

**Juan José Rey Marcos
1975**

**Un instrumento punteado
del siglo XIII en España**



NUESTRA PORTADA: El genio musical de Arturo Rubinstein.

EDITORIA-DIRECTORA

María Pilar Lafarga

SUBDIRECTOR

Rafael Lafarga

Secretaria

Isabel Díez

COLABORADORES

Ramón Barce

Angela Belanguer

José Casanovas

Miguel Angel Coria

Antonio Gallego

Joan Guinjoan

Raro

Alberto Schommer

Francisco Umbral

Manuel Valls

REDACCION Y ADMINISTRACION

Bolivia, 36. Teléf. 457 44 90. Madrid-16

Director de publicidad:

Tomás Pérez Gallego

Teléfs. 457 05 74 y 457 44 90

IMPRIME

Gráficas REY, S. A.

San Gervasio, 6. Teléf. 797 40 87

Madrid-21.

Depósito Legal: M. 13.395 - 1975.

DISTRIBUCION

Sarpe-Distribución

José Lázaro Galdiano, 6

Teléf. 250 33 02. Madrid-16

FOTOGRAFIA

J. Ramos

Ignacio Sabater

Prohibida la reproducción total o parcial de esta Revista

Se solicitará el control de O.J.D.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Un año, 12 núms.: España: 500 pts.

Extranjero: Según países

Contenido:

Diálogo con los lectores	3
¿Qué opina, señor Wesoloski?, por Concha Gil de la Vega	6
El insólito Mauricio Bejart y su ballet Siglo XX, por Equipo Alcance.	8
Sobre la particidad (y II), por Miguel Angel Coria	10
El Jardín de las Delicias, por Raro	12
Revistas musicales españolas, por Antonio Gallego	13
Un momento con Oscar Monzo, por María Pilar Lafarga	19
¿Por qué no se puede ver ópera?, por María Pilar Lafarga	21
Los comienzos de Rubinstein en España, por Antonio Gallego	24
Temporada musical 74/75, por María Pilar Lafarga	27
El Happening de Josefina, por Ramón Barce.	30
Un instrumento punteado del siglo XIII en España, por Juan José Rey Marcos	35
La música en la vida caballeresca del siglo XIII. El paso honroso de Suero de Quiñones (I), por Jacinto Torres	42
Novedades	48



Fig. 1 "Cantigas de Santa Maria". Biblioteca de El Escorial. Sign. b I 2. Introducción.

UN INSTRUMENTO PUNTEADO DEL SIGLO XIII EN ESPAÑA

ESTUDIO DE ICONOGRAFIA MUSICAL. — PARTE I

JUAN JOSE REY MARCOS

(Del Seminario de Estudios
de la Música Antigua)

EL presente trabajo intenta esclarecer algunos puntos de la historia de la Guitarra. Su fundamento estriba en la aportación de nuevos documentos gráficos, que vienen a sumarse a los ya publicados por otros autores, así como a las opiniones o afirmaciones expuestas por los mismos. Por este motivo son obligadas las continuas referencias a las obras que cito en la Bibliografía, sobre todo para consultar otros documentos gráficos sin los que el estudio quedaría cojo, y cuya mera publicación agrandaría en exceso este artículo.

Espero con ello facilitar la labor a investigaciones posteriores —que tienen todavía un am-

plio campo en el que desenvolverse— así como aportar ideas a los constructores e intérpretes interesados en los instrumentos antiguos.

Creo mi deber exponer aquí también que toda la documentación presentada ha podido ser recogida gracias al esfuerzo de los componentes del "Seminario de Estudios de la Música Antigua" de Madrid, al cual pertenezco también. Todos ellos han colaborado de un modo u otro, aportando conocimientos e ideas nuevas; pero particularmente debo nombrar a Juan Dionisio Martín, que es quien ha realizado la casi totalidad de la labor fotográfica.

Madrid, abril de 1975

I. LA "GUITARRA LATINA" DE LAS "CANTIGAS" DE ALFONSO X EL SABIO.

Una de las fuentes más importantes y, sin duda, una de las más conocidas para el estudio de los instrumentos musicales de la Edad Media europea, es el libro de las "Cantigas de Santa María", hecho por mandato del Rey Alfonso X el Sabio. De los varios manuscritos que de esta obra se conservan, el más interesante



"Cantigas de Santa María". Biblioteca de El Escorial. Sign. b I 2. Cantiga 10.

para la Organología musical es el que se encuentra en la Real Biblioteca de El Escorial, con la signatura b I 2. Puede fecharse con toda seguridad en el siglo XIII, y muy posiblemente hacia 1261.

Entre los diversos tipos de instrumentos de pulso que este códice ofrece, hay uno (figs. 1, 2, 3) que han llamado la atención de los investigadores desde muy pronto. Podemos describir este instrumento como:

— cuerpo:

hombros rectos, caídos
curvas laterales hacia adentro
parte inferior acabada más o menos en punta;

— cuerdas:

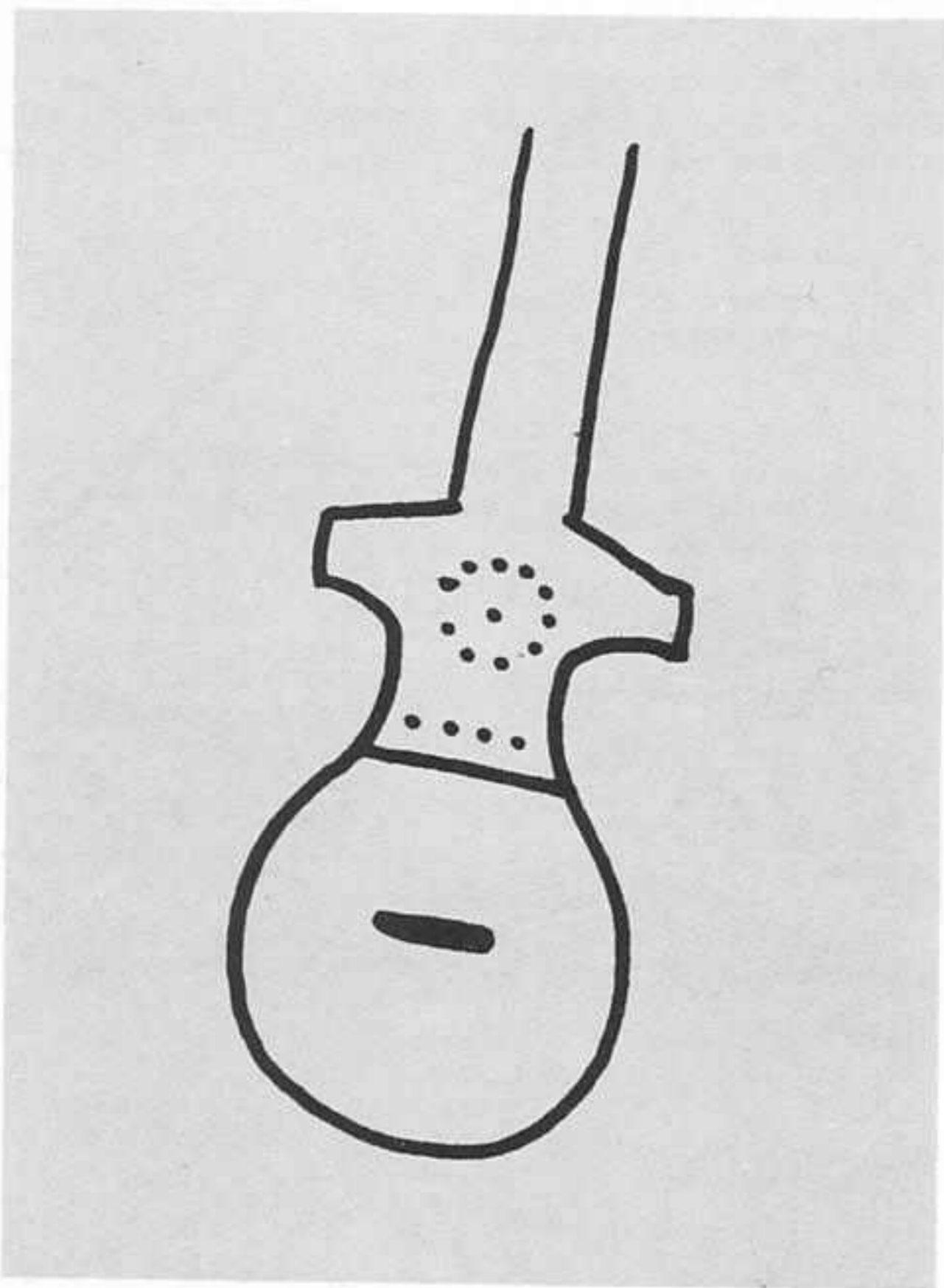
cuatro o cinco
sujetas a una punta en el extremo inferior
puente de dos pies
tocadas por plectro;

— clavijero:

curvado
cabeza animal o algo similar tallada en el extremo
clavijas laterales (cinco);

— mango:

de longitud media
cinco o seis trastes
el extremo inferior pasa por encima de la caja;



Esquema de un instrumento de cuerda de Kazakistán.

— adornos:

roseta central de agujeros
línea de puntos en el contorno, o línea continua, o nada
dos puntos por debajo de la roseta
un punto, dos o ninguno por encima de la roseta.

Esto es lo que, a nuestro entender, puede verse en estos cuatro ejemplos. Quedan ocultos, dada la visión que el instrumento nos ofrece, los costados y el fondo.

En principio, se pueden suponer unos aros laterales y un fondo plano, tal como lo han hecho muchos investigadores (1). Respecto al nombre

(1) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 65. Este autor supone "la caja con fondo (o ligeramente abombado)... y también, en lugar de cordal, la varilla-cerrojo del laúd". Esto último no aparece ni en las "Cantigas" ni en los ejemplos que más adelante pondremos.

GRUNFELD: Art & Times, pág. 70. Sólo ve cuatro cuerdas: "non more than four strings", igual que ocurre con KASHA. New Look, pág. 9.

que corresponde a este instrumento, dentro de la terminología castellana de la época, ha habido un consenso casi general por parte de todos los autores. Desde hace mucho tiempo, se ha venido llamando a este instrumento con el nombre de "guitarra latina". Desconozco quién fue el primero en ponerle este nombre, pero su uso se ha generalizado tanto, que se encuentra en casi todos los libros que versan sobre la historia de la Guitarra. Citaré por ello solamente las opiniones que difieren de esta denominación (2).

Curt Sachs (3) aunque no lo afirma taxativamente, ve más posible la aplicación a este instrumento del nombre de "guitarra morisca" porque este modelo de instrumento "puede sin cuidado ser incluido en un grupo islámico que en nuestro trabajo "Geist und werden der Musikinstrumenten", Berlín, 1929, p. 238, están descritos como laúdes con escotaduras laterales".

Higinio Anglés y José María Lamaña (4) cla-

Ante esta dualidad de nombres, se origina el problema, porque todos los investigadores están de acuerdo en que la Literatura constituye una fuente muy útil para el estudio de los instrumentos, pero difieren en lo que a la aplicación de este principio se refiere. Así, en el caso de la adscripción a las miniaturas de las "Cantigas" de los nombres de instrumentos que propone Juan Ruiz, unos piensan que "podemos clasificar 'grosso modo' los instrumentos allí representados y que, en su mayor parte, los hallamos también nombrados en el siglo XIV por Juan Ruiz" (8), llegando a afirmar que (9) "resulta curioso y hasta cierto punto sorprendente que la casi totalidad de los instrumentos representados en las Cantigas los hallamos también citados y nombrados en la primera mitad del siglo XIV por el Arcipreste de Hita en su famoso "Libro de Buen Amor".

Otros piensan, sin embargo, que (10) "el 'Li-



Fig. 3

"Cantigas de Santa María". Biblioteca de El Escorial. b I 2-Cantiga 150.

sifican este instrumento como "cedra o cítola (modificada) = guitarra latina". En un estudio posterior (5) Lamaña hace equivalentes "guitarra latina" y "guitarra" simplemente.

Ultimamente Heinz Nickel (6) crítica con rigor a E. Kroher por referirse —en su estudio "Segovia und die Folgern"— a los instrumentos de las "Cantigas" con los nombres de "guitarra latina" y "guitarra morisca": "... las "Cantigas" no hablan ni de "guitarra latina" ni de "guitarra morisca"...". Por lo demás, Nickel prescinde del problema de dar un nombre a este instrumento.

La cuestión del nombre de un instrumento no carece de importancia. En nuestro caso, aceptar el adjetivo "latina" o "morisca", significa suponer una procedencia concreta y toda una línea evolutiva. Los dos adjetivos aparecen en los versos tan citados de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (c. 1330):

"Allí sale gritando la guitarra morisca
de las voces aguda e de los puntos arisca
el corpudo alaút, que tien punto a la trisca
la guitarra ladina con estos se aprisca" (7)

bro' no tiene ningún dibujo. Establecer una relación con las miniaturas de las Cantigas, es

(2) JAHNEL: Gitarre, pág. 23. Este autor es el único que creo en llamar "guitarra latina" a otro instrumento representado en las "Cantigas" y derivado claramente de la "fidula-viola".

(3) SACHS: Handbuch, págs. 229-230: "Kann mühe-los an eine islamische Gruppe geschlossen werden, die in unserm Buche 'Geist und Werden der Musikinstrumente', Berlín, 1929, S. 238 als Lauten mit Nebenaus- buchtung beschrieben ist."

(4) ANGLÉS: Cantigas, pág. 455.

(5) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 65.

(6) NICKEL: Beitrag, págs. 26-27. "... die Cantigas sprechen weder von einer «guit. mor.» noch von einer «guit. Lat.»".

(7) RUIZ: Buen Amor, pág. 118.

(8) ANGLÉS: Cantigas, pág. 455.

(9) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 62.

(10) NICKEL: Beitrag, pág. 27. "Das 'Libro de Buen Amor' zeigt keine Abbildungen. Eine Verbindung zu der Miniaturen des Cantigas herzustellen, ist ein sehr heikles Unterfangen, kann nur mit grösster Vorsicht geschehen und hat schon viel Verwirrung gestiftet. Auf keinen Fall darf als selbstverständlich angenommen werden, dass Ruiz die 'Cantigas' erläutern wollte."

una empresa peliaguda, sólo puede hacerse con muchísima prevención, y ha creado ya mucho desconcierto. En ningún caso debe sobreentenderse que Juan Ruiz quiso aclarar las Cantigas" (11).

El problema que en torno a este instrumento se plantea, es evidentemente el de su origen. En efecto, si aceptamos el nombre de "guitarra latina", tendremos que desechar un camino de evolución a través de los árabes. Según los estudios de C. Geiringer (12), el adjetivo "latinus" equivale a "indígena", la "guitarra latina" o autóctona, se opondría a la "guitarra morisca", de procedencia extranjera.

II. ORIGENES PROBABLES.

También en este punto es casi total el acuerdo entre los autores: la guitarra tiene su origen en Oriente y entró a Europa por España gracias al contacto con los árabes. Ciertamente no se aportan en ningún caso pruebas definitivas, pero la afirmación se repite continuamente en los libros que se ocupan del tema, añadiendo por lo general que se trata de un origen "oscuro". Por ello no citaremos más que las posiciones que difieren de esta opinión.

Para C. Sachs es verosímil un origen a partir de la "fidula"; "la guitarra... cuyo entroncamiento con la fidula puede en casos ser creíble..." (13). En otro lugar plantea Sachs la cuestión de si la guitarra es una fidula punteada o la fidula es un instrumento de punteo que ha pasado a tocarse con arco (14).

J. M. Lamaña (15) encuentra una relación directa entre la fidula del siglo XII y la guitarra del siglo XIII en "el Palacio del Arzobispado Diego Gelmírez, de Santiago de Compostela, en cuyos capiteles del salón principal encontramos... fidulas varias en forma oval (tipo a) en forma de pera (tipo b) y con cuerpo estrangulado y hombros rectos caídos (tipo c); este último tipo resulta particularmente interesante por cuanto la forma de su caja es idéntica a la de las guitarras que encontramos en el siglo siguiente, lo que constituye un indudable testimonio de la íntima relación que existió en todo tiempo entre la guitarra y las fidulas o violas, según nos hace observar el Dr. Sachs".

Después (16) afirma Lamaña que "a principios del siglo XIII (o quizás a finales del siglo

XII) encontramos en España nuevos instrumentos punteados ya caracterizados y definidos, derivados todos de la fidula o viola punteada. Estos instrumentos son:

— La *vihuela* (pulsada y más tarde llamada vihuela de péñola).

— La "*citola*" (y su posterior variante la *bal-dosa*).

— La *guitarra* (o guitarra latina, posterior a las precedentes y notablemente afectada por la cultura islámica)".

Finalmente concluye (17): "Nuestro actual criterio es que, en principio, la guitarra no fue otra cosa que una fidula punteada del tipo C... perfeccionada y fuertemente afectada por la cultura musical árabe-persa, y resultado de ello fue

Fig. 4



"Juegos de Axedres, Dados y Tablas". Biblioteca de El Escorial. T. I 6-Fol. 31 v.

el tipo de guitarra que encontramos a finales del siglo XIII reproducido en varias miniaturas de las Cantigas de Alfonso el Sabio, en el Cancionero de Ajuda, etc." (18).

(15) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 25.

(16) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 62.

(17) LAMAÑA: Instrumentos, pág. 65.

(18) Opinión semejante se defiende en el artículo "guitarra" del Diccionario de la Música Labor, de H. Anglés-Pena, Barcelona, 1954, pág. 1179: "... parece lo más probable que las primitivas cedras o cítaras (instrumentos de marcado carácter latino y europeo), en España y particularmente en Andalucía, durante los siglos XII y XIII y bajo la influencia sudoriental, sufrieran unas ciertas modificaciones y adaptaciones de carácter árabe-persa, apareciendo así un nuevo instrumento con indudables características latinas e islámicas, el cual encontramos perfectamente representado en las miniaturas del código de las «Cantigas» de Alfonso X el Sabio, y que corresponde seguramente al que se llamó entonces con el nombre árabe de qitāra (cithara en latín) y que al españolizarse terminó con el de G. (GUITARRA LATINA), y en francés, con el de guitare o quiterne."

(11) NICKEL: Beitrag, pág. 199. "Dass man unter den Instrumentennamen nicht immer das gleiche Instrument verstand, zeigen eindeutig die Abbildungen der 'Cantigas de Santa María' des Alfons X (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) die, bezieht man die späteren Ausserungen des Ruiz in seinem 'Libro de Buen Amor' darauf, unter "guitarra latina" und «guitarra morisca» verschiedene Instrumente zeigen, die nur gemeinsam haben, dass es Halslauten in weiterem Sinne sind."

Según se ve, las dificultades expuestas anteriormente por NICKEL no son obstáculo para que se establezcan nuevamente relaciones entre las fuentes iconográficas y literarias.

(12) GEIRINGER: Der Instrumentenname "Quinterne". AfMw VI, 1924.

(13) SACHS: Handbuch, pág. 212. "Die Gitarre — deren Fiedelamstammung ebenfalls glaubhaft gemacht werden kann..."

(14) SACHS: Musikinstrumente, pág. 62.

Del estudio general de todos los escritos sobre la materia, H. Nickel (19) saca como resultado que "la introducción de un tipo acabado de guitarra a través de los árabes a España, no se puede demostrar. La diferenciación entre guitarra indígena y morisca no se ha podido asegurar, si por "guitarra" pensamos en un instrumento en sentido actual. Cabe concluir más bien en un desarrollo indígena".

Más adelante, después de estudiar las fuentes literarias españolas, termina diciendo (20): "... es improbable todavía que los moros hayan podido ser los responsables de la introducción de la guitarra en Europa."

En definitiva, frente a la hipótesis de su origen árabe, se estima como posible un desarrollo autóctono en España, a partir de un tipo determinado de fídula.

Veamos rápidamente cual es el contorno socio-histórico en el que las "Cantigas de Santa María" se pintan, para poder dar a los simples

datos gráficos un sentido más amplio. La originalidad de la corte de Alfonso X el Sabio estriba en la apertura y el interés que demostró hacia todas las corrientes culturales de su tiempo. Son muchos los testimonios que demuestran la estima en la corte castellana de sabios y artistas de todos los países. En lo que a la miniatura respecta, por ejemplo, son claros los influjos franceses, como son franceses también muchos escultores y arquitectos.

Varios trovadores de fama visitaron los dominios de Alfonso X e incluso le dedicaron algunas obras. Pero si el influjo europeo fue grande, no lo fue menos el de las corrientes que llegaban por el sur. No se trata sólo de árabes; frecuentemente los documentos apuntan a un Oriente más lejano. Libros como el "Lapidario" y el "Saber de Astronomía" muestran una filosofía muy influida por la India. Además están los testimonios gráficos de las mismas miniaturas (21). En el "Libro de Ajedrez" —terminado



Plato persa de cerámica. S. XII. Berlin. Islamisches Museum.

(19) NICKEL: Beitrag, pág. 29. "Die Einfuhr einer fertigen Gitarre durch die Araber nach Spanien lässt sich nicht nachweisen."

Die Differenzierung zwischen einheimischer Gitarre und maurischer wo bei noch nicht festgestellt wurde, ob mit «guitarra» schon eine Gitarre in unserem Sinne gemeint ist, lässt eher auf eine bodenständige Entwicklung schließen."

(20) NICKEL: Beitrag, pág. 209. "Es wird noch unwahrscheinlicher dass die Mauren für die Einfuhr der Gitarre nach Europa verantwortlich gewesen sein sollen."

(21) Una breve visión panorámica de las miniaturas del reinado de Alfonso X puede verse en —José GUERRERO LOVILLO— "Miniaturas góticas castellanas, siglos XIII y XIV". Madrid, 1956.

en Sevilla el año 1283— (22) predominan los tipos y atuendos orientales en casi todas las miniaturas. Damas con vestidos transparentes, hombres de tez negra, trajes y sombreros extraños muestran cómo el miniaturista intenta plasmar en el libro la sociedad que se movía por los alcázares sevillanos. Los instrumentos musicales que este códice (Biblioteca de El Escorial T I 6) ofrece son: dos arpas de ángulo (fol. 9 y 22) —de un tipo muy primitivo—, dos laúdes (folio 18 y 68) —claramente árabes—, una viola con bordón (fol. 31 v) y en el mismo folio un instrumento como el que hemos descrito en las "Cantigas" (fig. 4).

Las particularidades que diferencian este instrumento de los otros cuatro que ya hemos visto son puramente ornamentales: en los bordes de la tapa aparecen pintados unos castillos y unos leones, símbolos muy normales en la Edad Media española y que aluden a los reinos de Castilla y de León; un cordón acabado en una borla, cuya función desconocemos en principio, parece estar atado al mango del instrumento.

La relación inmediata que este cordón suscita, nos lleva muy lejos, hasta hace tres mil años, donde encontramos el famoso relieve hitita de Hüyük (c. 1460-1190 a. C.) (23), en el que son apreciables dos correas o cordones que cuelgan del mástil, con la función específica de servir de sujeción superior a las cuerdas, pues todavía no existen clavijeros. Naturalmente, no es científicamente aceptable un salto de varios milenios sin justificar los pasos intermedios que han tenido que ir ocurriendo. Intentaremos llenar este vacío con los documentos que más a mano tenemos.

En una terracota babilonia de Ishali (c. 1800 antes C.), ya encontramos estos dos cordones que cuelgan del mástil (24), lo cual indica cierta constancia del mismo detalle en las culturas del Medio Oriente durante varios siglos. De nuevo volvemos a encontrarlos en una pintura egipcia de Weset (Tebas) (c. 1400 a. C.) (25). Mi imposibilidad actual de manejar la bibliografía específica sobre la música egipcia, no me permite aportar mayores datos sobre este particular.

Otro testimonio posterior del empleo de estos cordones aparece en una miniatura bizantina de Caesarea (siglo XI) (26). En esta miniatura se percibe también el detalle significativo de que coexisten los cordones con las clavijas, indicando así que aquéllos han perdido su significado funcional y se conservan como simple reminiscencia ornamental.

La miniatura anteriormente expuesta del "Libro del Ajedrez" presentaría un caso parecido a este último. Pero toda esta argumentación a partir de un simple detalle ornamental, puede parecer un poco trivial para apoyar una hipóte-

sis sobre el origen cultural y el camino de transmisión árabe. Busquemos otros testimonios que hagan más verosímil esta hipótesis. Para ello nos fijaremos en las características que más destacan en este instrumento: los hombros rectos e inclinados y el estrechamiento en la parte media del instrumento. Sin duda, ha sido este último detalle (tan semejante a la cintura de la guitarra actual), lo que ha inducido a los autores a llamar "guitarra" a este tipo organológico. Estas mismas características y además el uso de los trastes y el plectro, los encontramos en un plato de cerámica persa del siglo XII conservado en el Islamisches Museum de Berlín (figura 5). El esquematismo del dibujo no deja ver más detalles que los dos puntos habituales situados en la parte de arriba del cuerpo del instrumento. Creemos que éstas son notas suficientes para establecer una conexión entre los dos tipos. Otro tipo con características similares puede verse en la fig. 6 (Kazakistán) (27).

En un friso de Termez (Uzbekistán) que H. Nickel (28) data entre el siglo I a. de C. y el siglo III d. C., vemos otra vez estas características: hombros rectos inclinados, estrechamiento en la mitad del cuerpo, cuatro (o cinco) rayas en forma de "C" en la caja en lugar de los puntos que suelen aparecer. El instrumento parece tener cuatro cuerdas y una barra-puente al estilo del laúd y de la guitarra moderna, lo cual nos indica que se trata de una tapa de madera y no de membrana, como parecen ser la mayoría de los instrumentos presentados hasta ahora.

Con todos estos datos creemos lícito estimar que no es improbable un camino de entrada a través de los árabes, aunque posiblemente haga falta aportar datos nuevos para reforzar la hipótesis.

BIBLIOGRAFIA

- ANGLES. Cantigas = Higinio ANGLES: "La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio". Barcelona, 1958.
- GRUNFELD. Art & Times = Frederic V. GRUNFELD: "The Art and Times of the Guitar". London, 1967.
- JAHNEL. Gitarre = Franz JAHNEL: "Die Gitarre und ihre Bau". Frankfurt am Main, 1973.
- KASHA. New Look = Michael KASHA: "A New Look at the History of the Classic Guitar". En "Guitar Review" 30, August 1968, p. 3-12.
- LAMAÑA. Instrumentos = José María LAMAÑA: "Los instrumentos musicales en la España medieval". Sucinto ensayo de clasificación cronológica". Separata de la "Miscelánea Barcinonensia", Año XII, n.º XXXV, Barcelona, 1973.
- NICKEL. Beitrag = Heinz NICKEL. "Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa". Heimhausen, 1972.
- RUIZ. Buen Amor = Juan RUIZ, Arcipreste de Hita: "Libro del Buen Amor". Ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1970.
- SACHS. Handbuch = Curt SACHS: "Handbuch der Musikinstrumentenkunde". Wiesbaden, 1967 (1.ª ed., Leipzig, 1930).
- SACHS. Historia = Curt SACHS: "Historia Universal de los instrumentos musicales". Buenos Aires, 1947.

(22) GUERRERO LOVILLO, op. cit., pág. 24.

(23) Está muy reproducido en las obras que versan sobre la historia de la guitarra. Citemos como reproducción más clara la que ofrece KASHA. New Look, pág. 6.

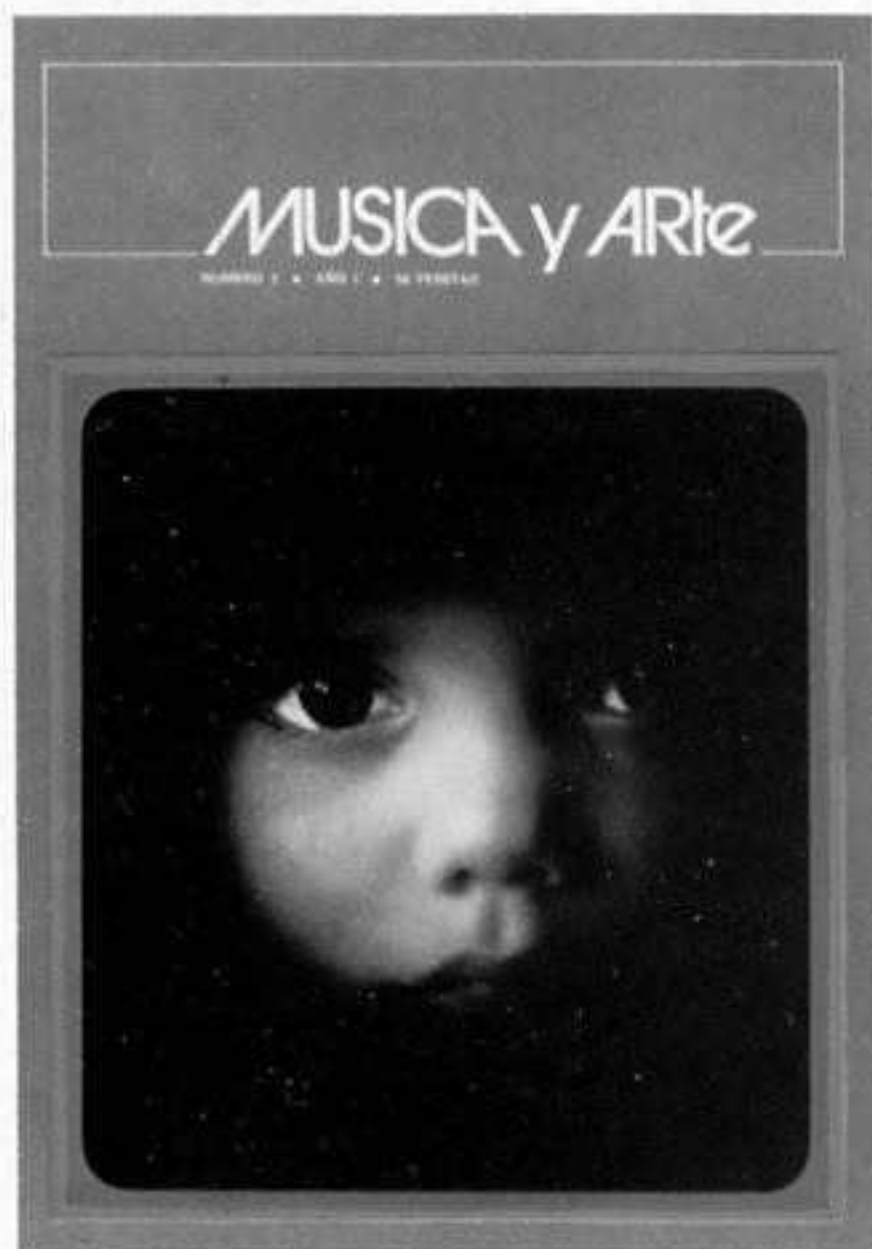
(24) NICKEL: Beitrag. Abb. 6.

(25) NICKEL: Beitrag. Abb. 11.

(26) NICKEL: Beitrag. Abb. 34.

(27) Tomado de A. BUCHNER: "Les instruments de musique populaires". Praga, 1969, fig. 194.

(28) NICKEL: Beitrag. Abb. 15.



NUESTRA PORTADA: La nueva generación.

EDITORIA-DIRECTORA

María Pilar Lafarga

SUBDIRECTOR

Rafael Lafarga

Secretaria

Isabel Díez

COLABORADORES

Ramón Barce

Angela Belanguer

José Casanovas

Miguel Angel Coria

Antonio Gallego

Joan Guinjoan

Raro

Alberto Schommer

Francisco Umbral

Manuel Valls

REDACCION Y ADMINISTRACION

Bolivia, 36. Teléf. 457 44 90. Madrid-16

Director de publicidad:

Tomás Pérez Gallego

Teléfs. 457 05 74 y 457 44 90

IMPRIME

Gráficas REY, S. A.

San Gervasio, 6. Teléf. 797 40 87

Madrid-21.

Depósito Legal: M. 13.395 - 1975.

DISTRIBUCION

Sarpe-Distribución

José Lázaro Galdiano, 6

Teléf. 250 33 02. Madrid-16

FOTOGRAFIA

Centro Técnico de Fotografía-CENTEF.

Ignacio Sabater

Prohibida la reproducción total o parcial de esta Revista

Se solicitará el control de O.J.D.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Un año, 12 núms.: España: 500 pts.

Extranjero: Según países

Contenido:

Diálogo con los lectores	3
Escuchemos a Max Reger , por Ramón Barce.	6
Andamos por un camino peligroso: Mucho del subdesarrollo radica en trabajar con herramientas viejas , por Eduardo Grau	11
Música en el B. U. P.	12
Oficio dirigido al Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia	14
El temario oficial es éste	16
Una nueva enseñanza en la música , por José Casanova	17
Tierra del Sol Naciente , por M. Pilar Lafarga.	20
Cultivo de la próxima generación musical	22
Preparación de profesionales jóvenes , por John Hoban	24
El Scottish ballet de Glasgow con Rudolf Nureyev	25
Un coloso del ballet , por María Pilar Lafarga.	26
Revistas musicales españolas , por Antonio Gallego	29
Noticias	34
Antoni Ros Marbá , por Miguel Angel Coria ...	36
A orillas del hermoso Danubio azul , por María Pilar Lafarga	38
El Jardín de las Delicias , por Raro	44
Un instrumento punteado del siglo XIII en España , por Juan José Rey Marcos	46
La música en la vida caballeresca del siglo XV. El paso honroso de Suero de Quiñones (y II) , por Jacinto Torres	54
Premios culturales: El pan de los años jóvenes , por Max Von der Grun	61
Novedades	62
Críticas	63

UN INSTRUMENTO PUNTEADO DEL SIGLO XIII EN ESPAÑA

ESTUDIO DE ICONOGRAFIA MUSICAL.— PARTE II

JUAN JOSE REY MARCOS

(Del Seminario de Estudios
de la Música Antigua)



III. LA FORMA DE "ESPATULA" EN EUROPA.

PASEMOS ahora a estudiar un tipo europeo de instrumentos de cuerda que se acerca formalmente al que nos ocupa. Las semejanzas, como veremos, son notables, y pueden inducir a pensar en su origen europeo del mismo. Se trata de los instrumentos tañidos con arco o con plectro que desde el siglo IX abundan en la iconografía europea. Las características externas que unen a estos tipos instrumentales se pueden resumir en: clavijero plano y circular; hombros rectos, perpendiculares al mástil o inclinados; costados rectos que se incurvan para acabar en punta; sujeción inferior de las cuerdas, generalmente alrededor de un botón que sobresale del extremo inferior. Son variables el modo de tañido (plectro o arco), los agujeros de la tapa, el uso del puente, y el tamaño.

Los ejemplares más importantes que pueden citarse son: miniaturas del Psalterio de Stuttgart (principios del siglo IX), con diez representaciones (29); miniaturas del Psalterio de Utrecht (c. 832) (30); frescos de S. Martín de Fenollar (Francia, siglo XII) (31); Museo Diocesano de Barcelona, Manuscrito catalán c. 1100 (32).

Tanto H. Nickel (33) como C. Sachs (34) opinan que se trata de ejemplares construidos en una sola pieza de madera. Nickel (35) piensa que esta forma es el resultado de la evolución

(29) Vid. E. T. DE WALD: "The Stuttgarter Psalter". Princeton, 1930. También vienen reproducidas en NICKEL. Beitrag. Abb. 23-31.

(30) Vid. E. T. DE WALD: "The Illustration of the Utrecht Psalter". Princeton, 1932. También en SACHS. Handbuch, pág. 176.

(31) NICKEL: Beitrag. Abb. 32.

(32) NICKEL: Beitrag. Abb. 33.

(33) NICKEL: Beitrag, pág. 44.

(34) SACHS: Historia, pág. 261.

(35) NICKEL: Beitrag, pág. 36.

7. "Cantigas de Santa María". Biblioteca de El Escorial. Tomo I, 1, fol. 3.

8. Portada del Sarmental, 1.235. Catedral de Burgos.



9

9. Detalle de la portada del Sarmental. Catedral de Burgos.

de las técnicas de construcción a partir de instrumentos del tipo de los "laúdes coptos". Sachs se inclina hacia un parentesco con los instrumentos asiáticos de Turquía y Rusia (36).

Por su parte H. Nickel hace derivar —también por la evolución de las técnicas de construcción— de esta forma de espátula o pala, la del instrumento objeto del presente estudio (37): "Otra posibilidad era no redondear los hombros —labor que ciertamente exige mucha destreza—, sino conservar las esquinas, dejar los hombros rectos, pero no en ángulo recto, sino en oblicuo respecto al mástil. Al mismo tiempo que esto, aparece un encurvamiento de los costados, marcado débilmente unas veces, otras fuertemente. También la parte de los hombros puede curvarse suavemente hacia adentro o hacia afuera."

Sin embargo, este proceso derivativo no es fácilmente admisible si se tiene en cuenta que el único punto que ambos tipos instrumentales tienen en común son los hombros rectos y formando ángulo con los costados. Pero en ningún tipo europeo aparece el clavijero curvado y

con cabeza de animal, ni los costados curvados hacia adentro. De igual modo, en los tipos españoles el clavijero nunca es plano ni los costados rectos, igual que ocurre en los pocos modelos asiáticos que hemos podido citar.

También hay que decir que en ningún tipo de "fidula-viola" encontramos reunidas estas tres características: hombros rectos —curvas laterales— clavijero curvado con clavijas laterales. Por ello, tampoco es admisible una derivación a partir de la fidula, tal como quieren Sachs y Lamaña. El instrumento del Palacio Gelmírez de Santiago de Compostela, que Lamaña denomina "fidula del tipo c", no es, en realidad, tal fidula, sino el primer ejemplo en

(36) SACHS: Historia, pág. 261.

(37) NICKEL: Beitrag, pág. 44. "Eine weitere Möglichkeit wäre, die obere Schulter nicht zu runden, was ja grössere Fertigkeit verlangt sondern die Ecken beizubehalten, die Schultern gerade zulassen, nun allerdings nicht mehr ihm rechten Winkel sondern schräg zum Hals. Hand in Hand damit geht ein Einflanken der Seitenteile, teils leicht, teils stark ausgeprägt. Auch die Schulterteile können leicht ein- oder ausgeflankt werden."



10



10. Portada del Sarmental, 1.235. Catedral de Burgos.



11



12

- 11. Portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma,
- 12. Portada sur de la Catedral de Burgo de Osma,
- 13. Portada del Sarmental. Catedral de Burgos.

España (siglo XII, finales) del instrumento que estamos estudiando (38).

Podemos concluir toda esta parte dedicada a los orígenes, exponiendo nuestra opinión de que es más razonable pensar en un camino a través de los árabes que en una evolución en Europa a partir de la forma de "fidula". Por tanto, el nombre de "guitarra latina" no puede aplicarse en justicia a este instrumento.

IV. EL SIGLO XIII EN ESPAÑA.

Los casos del código b l 2 de las "Cantigas de Santa María" y del "Libro del Ajedrez" no son los únicos en España que ofrecen este tipo de instrumento. Sin salir del ambiente de la corte de Alfonso X el Sabio, encontramos otro ejemplo en el código T l 1 de la Biblioteca de El Escorial, más antiguo que el anterior, y que también contiene los textos y la música de las "Cantigas" (fig. 7). El tipo no presenta cambios respecto a modelos anteriormente presentados (figura 2), salvo por los costados, en los que apenas se marcan las curvas.

Por otra parte, la escultura presenta la posibilidad de contemplar el instrumento desde puntos de vista no frontales, con lo cual pueden apreciarse detalles que pasan desapercibidos en las miniaturas.

Así, por ejemplo, las esculturas de la Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos (c. 1230) —que son quizás la representación más antigua de este instrumento después del Palacio Gelmírez de Santiago de Compostela— (figuras 8, 9, 10), ofrecen la posibilidad de ver la

profundidad de la caja. En efecto, la figura 9 muestra claramente cómo los aros se estrechan paulatinamente desde los hombros hacia la parte inferior, detalle éste que hasta ahora ningún investigador había señalado: Desde un primer momento desechamos como inválida la hipótesis de que se trate aquí de una exigencia de la escultura en piedra, porque, como más adelan-

(38) NICKEL: Beitrag. Abb. 63.

13





14. Portada norte de la Colegiata de Toro, c. 1.230-50.

te veremos, los ejemplos son suficientemente abundantes. La razón que me parece más inválida para explicar esta forma de la caja sería la de proporcionar al tañedor una postura más fácil. En los ejemplos presentados hasta ahora —casi todos en posición sedente— el tañedor nunca apoya el instrumento sobre la pierna, como ocurre con la actual guitarra, sino que lo mantiene con ambos brazos por delante del pecho. En esta postura una caja ancha molestaría al brazo derecho. El resultado tímbrico de una caja de este tipo es seguramente un sonido más chillón, más superficial que el de una caja profunda.

Otros detalles de importancia son en esta representación: el clavijero en forma de hoz muy pronunciada y el empleo del cordal, que no aparecía en las "Cantigas" y que representa, sin duda, una influencia de los instrumentos de arco. Sin embargo, este cordal no aparece en ninguna otra reproducción, al menos con claridad.

En el mismo conjunto escultórico se encuentra también otro ejemplar (fig. 11) de menores dimensiones y con las características menos acusadas. En éste el número de cuerdas es cinco, mientras que en el anterior eran tres. La línea del contorno también es diferente, como lo es el clavijero. No se ven rosetas u otro tipo de adornos en la caja.

Las esculturas de la Catedral de Burgos se deben seguramente a la actividad de un escultor francés, sin embargo, los tipos instrumentales representados en ella son diferentes a los que aparecen en la escultura francesa contemporánea. De ello podemos deducir que el artista se inspiró en modelos locales para su trabajo.

De modo más claro pueden considerarse relacionados con la práctica musical de aquella zona (Burgos, centro de Castilla la Vieja), los instrumentos de las iglesias de Sasamón (39) y Burgo de Osma (figs. 12, 13). Estas obras son debidas a artistas locales que, inspirándose en

la distribución de la Portada del Sarmental, plasmaron modelos más toscos, si se quiere, pero también más "populares". De estos ejemplares nos interesa hacer notar un detalle: las cuerdas dobles, que aparecen con bastante claridad en la Portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma (fig. 12).

Modelos con cinco cuerdas y roseta central muy semejantes a algunos que reproducimos en este trabajo, se encuentran también en la Catedral de León (siglo XIII) (40).

Sin embargo, se perciben diferencias notables respecto a algunos puntos importantes en las esculturas de la Colegiata de Toro (figuras 14, 15, 16), fechadas entre 1200 (portada norte) y 1260 (portada oeste).

El primer tipo (fig. 14) presenta un instrumento de proporciones regulares, siguiendo el tipo representado en el Palacio Gelmírez de Santiago de Compostela, y tocado —a lo que podemos ver— en forma vertical entre las piernas. El instrumento de la fig. 16 también se tañe de un modo similar, aunque en otros ejemplos de la misma portada (41) lo vemos tocar en la posición habitual, como también en la fig. 15.

En los dos instrumentos de la portada occidental volvemos a ver con bastante claridad la forma de los aros laterales, más anchos en los hombros y más estrechos en la parte inferior, lo cual nos confirma en la suposición que planteábamos, a propósito, de la Portada del Sarmental (fig. 10).

El número de cuerdas vuelve a oscilar entre cinco (figs. 12, 15) y tres (fig. 16).

El balance total de este recuento iconográfico es positivo: los dieciocho ejemplares que hemos presentado suministran suficientes constancias —dentro de alguna variedad— en cuanto a las

(39) NICKEL: Abb. 49.

(40) NICKEL: Abb. 54-55.

(41) NICKEL: Beitrag. Abb. 60.

características más importantes, para poder pensar en una reconstrucción fiel a los originales. A este punto concreto dedicaremos unas notas al final del presente artículo (capítulo VIII).

V. EUROPA, SIGLOS XIII Y XIV.

En Europa los instrumentos asimilables a este tipo presentan características muy variables, pero podemos clasificarlos en dos grandes grupos.

A) Grupo caracterizado por un cuerpo formado por ángulos. Como ejemplo de este tipo ofrecemos aquí el "Retablo de San Millán" (siglo XIV) (figs. 17, 18) por tratarse de una pintura no publicada en los libros sobre este tema, pero su extensión en todo el gótico europeo es muy grande: Bayonne, Strassbourg, Vienne, Reims (42). En España hay ejemplos de instrumentos de arco que tienen también formas similares (figura 19).

En cuanto al citado "retablo de San Millán" (figuras 17 y 18) tenemos la suerte de contar con un testimonio literario muy cercano al mismo (43). En efecto, el "Retablo", actualmente conservado en el Museo Provincial de Logroño, procede del Monasterio de San Millán de Suso (Logroño). Precisamente en este Monasterio vivió varios años antes el clérigo-poeta Gonzalo de Berceo, que escribió una "Vida de San Millán". Parece ser que el pintor del Retablo siguió fielmente el texto poético de la "Vida", plasmando en la tabla las escenas más importantes que Berceo había descrito. Dice el poeta relatando la escena presentada en el cuadro: (44)

"Abía otra costunbre el pastor que vos digo
Por uso una çitara traie sienpre consigo
Por referir el suenno, que el mal enemigo
furtar non le pudiesse cordero nin cabrito."

Así, pues, en este caso se aplica al instrumento el nombre de cítara, parecido al de "guitarra", pero diferente, pues de esta misma raíz proceden también los nombres castellanos de "cedra" y "cítola", instrumentos de características aún no muy claras, pero, desde luego, diferentes a la guitarra.

La costumbre de dar formas anguladas al cuerpo de los instrumentos parece seguir arraigada en algunas culturas orientales (fig. 20) y constituye seguramente una tendencia formal generalizada. Más adelante volveremos sobre este punto (45). Digamos aquí simplemente que el tipo angulado del siglo XIV puede considerarse una evolución del tipo más común que hemos estudiado en el siglo XIII español (46).

B) El nombre inglés de "gittern" se aplica a un instrumento cuyas características más relevantes son las dos protuberancias típicas que forman los hombros, tal como puede verse en los ejemplares representados en el "Queen Mary Psalter" (1311-20) (47). Según Emmanuel

(42) NICKEL: Beitrag. Abb. 51, 59, 61, 62.

(43) Vid. SILOS Y SU EPOCA. Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973, pág. 32.

(44) Vid. en "Poetas castellanos anteriores al s. XV". Biblioteca de Autores Españoles, t. LVII, Madrid, 1952, página 65, estrofa 7.

(45) A. BUCHNER: "Les instruments de musique populaires", Praga, 1969, fig. 58.

(46) Seguramente esta forma instrumental necesita más pormenorizados estudios.

(47) GRUNFELD: Art & Times, fig. 20.



15



16



17



18

17 y 18. Retablo de San Millán, siglo XIV. Museo Provincial de Logroño.

19. "Instituciones Justiniani", siglo XIV. Biblioteca de El Escorial, V, I, 1, folio 186 v.



19

Winternitz estos salientes (48) son los restos formales de los dos brazos de la cítara clásica y constituyen el último eslabón desde la lira de Apolo al moderno "cittern" inglés. Esta última afirmación de Winternitz es fácilmente comprobable, pero remontarse hasta la lira de Apolo puede ser ir demasiado lejos, no tanto por los siglos de distancia, como por las marcadas diferencias formales entre uno y otro punto.

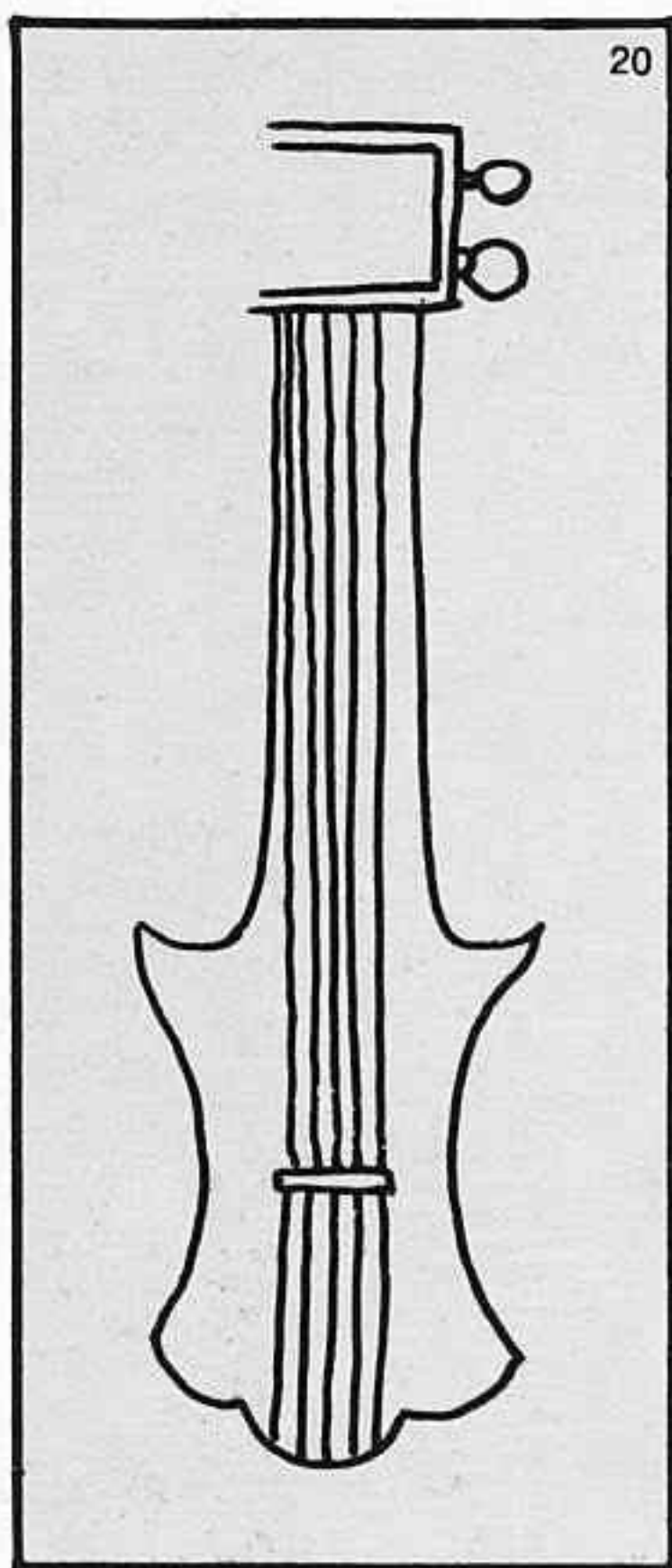
El "guitern" presenta, sin duda, más semejanzas con el instrumento de las "Cantigas" que con el del Salterio de Stuttgart: el clavijero no es de plato, sino curvado o hacia atrás, en algunos casos tiene cabeza animal; los lados curvados; la roseta central; y la característica más importante, sin duda: los aros son más anchos en los hombros que en la parte inferior. Vimos estas características en la portada del Sarmetal (figs. 8, 9, 10); ahora podemos comprobarlo con un instrumento que se conserva en el British Museum (siglo XIV) (49). Este instrumento presenta además una forma particular del mango, cuyo clavijero vuelve hacia atrás hasta unirse con la caja, dejando solamente un hueco para introducir el dedo pulgar de la mano izquierda (50).

Por tanto, si admitimos la relación del "gui-

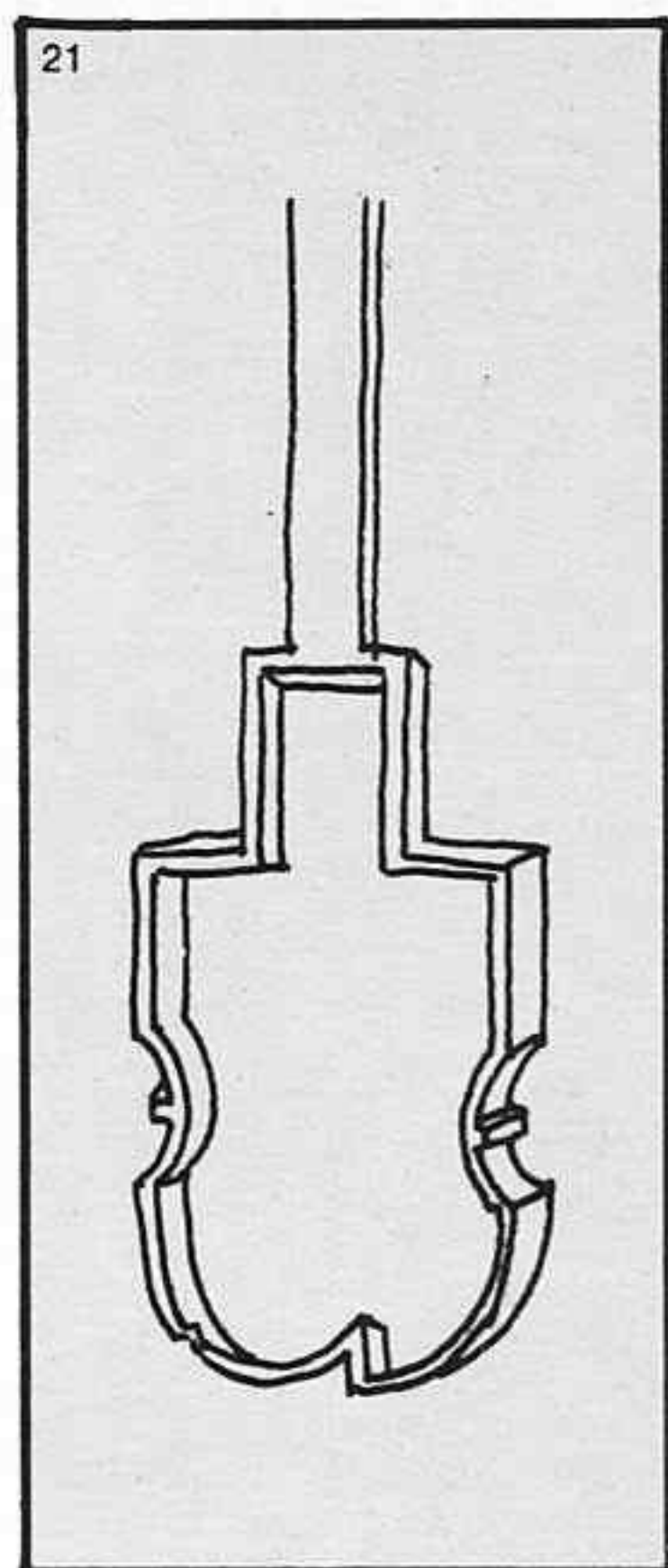
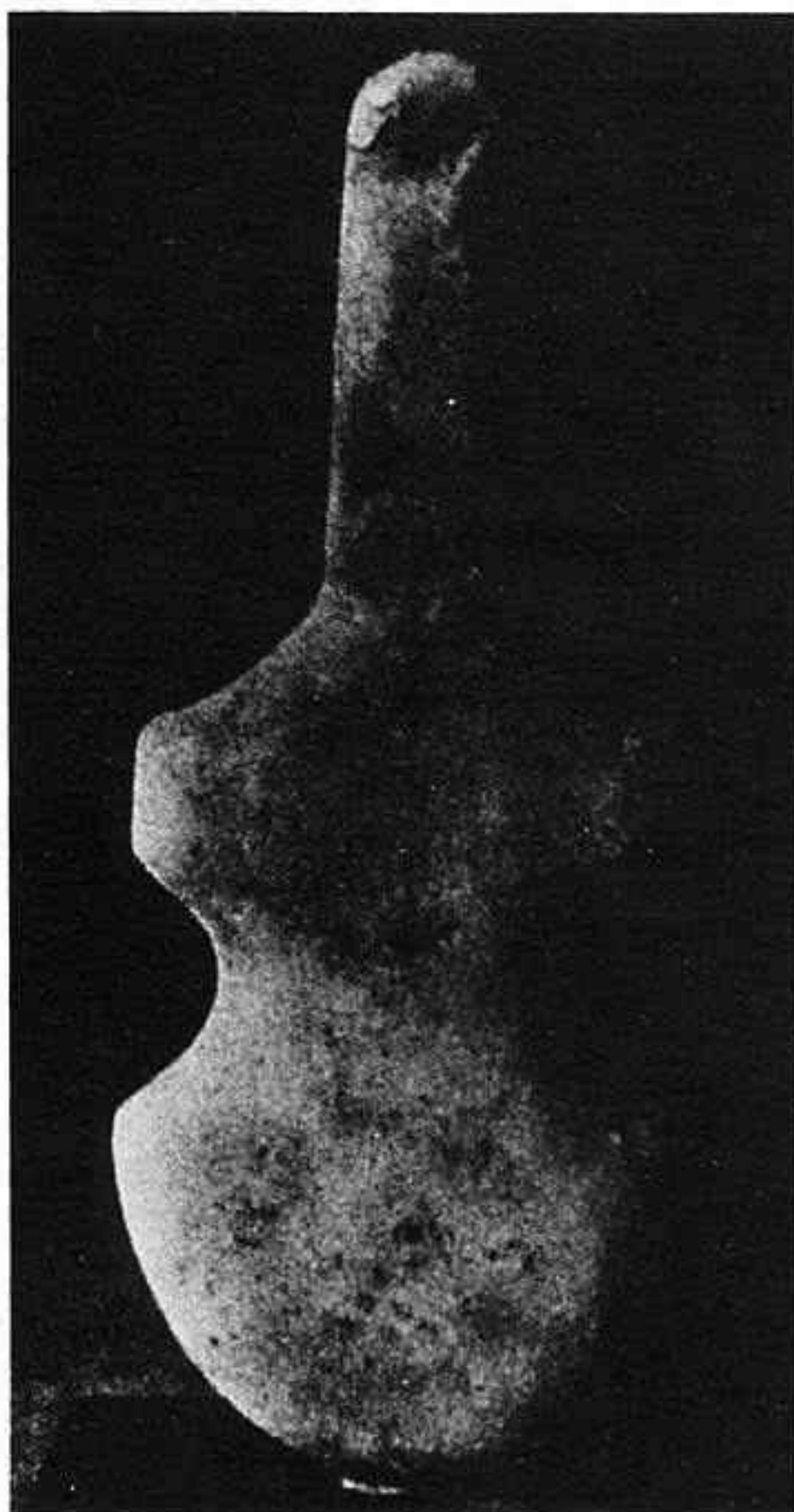
(48) "The survival of the Kithara and The Evolution of the English Cittern". Citado por GRUNFELD. Art & Times, pág. 66. No he podido consultar este artículo, por lo que sólo me remito a la cita que de él hace GRUNFELD.

(49) GRUNFELD: Art & Times, pág. 304.

(50) NICKEL: Beitrag, pág. 41. Expone una dura crítica a K. REINHARDT porque éste ve un mango semejante en el Psalterio de Robert Lisle (s. XIV). Hay que decir que la crítica de NICKEL carece absolutamente de fundamento, porque este mango es frecuente en la iconografía del s. XIV. Además del "gittern" del British Museum, pueden verse mangos semejantes en Strassbourg, Reims y Köln. En España no he visto ningún otro caso, a no ser en la Colegiata de Toro (Zamora), pero con algunas dudas.



20. Cartón Rajput. Col. Coomaraswamy. (Esquema tomado de A. N. FOX STRANWAYS. "The Music of Hindostan". Oxford, 1967, Pl. 5.)
21. Laúd copto procedente de Qarara (Egipto). (Esquema tomado de JAHNEL. Guitarra, p. 20.)
22. Figura de divinidad de las islas Cícladas. Tercer milenio antes de Cristo. Musée du Louvre.



tern" con los instrumentos españoles del siglo XIII, resulta difícil concluir como quiere Winternitz en la lira de Apolo, puesto que el camino de influencia a través de los árabes —que hemos dejado bastante claro en el capítulo II— señala posiblemente otros orígenes distintos, incluso más sencillos. Intentemos recorrer el camino a la inversa.

Si nos introducimos en el mundo de los instrumentos del Medio Oriente, el modelo que más se asemeja a nuestro tipo es seguramente el de los "laúdes coptos", sobre los cuales tanto se ha hablado y escrito. La forma de su caja (figura 21) no puede explicarse sólo por un desenvolvimiento de la técnica de pegar. Sin duda interviene un elemento cultural importante para dar esa forma y no otra al instrumento. La forma natural que los laúdes "coptos" evocan más inmediatamente es la de la figura humana, y concretamente la de la figura femenina. Sin duda esta afirmación puede parecer producto de una Etnología vulgar, empleada ante la carencia de otras pruebas positivas, pero lo que en verdad ocurre es el fenómeno inverso: todas las pruebas apuntan hacia esta teoría.

No sólo en el lenguaje vulgar, sino también en el técnico, se habla de "cabeza, cuello, hombros, cuerpo, caderas", etc., para referirse a las partes de los instrumentos de cuerda. Muchos autores han señalado el carácter femenino de la guitarra para explicar su popularidad. En la poesía castellana abundan las comparaciones entre la mujer y la guitarra. Pero lo que es más definitivo son las formas plásticas que, intentando esquematizar la figura humana, producen contornos semejantes a estos modelos. Especialmente asombroso es el parecido que muestran estos "laúdes coptos" con una figurilla de divinidad creada en las islas Cícladas (Grecia) en el tercer milenio antes de Cristo (fig. 22).

Permítasenos hacer notar igualmente el paralelismo que parece existir entre los dos cordones que cuelgan de la cabeza del instrumento y las dos trenzas de la cabeza del tañedor en ciertos relieves babilonios.

Es, por todo ello, bastante lícito deducir que a la base de estos modelos subyace un proceso de antropomorfización, tal como ha ocurrido con muchos objetos a lo largo de la Historia.



NUESTRA PORTADA: Un instrumento punteado del siglo XIII.

EDITORIA-DIRECTORA

María Pilar Lafarga

SUBDIRECTOR

Rafael Lafarga

Secretaria

Isabel Díez

COLABORADORES

Ramón Barce
Angela Belanguer
José Casanovas
Miguel Angel Coria
Antonio Gallego
Joan Guinjoan
Raro
Alberto Schommer
Manuel Valls

REDACCION Y ADMINISTRACION

Bolivia, 36. Teléf. 457 44 90. Madrid-16

Director de publicidad:

Tomás Pérez Gallego
Teléfs. 457 05 74 y 457 44 90

IMPRIME

Gráficas REY, S. A.
San Gervasio, 6. Teléf. 797 40 87
Madrid-21.
Depósito Legal: M. 13.395 - 1975.

DISTRIBUCION

Sarpe-Distribución
José Lázaro Galdiano, 6
Teléf. 250 33 02. Madrid-16

FOTOGRAFIA

Centro Técnico de Fotografía-CENTEF.
Ignacio Sabater

Prohibida la reproducción total o parcial de esta Revista

Se solicitará el control de O.J.D.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Un año, 12 núms.: España: 500 pts.
Extranjero: Según países

Contenido:

Diálogo con los lectores	3
Música y Arte representa en sociedad	6
Música y B. U. P. Se ha perdido la primera batalla	9
Estudio comparativo de dos títulos oficiales españoles	10
Compás de espera, por J. T.	13
Con la música a otra parte	14
El Jardín de las Delicias, por Raro	15
Ballet en la Zarzuela, por María Pilar Lafarga ...	16
En torno al "último" Festival Internacional de Música de Barcelona	20
Revistas Musicales españolas, por Antonio Gallego	24
La música de timbres de Schönberg, por Ramón Barce	28
Max Bragado-Darman, por Miguel Angel Coria.	32
Un instrumento punteado del siglo XIII en España, por Juan José Rey Marcos	34
A la vihuela	39
Juan del Encina, poeta y músico, por Antonio Gallego	40
Noticias	44
Novedades	46
Críticas	47

UN INSTRUMENTO PUNTEADO DEL SIGLO XIII EN ESPAÑA

ESTUDIO DE ICONOGRAFIA MUSICAL. — PARTE III Y ULTIMA

JUAN JOSE REY MARCOS

(Del Seminario de Estudios
de la Música Antigua)

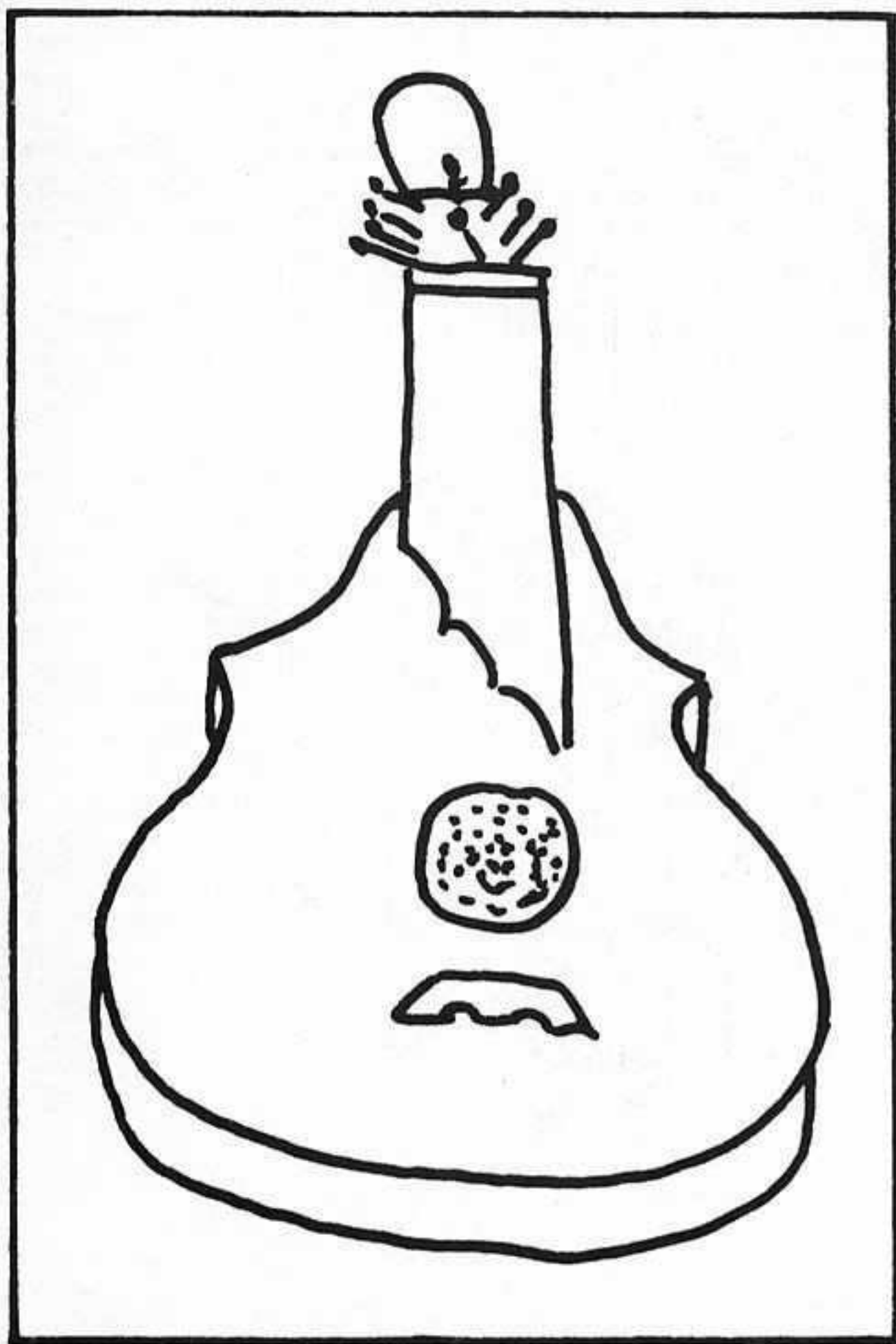


Fig. 23.—"Sister", 1526. Girolano dai Libri. Verona. (Esquema tomado de SACHS. Handbuch., pág. 207.)

VI. EVOLUCION POSTERIOR.

La evolución de los instrumentos musicales no siempre presenta una línea recta desde los orígenes a su estado actual. No resulta fácil, por esta razón, establecer "leyes de evolución" al modo como existen en las ciencias biológicas; a decir verdad, los métodos del Evolucionismo no son aplicables inmediatamente a las ciencias humanas. La forma instrumental que hemos visto en los siglos XIII y XIV no la volvemos a encontrar igual en los siglos posteriores. Para saber cuál ha sido su evolución tendremos que fijarnos en detalles de aparente poca importancia, pero cuya constancia a lo largo de siglos está demostrada; clavijero, sistema de sujeción de las cuerdas, ornamentación, etcétera.

Seguramente, la transformación más clara marcha de la dirección de un instrumento que recibe los nombres de "cittern" (inglés), "cistre" (francés), "sistre" (alemán), "laúd" (español) y "guitarra" (portugués). Sin necesidad de especificar excesivamente, podemos afirmar que los instrumentos de este tipo presentan las siguientes características: forma de pera, fondo plano, cuerdas dobles, clavijero curvado con clavijas laterales, cabeza tallada en el extremo superior, roseta, sujeción inferior de las cuerdas. Los tipos centroeuropeos presentan muy frecuentemente los aros anchos por arriba y estrechos por abajo; es decir, la tapa y el fondo no son planos paralelos, tal como hemos visto en algunos instrumentos de los siglos XIII y XIV. Además, algunos tienen un contorno angulado, que puede considerarse reminiscencia de los antiguos hombros rectos (fig. 23).

El proceso de evolución hacia la forma de pera lo tenemos ya iniciado en algunos "gittern" ingleses del siglo XIV, en los que los hombros, son sólo ya un motivo de adorno, pero no tienen una función clara ni para la sujeción del mástil, ni para la resonancia de la caja. Por este

motivo; poco a poco se van cerrando los costados en dirección al mástil. Un proceso paralelo podemos verlo en instrumentos orientales. En la figura 24 podemos ver un instrumento muy semejante al "giter" inglés, por su clavijero vuelto sobre sí mismo hacia atrás y con un agujero para introducir el dedo pulgar. Los hombros, sin embargo, están ya muy estrechados. Algo semejante ocurre en el instrumento reproducido en el "Kanz-al-tufah" (Tesoro de regalos) (fig. 25) del British Museum (siglo XIV).

En Europa puede verse ya en el siglo XIV una evolución en este sentido (52) que da como resultado los tipos clásicos que pueden verse en el "Syntagma Musicum" de Praetorius y en la "Musurgia Universalis" de A. Kircher, ejemplos sobradas veces reproducidos. De esta época (siglo XVI y XVII) se conservan abundantes instrumentos en todos los Museos de Europa.

Al llegar a este punto resulta obligada la pregunta: ¿Puede considerarse al instrumento reproducido en las "Cantigas" como un precursor de la guitarra actual? El hecho es que, como hemos visto al principio, esta es la opinión más generalizada, puesto que en todos los libros que estudian los orígenes de la guitarra suelen aparecer reproducciones de las "Cantigas". No es posible dar una respuesta segura. La simple forma externa ha confundido a muchos, que le han aplicado el nombre de "guitarra latina", pero ya hemos visto que este nombre no es adecuado.

La respuesta exacta acerca de la influencia de este instrumento en la guitarra actual reside seguramente en un tipo intermedio que durante el siglo XVI y XVII aparece varias veces. Se trata de la "quinterne" nombre bajo el que se describen instrumentos muy diversos que poseen características mixtas del laúd, la guitarra y el "cistre". Pero a pesar de los estudios de K. Geiringer (53) y de S. Sachs (54), no está claro por qué dicho nombre se aplica a entidades orgánológicas tan diferentes. De todos modos su estrecho parentesco con el instrumento que estamos estudiando es evidente en algunas representaciones (55), por la forma del clavijero, el contorno del cuerpo y la sujeción inferior de las cuerdas.

Probablemente la "quinterne" o "quinterna" tuvo alguna influencia sobre la guitarra en una etapa en la que ésta se estaba formando y perfeccionando (56). Pero no podría asegurarse en qué consistió esta influencia, porque las representaciones plásticas de instrumentos tipo "guitarra-vihuela", son muy escasas en el siglo XV y tampoco abundan en el siglo XVI, por lo cual apenas conocemos la evolución de la guitarra antes de 1550. Abrigamos la esperanza de que los trabajos sobre iconografía instrumental referentes a esta época surtan pronto los documentos necesarios para poder abordar con rigor científico la reconstrucción de un instrumento (la "guitarra-vihuela" del siglo XVI) para el que se escribió una de las literaturas más bellas de los instrumentos de pulso.

VII. EL PROBLEMA DEL NOMBRE.

Ya hemos visto que dar a este instrumento el nombre de "guitarra latina" no resulta adecua-

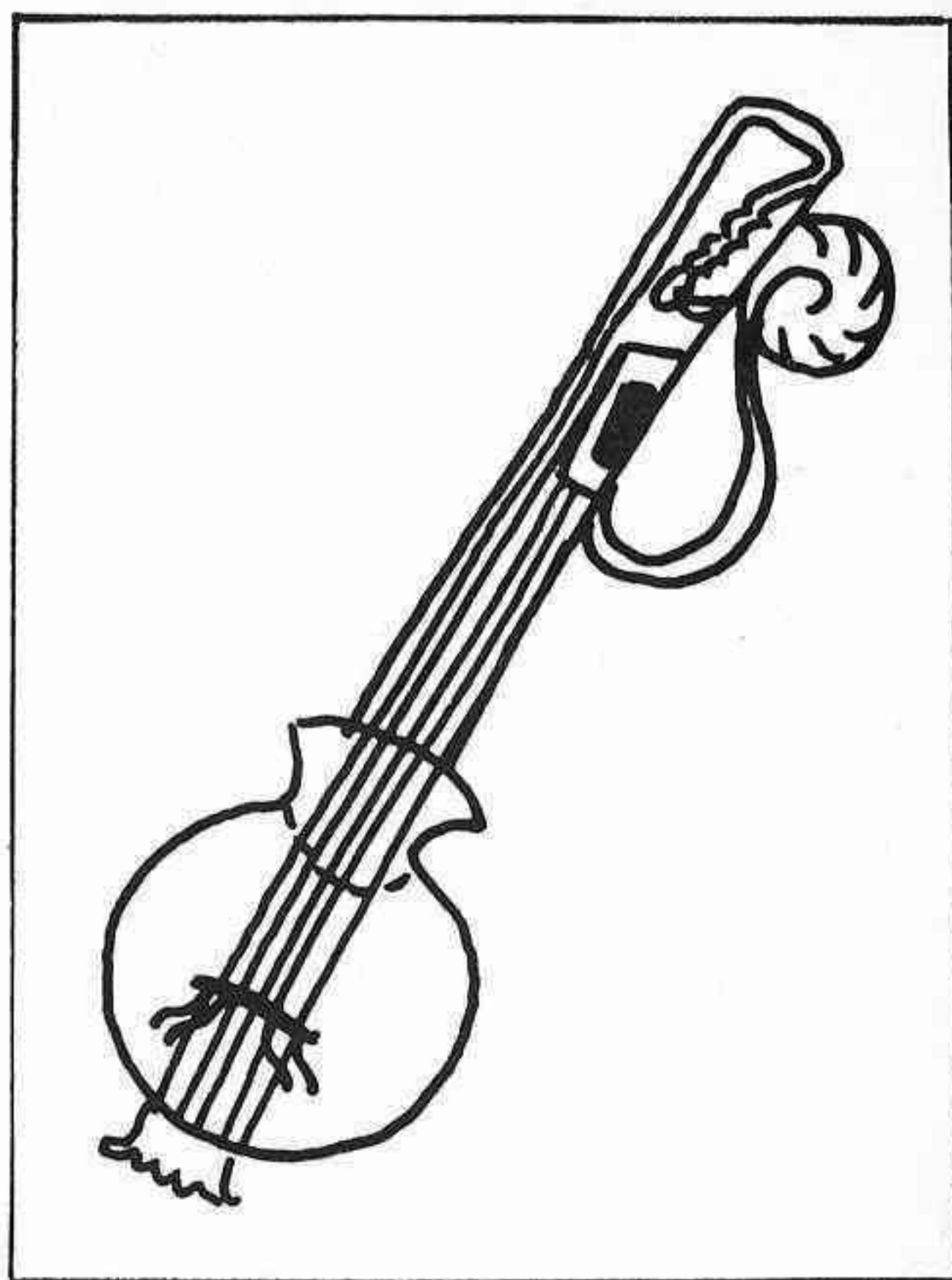


Fig. 24.—Miniatura india de los siglos XVII o XVIII. (Esquema tomado de K. HONOLKA. "Historia de la Música". Madrid, 1970, pág. 33.)

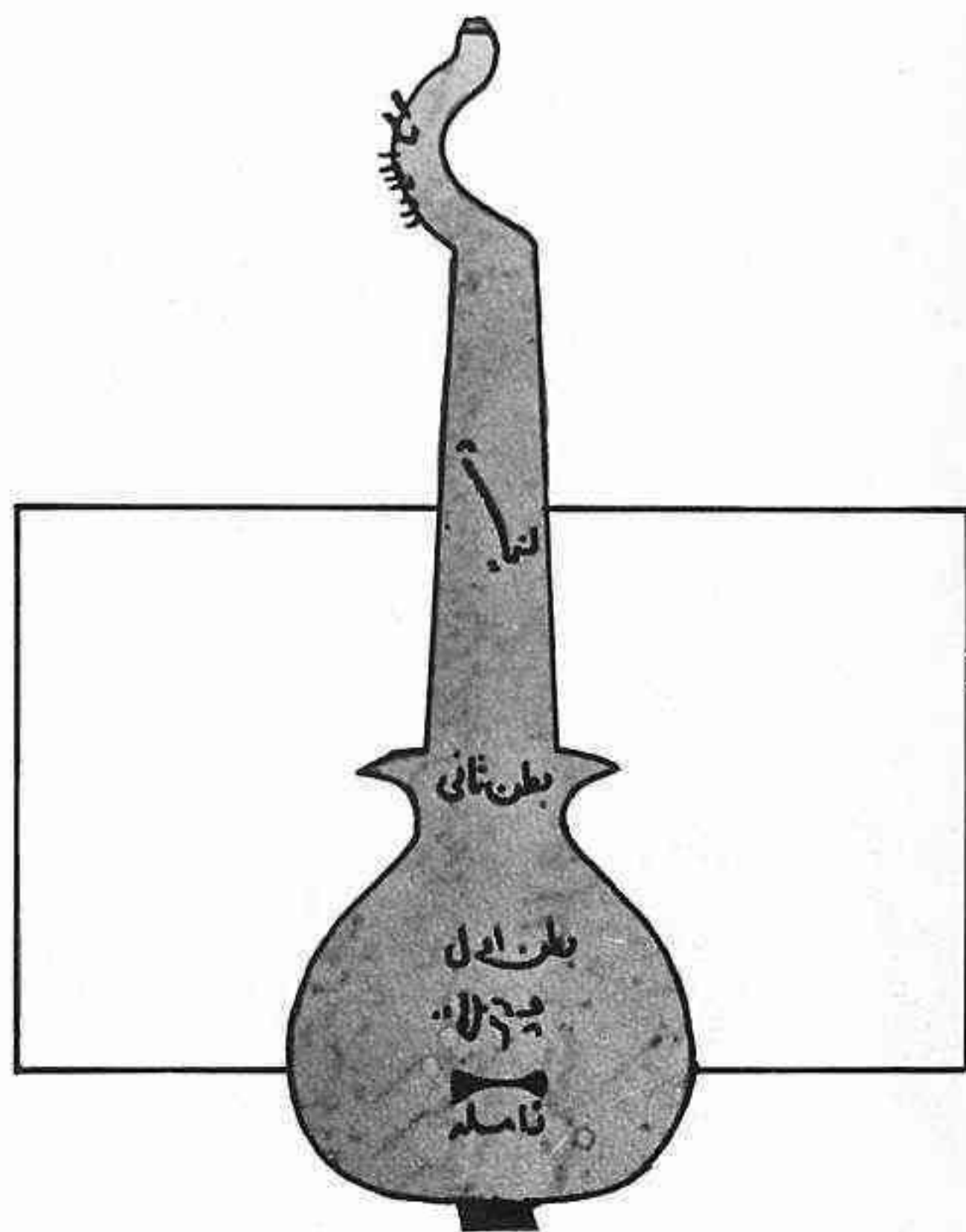


Fig. 25.—Kanz al-tufah (Tesoro de regalos), siglo XIV. Manuscrito persa anónimo.

do, porque lo más probable es una procedencia arábiga. Gonzalo de Berceo nos ofrecía el término "çitara" que es sugestivo, pero resulta excesivamente amplio: con el nombre de "cítara" se ha designado prácticamente a todos los instrumentos de cuerda, a causa, sobre todo, del uso generalizado que de él hace la Biblia. El mismo Gonzalo de Berceo habla del "Rey citarista" (57) refiriéndose al Rey David, que aparece normalmente, como es sabido, tañendo un arpa.

Dos derivados de "cítara" existen en el castellano antiguo: "cedra" y "çitola". "... La derivación más vulgar de **cedra** parece indicar un instrumento tradicional, mientras que la voz **cítola**, culta por su acento y por su "t", indicará un instrumento innovado" (58). Ambas denominaciones abundan relativamente en el siglo XIII y se refieren, sin duda, a instrumentos de punteo, igual que "viola" se refiere genéricamente a instrumentos de arco.

El "cedrero" o tañedor de "cedra" es un tipo específico dentro de la juglaría; pero el nombre también puede referirse a los juglares en general. Así vemos en el "Fuero de Madrid" (c. 1170-1202) (59) una ordenanza fijando en tres maravedís y medio la paga máxima que el concejo debe dar al "cedrero" que llegue a esta ciudad. Probablemente se trata de juglares populares de gesta.

El nombre de "cítola" también se utiliza como genérico para los juglares que tañen instrumentos de punteo. Así el "Poema de Fernán González" (siglo XIII) (60) describe los juglares que participan en una fiesta con las palabras:

"Avya hy muchas de citulas e muchos vyoleros."

Pero el uso más generalizado de este término se encuentra en la poesía lírica galaico-portuguesa, donde el instrumento juglaresco por excelencia es la "cítola", llegando a designarse a algún juglar de la corte de Alfonso X el Sabio simplemente con el nombre de "cítola". Hasta tres veces aparece en el "libro de Buen Amor", de Juan Ruiz, lo que nos demuestra su pervivencia en el siglo XIV, cuando ya el término "cedra" ha desaparecido totalmente.

El hecho de que ambos nombres no aparezcan nunca juntos podría hacernos pensar que se trata, en realidad, del mismo instrumento. Pero hay una cita en la que aparecen ambos nombres: en el "Libro de Aleixandre" (siglo XIII) (61):

"El pleyto de joglares era fiera nota
Ave hy simfonia, arba, giga e rota
Albogues e salterio, çitola que más trota
cedra e viola que las coytas embota."

Pero otra variante de la misma obra ofrece la versión con el término "guitarra" en lugar de "cedra", en el verso final. No podemos saber cuál es la lectura más autorizada. El hecho nos plantea además el problema de la posible equivalencia entre "cedra" y "guitarra".

Estos datos no posibilitan una solución segura. Pero si tenemos en cuenta la abundancia de "çitolas" en los juglares de la lírica gallega —a la cual pertenecen las "Cantigas de Santa María"—, la derivación culta del nombre —que indica ambientes cortesanos, más selectos que la "cedra"—, y el pequeño tamaño del instrumento a que se refiere —por ser un diminutivo—, concluiremos dando como más posible este nombre que el de "cedra" o "guitarra". Otras razones avalarían, sin duda, denominaciones diferentes, pero en ningún caso se podría conseguir la certeza. Por ello aquí nos limitaremos a proponer la hipótesis más autorizada, que es la de que el instrumento que estudiamos era llamado "çitola" en el siglo XIII.

(51) NICKEL: Beitrag. Abb., 4, 5, 6.

(52) Baptisterio de la Catedral de Parma. Vid. GRUNFELD: "Art & Times", pág. 23. También en esculturas de Lucca della Robia en Florencia (s. XV), en SACHS: "Handbuch.", pág. 206.

(53) «Der Instrumentenname "Quinterne"». AfMw. VI, 1924.

(54) SACHS: "Handbuch.", 232.

(55) M. PRAETORIUS: "Syntagma Musicum". Wolfenbüttel, 1619, pág. 237.

(56) Mersenne dibuja dos instrumentos muy parecidos, uno como "Guiterne" y otro como "Guitarre". La diferencia entre ambos parece estar solamente en el clavijero.

(57) "Del Sacrificio de la Misa". Estrofa 153. En "Poetas Castellanos anteriores al siglo XV". Biblioteca de Autores Españoles, T. LVII, pág. 85.

(58) MENENDEZ PIDAL, Ramón: "Poesía juglaresca y juglares". Madrid, 1942, p. 38.

(59) Editado por el Ayuntamiento de Madrid con estudio de G. SANCHEZ, 1932.

(60) Estrofa 682. En "Poetas Castellanos anteriores al siglo XV". B.A.E., T. LVII, pág. 410.

(61) Estrofa 1.383. "Poetas Cast. anteriores al siglo XV". B.A.E., T. LVII, pág. 190.



Portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma,

VIII. Para la reconstrucción

De la iconografía presentada pueden deducirse los caracteres suficientes para intentar una reconstrucción de la 'cítola' que encontramos en España durante el siglo XIII. En algunos puntos se plantean dos posibilidades, entre las cuales resulta difícil decidirse por una.

1. La primera duda estriba en si el cuerpo y el mango deben tallarse en una sola pieza o no. Los instrumentos ingleses parecen estar hechos en un bloque de madera, siguiendo un modelo de construcción muy antiguo. En el siglo XIII, sin embargo, era de sobra conocida la técnica de pegar piezas diferentes. Las *Cantigas*, al menos, ofrecen la posibilidad de colocar una tablilla o diapasón que cubra el mástil y se superponga un poco a la tapa. Las miniaturas alfonsíes también presentan un saliente muy pronunciado en el extremo inferior, que puede indicar que el mango continúa por debajo de la tapa atravesando todo el instrumento, al modo de muchos instrumentos norteafricanos.

2. La tapa puede ser de madera o de piel. Los agujeros que tienen algunos ejemplares indican, seguramente que la tapa es de piel. En otros casos, la serie de puntos que discurren al borde de la tapa pueden ser los clavos con que el cuero se sujeta al cuerpo del instrumento. Sin embargo, las grandes rosetas que presentan otros ejemplares sólo son posibles en tapas de madera.

3. La longitud estimada oscila entre 0'55 m. en los ejemplares más pequeños y 0'80 en los más grandes.

4. El número de cuerdas varía entre tres y cinco, siendo cinco el más frecuente. Es posible que estas cinco cuerdas vayan agrupadas en tres órdenes (2+2+1) y de ahí

que a veces el artista prefiera pintar tres cuerdas. EN Burgo de Osma (fig. 12) son claramente visibles tres órdenes dobles. Si tenemos en cuenta que este instrumento era fundamentalmente monódico y no polifónico, tres órdenes de cuerdas -hipotéticamente afinadas en cuartas- con cinco trastes permiten un ámbito de 10ª, en el que podrían interpretarse muchas de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. Las arpas representadas en las miniaturas alfonsíes tienen de once a catorce cuerdas.

5. El clavijero tiene forma de hoz, más o menos pronunciada (fig. 10) y está rematado generalmente en una cabeza de ave o reptil (fig. 2). En la unión del mástil y el clavijero, de considerable grosor, se percibe a veces un agujero para introducir el pulgar de la mano izquierda.

6. El puente es de dos pies en los casos más visibles (figs. 1 y 4), aunque también los hay de otro tipo (fig. 2).

7. Sólo en un ejemplo (figs. 6, 7 y 8) existe cordal, al modo de los instrumentos de arco.

8. EL plectro suele tener forma de lapicero y es, seguramente, el cañón de una pluma de ave.

9. El fondo y la tapa no son paralelos. La anchura de la caja y, por tanto, la de los aros es creciente desde el pico inferior hasta el comienzo del mástil.

10. Los adornos en la tapa son variables: rosetas, puntos, castillos y leones, etc. Notemos que los cuatro puntos en las esquinas (fig. 2) recuerdan o prefiguran a la decoración que se solía dar a las vihuelas de mano en el siglo XVI.