Orfeo (que también obtuviera un eco importante en la ópera con autores como Monteverdi en 1607 y Gluck en 1762) llega al cine con fuerza, por ejemplo, en la trilogía de películas órficas de Jean Cocteau, y el *Orfeo Negro* (1959) del también francés Marcel Camus, basada en una obra teatral del músico brasileño Vinicius de Moraes. En el cine de habla inglesa cabe destacar la película *Más allá de los sueños* (*What Dreams May Come*, 1998) del neozelandés Vincent Ward, pero su acento artístico, como ocurre con la Trilogía Órfica de Cocteau, recae mucho más en lo visual que en la música. Además, estas películas se basan en la versión clásica trágica, en la que Orfeo no consigue rescatar a su amada. Es, por tanto, en las baladas inglesas donde el mito órfico permaneció más ligado a la música, como ilustran las diversas versiones que músicos de folk actuales siguen haciendo de «King Orfeo»<sup>32</sup>.

Finalmente, en la medida en que hubo una transición de la narrativa de las baladas a la novela, debemos recalcar que, antes de convertirse en el inventor por excelencia de la novela histórica<sup>33</sup>, Walter Scott fue un ávido coleccionista de baladas escocesas, que publicó, bastante modernizadas y mezcladas con composiciones propias, en una colección en tres tomos entre 1802 y 1803, *The Minstrelsy of the Scottish Border*. La influencia de las baladas se hace patente en su primera novela histórica (o romance): *Waverley* (1814), donde buena parte de la inspiración procede de las canciones jacobitas que mitificaban la aventura del último pretendiente Estuardo al trono de Escocia e Inglaterra, el príncipe Carlos Eduardo. En su poema narrativo *The Lay of the Last Minstrel* (1805), antes de convertirse en novelista, Scott lamenta el fin de la cultura del arpa y los ministriles: el final de una asociación entre la figura de músico y el relato, entre melodía y narración, que pervivió por mucho tiempo en las baladas<sup>34</sup>. La novela, sin embargo, tenía frente al teatro la desventaja de que solo podía utilizar las baladas bien por sus argumentos narrativos o bien por alusión intertextual, sin que su música pudiese oírse más que, si acaso, en la imaginación

---

<sup>31</sup> D. ALLEN, «Orpheus and Orfeo: The dead and the taken», *Medium Aevum*, vol. 33, núm. 1 (1964), pp. 102-111. El estudio más completo sobre el Orfeo medieval es de J.B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, MA., Harvard University Press, 1970.

<sup>32</sup> Las principales versiones folk de «King Orfeo» desde 1970 hasta el presente aparecen reseñadas, con sus letras, en <https://mainlynorfolk.info/steelye.span/songs/orfeo.html>.

<sup>33</sup> En el género de la novela o romance histórico la más ilustre antecesora, y modelo literario, de Walter Scott fue probablemente la autora irlandesa Maria Edgeworth.

<sup>34</sup> El ministril o arpista como héroe o heroína es importante en unas cuantas baladas, además de «King Orfeo», tales como «Fair Annie», «Glasgerion» y «King Estmere». Véase R. VALDÉS MIYARES, «The ballad and the harp...», pp. 361-368, recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/236606238\\_The\\_Ballad\\_and\\_the\\_Harp\\_an\\_approach\\_to\\_the\\_history\\_of\\_English\\_narrative\\_song\\_of\\_medieval\\_tradition](https://www.researchgate.net/publication/236606238_The_Ballad_and_the_Harp_an_approach_to_the_history_of_English_narrative_song_of_medieval_tradition).



del lector o lectora conocedores de la misma. El impacto emocional de la música era, por consiguiente, muy indirecto en la novela, ante la ausencia del ministril o cantor de la narración.

#### 4. MÚSICA NEOMEDIEVAL Y NARRACIÓN FÍLMICA

En el cine, al contrario que en la novela, la música puede hacerse sentir de las formas más diversas, desde el acompañamiento ambiental y contrapunto narrativo que solo escucha el espectador como música extradiegética hasta su uso diegético, por ejemplo, cuando un personaje canta y comparte el sentido de esa canción con el público. Aunque ya las proyecciones de cine mudo solía acompañarlas un pianista, el cine aprovechó al máximo el poder de la música y las canciones en cuanto se inventó el cine sonoro: no es casualidad que el primer gran éxito del cine sonoro fuese una película musical, *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), basada en un género de música popular, el *blackface minstrelsy*, quizás el primer género teatral propiamente americano, y con todo asumiendo la noción de *minstrel*, de clara resonancia medieval. También el primer gran éxito de Walt Disney Productions en largometrajes de dibujos animados a color, *Blancanieves* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), vino acompañado de música, alternando partes habladas con cantadas como acaso lo hicieran los lais medievales. Las canciones eran naturalmente al gusto americano de los años 1930<sup>35</sup>, pero recreaban un mundo medieval de castillos, brujas, princesas y enanos procedente de la imaginación medievalista de los hermanos Grimm.

El cine pronto redescubre el bosque de Robin Hood en toda su musicalidad, en cuanto el gran éxito de Douglas Fairbanks en el cine mudo (en *Robin Hood*, dirigida por Allan Dwan en 1922) es superado con creces por el color y el sonido de *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, 1938). Las historias de Robin Hood, que hacía mucho se habían disociado de la música, renacen con otras melodías en las bandas sonoras musicales. En 1991 una canción del cantautor canadiense Bryan Adams, «(Everything I do) I Do It for You», tema principal del filme *Robin Hood, Prince of Thieves* (dirigido por Kevin Reynolds), obtuvo un éxito histórico<sup>36</sup>. Era una pieza de rock melódico cuya letra, melodía y estilo, sin embargo, nada tenían que ver con el Robin Hood medieval, salvo en la simbiosis de la figura del héroe proscrito con la música más popular de cada época en que renace.

Para realizar una síntesis del recorrido que hemos realizado desde el teatro y la canción popular de la Edad Media al cine, el punto de encuentro más obvio serían las películas ambientadas en la Edad Media, lo que provocativamente se ha llamado

---

<sup>35</sup> Las canciones de la película, compuestas por Frank Churchill, Larry Morey y Leigh Hairline, alcanzaron un gran éxito comercial y formaron parte del primer álbum de banda sonora publicado conjuntamente con su largometraje en EE. UU.

<sup>36</sup> Por ejemplo, «(Everything I do) I Do It for You» estuvo durante 16 semanas consecutivas en la lista de los *singles* más vendidos en el Reino Unido, obteniendo el récord de permanencia en dicha lista. Vendió más de 15 millones de discos en todo el mundo.



el «cine medieval»<sup>37</sup>. El anacronismo de esta frase no es tal cuando se entiende desde la perspectiva crítica más adecuada al tema de la Edad Media en el cine, la del medievalismo. Como autor de *El nombre de la rosa*, una novela de temática medieval que fue llevada con gran éxito al cine (bajo dirección de Jean Jacques Annaud), Umberto Eco es una referencia clave a la hora de definir el «neo-medievalismo» contemporáneo que reaviva constantemente el interés de la cultura actual por la medieval<sup>38</sup>. El regreso a lo medieval viene teñido de fantasías actuales sobre lo que fue la Edad Media. Por ejemplo, el tema principal de la película *Excalibur* (John Boorman, 1981) evoca lo medieval por medio de música de Carl Orff de 1936, que a su vez interpreta libremente los poemas y melodías de los *Carmina Burana* del siglo XIII. En *Excalibur* la famosa escena de los caballeros en sus brillantes armaduras que recuerdan a los trajes espaciales de películas de ciencia ficción, galopando a cámara lenta como en un western de Sergio Leone, en busca del Santo Grial entre frutales en flor, con la versión musical moderna de Orff del poema goliárdico «O Fortuna», nos recuerda que apenas tenemos acceso a la Edad Media en el cine que no esté mediado por múltiples textos modernos.

Por otro lado, la partitura de James Horner para *El nombre de la rosa* tiene sus luces y sus sombras<sup>39</sup>: Horner, especializado en bandas sonoras de ciencia-ficción, compone un *score* fundamentalmente electrónico, para recrear el ambiente neogótico, de un mundo remoto, muy alejado del nuestro. La música del cine medieval tiende a conjurar una época misteriosamente distante, legendaria, con un sentido de anhelo y nostalgia<sup>40</sup>. Otro buen ejemplo es la música *new age* de Enya para *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* (2002), concretamente la canción «May

---

<sup>37</sup> El cine «medieval» como paradoja lo discuten brevemente, por ejemplo, L.T. RAMEY, y T. PUGH, *Race, Class and Gender in «Medieval» Cinema*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 1-8.

<sup>38</sup> U. ECO, «Dreaming in the Middle Ages», en *Travels in Hyperreality*, transl. by W. Weaver, Nueva York, Harcourt Brace, 1986, 61-72: en este influyente artículo, Eco define el nuevo interés en la Edad Media como una curiosa oscilación entre el neomedievalismo fantástico y el estudio filológico más riguroso del periodo. En otros escritos Eco describe la época contemporánea como un regreso a la cultura medieval en diversos aspectos, tales como los escenarios apocalípticos de crisis, el «neonomadismo» y «los errantes», la inseguridad política, la preocupación por la autoridad, ciertas formas de pensamiento binario, el arte como bricolaje o el «monasticismo» de ciertos campus universitarios: U. ECO, «Hacia una nueva Edad Media», en *La estrategia de la ilusión*, trad. de Edgardo Oviedo, Barcelona, Editorial Lumen, 1986, pp. 87-113. Véase también U. ECO, F. COLOMBO, F. ALBERONI, y G. SACCO, *La nueva Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 1997. Para situar los «medievalismos» en un contexto más amplio, véase R. SAN MARTÍN BASTIDA, «De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y Perspectivas». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 22 (2004), pp. 229-247, recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0404110229A29A/12121>. El medievalismo como proceso mitificador y origen de mitos lo explica M.B. HERNÁNDEZ PÉREZ, «La Edad Media: forja de mitos, forja de un mito», en C. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y R. VALDÉS MIYARES (eds.), *Historia y representación en la cultura global*, Oviedo, KRK, 2008, pp. 183-192.

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, la breve reseña de Pablo Nieto para la revista en línea *Score Magazine*, recuperada de [http://www.scoremagazine.com/Resenas\\_det.php?Codigo=131&letra=N](http://www.scoremagazine.com/Resenas_det.php?Codigo=131&letra=N).

<sup>40</sup> H. DELL, «Yearning for the sweet beckoning sound: Musical longings and the unsayable in medievalist fantasy fiction». *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, vol. 2 (2011), pp. 171-185.



It Be», que, al igual que sucede con la música de *Excalibur* y de *El nombre de la rosa*, no pretende recuperar la música de la Edad Media, sino el imaginario musical que tenemos en nuestra época sobre lo que sería aquella otra época.

En ocasiones el medievalismo musical adopta en el cine formas que aparentemente nada tienen que ver con la Edad Media, sino más bien con ese sentimiento de nostalgia por un mundo ideal perdido que a menudo consideramos medieval. Así, hay algo de medieval en el uso de canciones antiguas para evocar el pasado, incluso si esa antigüedad se limita a una década, como cuando George Lucas vuelve la vista a la cultura de su adolescencia en *American Graffiti* (1973) a través de una banda sonora que recopila las canciones de la era de finales de los 1950 a principios de los 60, una época llena de nostalgia por la supuesta inocencia perdida tras sucesos como los asesinatos de Kennedy y Luther King, antes de la guerra del Vietnam. Probablemente no sea una coincidencia que tras esa película Lucas concentrara sus esfuerzos creativos en la caballería futurista, neomedieval, de *La guerra de las galaxias*. Era parte de lo que se ha denominado una política de nostalgia en el cine de Hollywood por el mundo del rey Arturo y la Tabla Redonda<sup>41</sup>. La ambientación medieval por medio de *oldie goldies*, es decir, canciones modernas que se consideran clásicas, es otra forma de nostalgia medievalista<sup>42</sup>. *A Knight's Tale* (*Destino de caballero*), de Brian Hengeland (2001), abre el nuevo siglo con una audaz recreación de la época de Chaucer (el poeta inglés del siglo XIV incluso aparece como personaje) acompañada de clásicos del rock y el pop como «We Will Rock You» de Queen, coreado por los espectadores de un torneo como si se tratase de un partido de fútbol, o «Golden Years» de David Bowie bailado en un baile de corte medieval que recuerda a una discoteca. Como decía Eco al explicar su medievalismo posmoderno cuando escribió *El nombre de la rosa*, «puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»<sup>43</sup>. El cine ya no precisa fingir o pretender que la música con que evoca la Edad Media es realmente medieval.

## 5. CONCLUSIÓN: MÚSICA *IN ILLO TEMPORE*

Nos interesa aquí, finalmente, recalcar la pervivencia en la cultura actual de una profunda asociación entre lo medieval y la música. Dado que, como veíamos en las primeras secciones de este artículo, el Medioevo se caracterizó por aunar música y

---

<sup>41</sup> S. ARONSTEIN, *Hollywood Knights: Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia*. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 106-118.

<sup>42</sup> El medievalismo implícito en *American Graffiti* y otras películas norteamericanas que incorporan canciones de rock antiguas lo analizo en R.V. VALDÉS MIYARES, «The meaning of romance: popular song and historical narrative from Arthurian literature to *American Graffiti*». *Journal of Film Music*, vol. 7, núm. 1 (2017), en prensa.

<sup>43</sup> U. ECO, *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Editorial Lumen, 1985, p. 74.



narración, tan importante como contar sus historias es recrearlo musicalmente, por los medios que tenemos a nuestro alcance, incluyendo videojuegos cuya música neomedievalista intenta reavivar ese mundo imaginario en toda su sonora emoción<sup>44</sup>. La misma función la tiene en la serie televisiva *Juego de tronos*, que, tal como sugieren las imágenes digitales del mapa medieval ficticio de la serie en sus créditos iniciales, narrativamente también puede relacionarse con los videojuegos.

Hoy en día el mundo medieval aparece expresado musicalmente por dos medios fundamentales, cuya popularidad excede los loables esfuerzos por recuperar y conservar la música antigua en entornos académicos o para minoritarios públicos selectos: uno son las bandas sonoras de películas y videojuegos, y otro son las canciones folk basadas en canciones medievales, álbumes conceptuales y estilos de rock como el llamado «medieval metal», todos los cuales, en formas musicales muy diversas, se inspiran en la Edad Media<sup>45</sup>.

Los relatos medievales de nuestro tiempo ya poco tienen que ver narrativa o musicalmente con la Edad Media: son más bien recreaciones neomedievales de un mundo imaginario. Pese a ello, la música sigue desempeñando una función comparable a la música del teatro medieval y la de las baladas, en subrayar el ambiente y sobre todo las emociones que sustenta la parte argumental narrativa. Al dar una forma al tiempo distinta a la del tiempo cronológico, verbal de la narración (tiempos verbales, adverbios circunstanciales...), la música (tempo, cadencia, ritmo, compás...) que acompaña al relato tiende a establecer una dialéctica con ese tiempo narrativo, aludiendo a otro tiempo cargado de emociones musicales. Una función característica de la música en el teatro medieval era evocar la armonía del cielo; en el teatro de Shakespeare, el mundo pastoral y de las hadas, y en el cine medieval, ese –por decirlo con la expresión utilizada por Mircea Eliade para designar el tiempo en la narración mitológica– *in illo tempore*<sup>46</sup>: un tiempo mítico, a veces idílico, más a menudo salvaje o cruel, de pasiones primarias, pero siempre fascinante de imaginar, que es el Medievo hoy.

RECIBIDO: enero 2017, ACEPTADO: junio 2017

---

<sup>44</sup> Por ejemplo, la música del videojuego *Tzar: The Burden of the Crown* (2000), de la empresa búlgara Haemimont Games.

<sup>45</sup> Un buen ejemplo de un álbum de *heavy metal* conceptualmente medieval es *Dance of Death*, de Iron Maiden (2003). El «medieval metal», por otra parte, es un término asignado a bandas que, a diferencia de Iron Maiden, se especializan en sonidos supuestamente medievales, sobre todo bandas alemanas como Corvus Corax, In Extremo, Tazwut, Outlaws of Ravenhurst, o la americana Obsequiae.

<sup>46</sup> M. ELIADE, *El mito del eterno retorno*. Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 2001, define *illud tempus* como la Edad de Oro o tiempo sagrado, cuando el ritual que da sentido normativo a una sociedad fue llevado a cabo por primera vez por un dios, antepasado o héroe (pp. 10, 17, 22, 65 y 71), un tiempo hacia el que las civilizaciones tienden en un regreso continuo al acto cosmogónico original (p. 52). Hay en el pensamiento contemporáneo una especie de «eterno retorno» al mito (de lo) medieval, tal como sugiere M.B. HERNÁNDEZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 186.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Dorena, «Orpheus and Orfeo: The dead and the taken». *Medium Aevum*, vol. 33, núm. 1 (1964), pp. 102-111.
- ARONSTEIN, Susan, *Hollywood Knights: Arthurian Cinema and the Politics of Nostalgia*. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005.
- BEADLE, Richard (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Londres, Harper Collins, 1997.
- BRONSON, Bertrand Harris (ed.), *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads*. Princeton, Princeton University Press, NJ, 1977.
- BRUSCIA, Kenneth E., *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL, Charles C. Thomas, 1987.
- CARPENTER, Nan Cooke, «Music in the *Secunda Pastorum*». *Speculum*, vol. 26 (1951), pp. 696-700.
- CARR, J.R., «An harmless ditte': Ballad music and its sources». *English Broadside Ballad Archive*, <http://ebba.english.ucsb.edu/page/ballad-music-sources>.
- DELL, Helen. «Yearning for the sweet beckoning sound': Musical longings and the unsayable in medievalist fantasy fiction». *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, vol. 2 (2011), pp. 171-185. <http://dx.doi.org/10.1057/pmed.2011.3>.
- DONOVAN, Mortimer J., *The Breton Lay: A Guide to Varieties*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1969.
- ECO, Umberto, *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Editorial Lumen, 1985.
- ECO, Umberto, «Hacia una nueva Edad Media», en *La estrategia de la ilusión*. Trad. de Edgardo Oviedo, Barcelona, Editorial Lumen, 1986, pp. 87-113.
- ECO, Umberto, Furio COLOMBO, Francesco ALBERONI y Giuseppe SACCO, *La nueva Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- ELÍADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*. París, Gallimard, 1969. *El mito del eterno retorno*. Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- EYERE, Lillian, «The marriage of music and narrative: explorations in art, therapy, and research». *Voices: A World Forum for Music Therapy*, vol. 7, núm. 3 (2007), recuperado de <http://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/549/410>.
- FRIEDMAN, John Block, *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, MA., Harvard University Press, 1970.
- GABRIELSSON, Alf, «Strong experiences with music», en Patrik N. JUSLIN y John A. SŁODOBA (eds.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 547-574.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.<sup>a</sup> Beatriz, «La Edad Media: forja de mitos, forja de un mito», en Carla RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y Rubén VALDÉS MIYARES (eds.), *Historia y representación en la cultura global*, Oviedo, KRK, 2008, pp. 183-192.
- HORVATH, Janet, «'If music be the food of love, play on.' Shakespeare and music II: *Midsummer Night's Dream*». *Interlude*, 6 diciembre 2015, recuperado de <http://www.interlude.hk/front/music-food-love-play-shakespeare-music-ii-midsummer-nights-dream/>.



- JAKOBSON, Roman, «Linguistics and poetics», en T. SEBEOK (ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA, M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377.
- JUSLIN, Patrik N. y John A. SLODOBA, (eds.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- KNIGHT, Stephen, *Robin Hood. A Complete Study of the English Outlaw*. Oxford, Blackwell, 1994.
- LATHROP, H.B. «Shakespeare's dramatic use of songs». *Modern Language Notes*, vol. 23, 1 enero 1908. Recuperado de *Shakespeare Online*, 20 agosto 2013, <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/shakespearesongplays.html>.
- MACCABE, Colin, «Pasolini's *Trilogy of Life*», en *Perpetual Carnival: Essays on Film and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 190-197.
- McKINNON, James (ed.), *Man and Music. Antiquity and the Middle Ages*. Londres, Macmillan, 1990.
- POLLARD, A.J., *Imagining Robin Hood: The Late Medieval Stories in Historical Context*. Londres, Routledge, 2004.
- RAMEY, Lynn T. y T. PUGH, *Race, Class and Gender in «Medieval» Cinema*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.
- RASTALL, Richard, *Minstrels Playing: Music in Early English Religious Drama*. Cambridge, D.S. Brewer, 2001.
- RIEUWERTS, Sigrid (ed.), *The Ballad Repertoire of Anna Gordon, Mrs Brown of Falkland*. Woordbridge, The Boydell Press / The Scottish Text Society, 2011.
- RITCHIE, Fionna y Doug ORR, *Wayfaring Strangers. The Musical Voyage from Scotland and Ulster to Appalachia*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2014.
- SAN MARTÍN BASTIDA, Rebeca, «De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y Perspectivas». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 22 (2004), pp. 229-247, recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0404110229A29A/12121>.
- STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- VALDÉS MIYARES, J. Rubén, «The ballad and the harp: An approach to the history of English narrative song of medieval tradition», en M.P. FERNÁNDEZ NISTAL y J.M. BRAVO GOZALO (eds.), *Proceedings of the VI<sup>th</sup> International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 361-368.
- VALDÉS MIYARES, J. Rubén, «Rough music: Popular culture in *The Miller's Tale*», en A.M. HORNERO CORISCO y M.P. NAVARRO ERASTI (eds.), *Proceedings of the X<sup>th</sup> International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 267-275.
- VALDÉS MIYARES, J. Rubén, «Sturdy stories: Medieval narrative into popular ballad». *Selim Journal*, 12 (2003-2004), 143-159, recuperado de <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/27178/1/Sturdystories.pdf>.
- VALDÉS MIYARES, J. Rubén (ed. y trad.), *Baladas de Robin Hood*. Madrid, Akal, 2009.
- VALDÉS MIYARES, J. Rubén, «'The meaning of romance': popular song and historical narrative from Arthurian literature to *American Graffiti*». *Journal of Film Music*, vol. 7, núm. 1 (2017), en prensa.





## REVISORES

La dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes muy amablemente han accedido a participar en el sistema de doble evaluación ciega, llevando a cabo el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a la Redacción de *Cuadernos del CEMYR* para optar a ser incluidos en el presente número.

Claudio GARCÍA TURZA

Dan MUNTEANU COLAN

Denis MENJOT

Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Eva María GÜIDA

Isabel DE RIQUER PERMANYER

Javier HERRERO RUIZ DE LOIZAGA

Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA

José María BALCELLS DOMÈNECH

Juan GIL

Marcos MARTÍNEZ

María del Cristo GONZÁLEZ MARRERO

María Jesús VIGUERA MOLINS

Michel BOCHACA

Miguel Ángel LADERO QUESADA

Santiago GONZÁLEZ FERNÁNDEZ-CORUGEDO



### INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *CUADERNOS DEL CEMYR*

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de once meses y medio. Los evaluadores/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales.

#### *Estadísticas:*

- Núm. de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 6
- Núm. de artículos aceptados: 6
- Promedio de evaluadores por artículo: 2
- Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 4 meses
- Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 9 meses

El 100% de los manuscritos enviados a *Cuadernos del CEMYR* ha sido aceptado para su publicación.





 **Universidad**  
de La Laguna

