

ASPECTOS DE LA RELACIÓN ENTRE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL Y PRÁCTICA INTERPRETATIVA¹

CHRISTIAN RAULT

1. INTRODUCCIÓN

Este título implica ya una contracción cronológica (o una contradicción) que une y que opone, un elemento de información surgido de un pasado lejano, *la iconografía medieval*, con el desarrollo de un acto en el presente, *la práctica interpretativa*. *Interpretación actual* o *actuación contemporánea* son nociones que, en relación con nuestro tema, implican un concepto tan importante como quimérico: la búsqueda de la autenticidad histórica de esta interpretación.

Las ideas chocan: ¿puede la interpretación de cualquier cosa ser la cosa? Paradójicamente, cuando se interpreta, hasta la última nota, la música es siempre contemporánea. Cuando la vibración de la última nota se apaga, esta misma música es ya música del pasado, música antigua. Si por un lado la preocupación por interpretaciones auténticas puede ser considerada siempre como pura quimera o sueño imposible, esta búsqueda nos ha permitido, estas últimas décadas, redescubrir la frescura, la fuerza y la importancia de una parte importante de nuestro patrimonio musical.

Volvemos al primer aspecto de nuestro enfoque para preguntarnos de qué manera la iconografía medieval puede ayudarnos en esta búsqueda de la autenticidad interpretativa. Informaciones de cuatro órdenes parecen ser extraíbles de la iconografía:

1. El contexto de la interpretación
2. Las configuraciones o medios de la interpretación
3. Las técnicas de interpretación
4. Los instrumentos.

1. Por contexto de la interpretación entendemos que la iconografía nos enseña los acontecimientos de la vida subrayados por la música, vividos con música: re-

1. Conferencia en el Monasterio del Miracle, el Solsonès (Lérida), el 6 de noviembre de 1999.

cepción, anuncio, cena, guerra, caza, escenas de tabernas, de calle o de campo, teatro, dramas litúrgicos, procesiones, fiestas profanas o religiosas, música litúrgica, etc.

2. Los medios interpretativos nos describen las configuraciones que toma la actuación musical: música vocal o música instrumental —o las dos unidas—, instrumentos solistas o conjuntos de instrumentos. Así podemos ver de qué manera los diversos contextos interpretativos conllevan conjuntos técnicamente y culturalmente definidos y entender o imaginar el efecto musical deseado.

Se puede también comprobar los instrumentos constitutivos de estos medios interpretativos: voces para liturgia —tambores y trompetas para la guerra—, viola, arpa y laúd en el jardín señorial, etc. Su cantidad 1, 2, 3, 15 instrumentos, y su calidad: instrumentos altos e instrumentos bajos. Identificar, clasificar y analizar las imágenes bajo este ángulo casi sociológico pide una mirada de historiador, más bien de historiador de la música, como los musicólogos. Ha sido ya desarrollado en numerosas publicaciones desde hace unas cuantas décadas.

3. Técnicas de interpretación: las primeras cosas que nos enseñan las imágenes medievales en este campo son las diversas maneras de sujetar o de tañer los instrumentos: unos *da gamba*, otros *da braccio*, unos sostenidos por correas, otros no. Por importante que sean, estos tipos de detalles nos aclaran poco sobre las propias técnicas de interpretación. De las imágenes medievales deducimos algunos detalles, como ciertas maneras de tensar las crines del arco con los dedos o la posición particular del pulgar de la mano izquierda tocando los bordones de las violas. Se puede, en imágenes más tardías, deducir los acordes a partir de la posición de los dedos de tañedores de liras *da braccio* en pinturas renacentistas.² Es muy difícil encontrar esta precisión casi fotográfica en las representaciones medievales.

4. De hecho, en el caso de la música medieval, la interpretación por sí misma está definida y acondicionada por las realidades materiales de los instrumentos musicales, sus afinaciones, sus cuerdas, tensiones, el tipo de montaje, el peso del arco, las curvas del puente, la madera elegida, el procedimiento de construcción, etc. Todos estos datos puramente *tecnológicos* definen no solamente las posibilidades musicales del instrumento sino también el sonido —los sonidos— y la estética sonora —las estéticas sonoras— de la época.

Tenemos muy poca información sobre las músicas medievales. Sabéis perfectamente que la música escrita era solamente un medio mnemotécnico para recordar la línea principal de la melodía. Ninguna indicación rítmica, ninguna indicación de la nota de referencia. Toda la transmisión se hacía de manera oral y los textos se preocupaban más bien de los aspectos teóricos, muy alejados de las informaciones pragmáticas que necesitamos. En este sentido, dos fuentes diversas pueden ser fundamentales:

1. el texto del canto
2. el instrumento.

2. Benvenuto DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano (Trento), Manfrini Editori, 1978, p. 113-126.

1. No solamente el *tema* del canto, lamentación —divertimiento—, *fin amor* —melopea—, batalla, etc. condiciona directamente el espíritu de la interpretación, sino también la pronunciación misma de los textos, con su propia lógica rítmica, su articulación y sus acentuaciones, los cuales nos proporcionan muchas más indicaciones que la propia música escrita.

2. Por otra parte, la realidad material del instrumento define las posibilidades de articulación musical, así como la naturaleza de los sonidos, bajo cuatro aspectos:

— El *ámbito*. Pues está claro que con unas posibilidades de cinco notas o de cuatro octavas, no se puede hacer la misma música.

— La *potencia* de estos instrumentos, ya que no se canta de la misma manera acompañándose con un órgano grande o con un monocordio.

— La *manejabilidad*, pues si el *organistrum* era lento, la viola o la flauta tienen mayor velocidad y flexibilidad.

— El *espectro armónico*. No solamente porque da el color específico al sonido, sino porque tiene que ser en un punto situado entre la articulación puramente monódica de una sucesión de fundamentales y un nube de consonancias o armónicas.

Buscar un mejor conocimiento de los datos constitutivos de los instrumentos desaparecidos podría parecer insensato, pero vamos a ver cuáles son los métodos para lograrlo y de que manera la iconografía medieval nos puede ayudar.

2. LOS PRECURSORES Y LA MIRADA RETROSPECTIVA

Como bien sabéis, utilizar la iconografía medieval para reconstruir instrumentos antiguos no es una novedad. En la segunda mitad del siglo XIX y el Romanticismo hemos visto el desarrollo de un interés nuevo hacia el *gótico*. Siguiendo el camino abierto en arquitectura por Viollet-le-Duc, Auguste Tolbecque en Francia y Arnold Dolmetsch en Inglaterra, ambos músicos constructores, empezaron la búsqueda, la restauración y la colección de instrumentos antiguos caídos en desuso. Fueron los primeros en reconstruir instrumentos desaparecidos estudiando las pinturas renacentistas y las esculturas románicas. Pero calificaremos su mirada sobre los documentos iconográficos de mirada *retrospectiva*.

Por *mirada retrospectiva* entendemos que nuestros precursores proyectaban sus propios conocimientos técnicos del XIX en los instrumentos que observaban en documentos iconográficos. Así, por ejemplo, cuando Tolbecque reconstruye la viola *da gamba* pintada en los primeros años del XVII por el Dominiquin (Museo del Louvre, París), recoge el aspecto externo del instrumento con su forma específica, pero la construye como un violoncelo clásico.

Hemos tenido la oportunidad de restaurar los instrumentos de la colección Tolbecque conservados en el museo de La Villette, París, y en el museo d'Agesci de Niort, (ciudad del músico y luthier). Tolbecque estaba tan impregnado de su propia experiencia como luthier y violoncelista que nos ha dejado un instrumento muy pesante, con bloques internos, bóvedas de cello, gruesas y fuertes, puente

alto, mástil romántico, diapasón de ébano macizo, etc. Hoy en día, nuestro conocimiento de los instrumentos barrocos nos obliga a constatar que estas primeras reconstrucciones son totalmente anacrónicas y no se encuentra un solo músico especialista en el barroco que los pueda tocar.

Si las cosas parecen hoy bien claras para estos periodos relativamente cercanos, poco ha cambiado para otros mas lejanos, como el renacimiento o la edad media. Por ejemplo, hasta ahora, la mayoría de los instrumentos de arco usados para la música medieval son violines disfrazados, hechos de arce rizado con aros doblados al hierro caliente, contraaros y bloques internos, tapa de pinabete de corte radial, barra armónica, alma, puente curvado, cuerdas entorchadas. Estamos todavía con la misma visión retrospectiva heredada del XIX. Mientras tanto, es interesante notar un cambio de referencia, si Tolbecque quedaba fiel a sus prácticas del XIX, los luthiers contemporáneos dedicados a los instrumentos medievales se inspiraban en la idea que se tiene actualmente de los instrumentos antiguos, el concepto barroco.

Como primera consecuencia, esta visión retrospectiva, combinada con la ausencia de metodología, nos ha dejado una imagen muy infantil de las prácticas instrumentales de la edad media. En el siglo XIX, el instrumentario medieval aparecía como una proliferación desordenada de instrumentos surgidos de la imaginación de cada músico, de cada constructor. Así se constataba en la iconografía una multitud de formas, de cordales y de técnicas de interpretación, dejando una impresión de incoherencia, de ausencia total de reglas o codificaciones.

Para hacer progresar nuestro conocimiento, necesitamos nuevos métodos de investigación. No se puede trabajar de la misma manera cuando se trata de instrumentos antiguos del XVII o del XVIII, con bastantes ejemplares conservados en museos del mundo, que cuando se trata de instrumentos totalmente (o parcialmente) desaparecidos.

3. INVERSIÓN DE LA MIRADA Y NUEVA METODOLOGÍA

Empezando el estudio de estos últimos, que llamaremos *instrumentos muy antiguos*, lo primero es invertir la vieja mirada retrospectiva. Como lo había dicho Jacques Chailley³ en la introducción de sus cursos de historia de la música: «El primer trabajo de todo estudiante en Historia de la música es el de olvidar todo lo que cree saber a través la observación de su propio tiempo, lo que, trasladado abusivamente a otras épocas, escondería totalmente su comprensión.» Teniendo una nueva visión, libre de todo tipo de ideas preconcebidas, tenemos que redescubrir la fuente documental, siguiendo cronológicamente las evoluciones, sin aceptar ningún dato nuevo antes de tener pruebas tangibles de su uso.

3. Jacques CHAILLEY, *Cours d'histoire de la musique*, París, A. Leduc, 1967.

Para la organología medieval, tenemos tres fuentes principales de información:

- el objeto
- el texto
- la imagen.

3.1. El objeto: arqueología musical

El mobiliario musical surgido de excavaciones arqueológicas es muy difícil de encontrar. La mayoría de los instrumentos eran hechos de materiales orgánicos (madera, piel, tripas, etc.), que sólo se pueden conservar en medios anaerobios. Así, los escasos descubrimientos consisten en fragmentos procedentes de viviendas lacustres o vecinas de turberas. Entre los de instrumentos de cuerda tenemos el arco de Dublín (siglo XI), el fragmento de arpa de Carncoagh (siglo XII?), las dos violas de Novgorod (siglo XII y XIV), de Haithabu (siglo X?), y del barco inglés Mary Rose (hundido en 1545), unos siete laudes coptos, el laúd bizantino de Corinto (siglo X), unas cinco liras y siete *gusles* del nordeste de Europa. A estos frágiles documentos se pueden añadir algunas piezas de hueso, ámbar o metal, como puentes, cordales o llaves de afinar.⁴

Más conocidos son unos pocos instrumentos que se han conservado por razones excepcionales, como la cítola de Warwick (siglo XIII), y la *violetta* de Santa Catarina de Vigri, la *guinterna* de Hans Oth, las dos arpas (Trinity College y castillo de Wartburg), todos del siglo XV.

Arqueología musical es una disciplina muy reciente y todos los testimonios reunidos hasta ahora son documentos de primer orden, que contienen datos concretos indiscutibles. Pero, considerando la inmensidad espacio-temporal alcanzada por la Europa medieval cristiana, son muy pocos. Además, estos documentos han sido preservados y descubiertos por razones y condiciones excepcionales, por eso, no son necesariamente representativos de las realidades del uso común. Esperemos que esta joven disciplina se desarrolle por los años que vienen y nos traiga nuevos descubrimientos importantes.

3.2. El texto, un campo de investigación privilegiado

El escrito ha sido siempre el campo de investigación privilegiado por los historiadores, y tenemos muchas publicaciones que hacen referencias literarias a los instrumentos medievales y a su práctica. Pero el instrumento mismo casi nunca es el tema de las citas; tenemos apellidos, comentarios sobre su simbología, a veces ideas del ambiente, del contexto de la interpretación musical, pero hay que reconocer que los escritos occidentales son muy parcos en detalles técnicos, tanto

4. Catherine HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au Moyen-Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècles*, París, Errance, 1996, p. 144.

como en descripciones precisas. Desde el punto de vista que interesa a ambos, constructores y músicos, los textos medievales de origen árabe son mucho más detallados y a veces ilustrados con dibujos y esquemas técnicos.

El único texto que nos describe metódicamente las diversas afinaciones de la viola medieval con la digitación de la mano izquierda es el de Jerónimo de Moravia en el siglo XIII.⁵ En esta época las traducciones hechas en Toledo y Sevilla de los textos antiguos griegos, conservados en manuscritos árabes, llegaban hasta París y más allá. Basta comparar el texto de Jerónimo con el *Qitab al Musiqi* escrito por al-Farabí⁶ unos siglos antes para entender que nuestro escritor parisino estaba inspirado por una manera nueva de interesarse por los instrumentos, manera inspirada directamente del gran teórico árabe. El capítulo de Jerónimo titulado «La rubeba» es muy claro en este sentido, pues puede ser comparado letra por letra con el de al-Farabí, también dedicado a la descripción del *rabab*. Podemos suponer que no es por casualidad que, como Vincent de Beauvais, Jerónimo de Moravia situaba al-Farabí como descendiente de Pitágoras, Boecio e Isidoro de Sevilla, justo antes de Guido d'Arezzo.⁷

Desgraciadamente, el contenido técnico del *Tractatus de Música* es excepcional en la literatura medieval cristiana, y no tenemos otros ejemplos de este tipo de aportaciones desde antes del siglo XV en las obras de Arnault de Swolle. Así, por importantes que sean, las informaciones vinculadas por los escritos medievales no aclaran de manera suficiente el enfoque de las prácticas musicales.

3.3. La imagen: una fuente inmensa de informaciones

Como bien se sabe, un dibujo bueno vale más que muchas palabras y, de hecho, las imágenes tienen un papel capital para nuestra investigación. Con miles de documentos, es un campo inmenso que se revela para descubrir y analizar. Pero hasta hace poco los historiadores —privilegiando el texto y siguiendo la vieja oposición entre artes y ciencia nacida durante el siglo de las Luces— desconfiaban de las imágenes.⁸ Además, al trabajar en un ambiente de bibliotecas y libros, han tomado contacto estrecho con una sola cara de la documentación iconográfica, las miniaturas e iluminaciones, sin conceder nunca toda la importancia a los numerosos documentos tridimensionales diseminados en miles de edificios románicos y góticos en toda Europa, las esculturas.

5. Michel HUGLO y Marcel PERES (coord.), *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien au XIIIème siècle*, París, Créaphis, 1992, p. 150, col-1. «Rencontres à Royaumont».

6. Baron RODOLPHE D'ERLANGER, *La musique arabe*, tomo I, Al-Farabi, «Kitabu l-musiqi al-kabir», libros 1 y 2, París, Paul Geuthner, 1930, p. 277-280.

7. Marcel PERES, «Avant propos», en Catherine HOMO-LECHNER y Christian RAULT (coord.), *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalús*, Asnières sur Oise, CERIMM, Fondation Royaumont, 1999, p. 13.

8. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or, 1982, p. 11.

Tanto si es pintura como escultura, la imagen medieval es antes de todo un idioma, un lenguaje particular que tiene su vocabulario y su propia sintaxis. Por eso, no podemos considerar una imagen de un instrumento, aislada, como una sencilla representación de una posible realidad. Tenemos que aprender a leer estas imágenes y sus detalles dentro toda la complejidad de sus contextos (simbólicos —contracciones de vocabulario—, deformaciones de perspectivas —cambios de escala—, integración al conjunto gráfico o arquitectónico). Así, la mayor parte de las representaciones de instrumentos no valen por sí mismas, es decir, no pretenden ser representaciones fieles de un objeto con todos sus detalles. Más bien se trata de la representación de un significado, que a veces puede sólo ser *instrumento de David*, o *instrumento de arco*.

Todas las imágenes no pueden recibir el mismo tratamiento documental. La gran mayoría de ellas solo pueden ser útiles para cálculos estadísticos, estudios de contextos o de función musical. Para trabajar, los organólogos tienen que aprender a reconocer, dentro del corpus documental, lo que llamamos *imágenes de calidad*, es decir,⁹ documentos hechos con mucho cuidado y que pueden aguantar observaciones muy exigentes. Cuando se saben leer bien, las *imágenes de calidad* revelan un montón de informaciones pragmáticas, desde el concepto geométrico hasta los procedimientos de construcción, el montaje de las cuerdas o las prácticas interpretativas.

4. SUPERPONER LOS DATOS CON ARREGLO A FECHAS Y LUGARES

La acumulación del máximo de datos surgidos de estas tres fuentes y su superposición con arreglo a fechas y lugares nos permite despejar la gran homogeneidad cronológica y geográfica de todo un corpus de instrumentos muy definidos y bastante estables durante periodos muy largos. Así, por ejemplo, la viola medieval aparece como un instrumento muy definido, mantenido sin ningún cambio respecto a la estructura,¹⁰ la técnica de construcción, el encordado y afinación, y su función musical, estética y sonora, desde los años 1060¹¹ hasta el siglo XVI.¹²

9. Christian RAULT, «Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques», en Christian RAULT (coord.), *Instruments à cordes du Moyen-Âge*, Grâne, CERIMM, Fondation Royaumont, Créaphis, 1999, p. 50.

10. Es precisamente la estructura arquitectural la que permite definir los instrumentos medievales. El dibujo de la caja armónica tiene muy poca importancia y ninguna clasificación; ninguna denominación puede ser atribuida sobre este único criterio.

11. La primera atestación del uso de la viola medieval (piriforme) con sus cuatro cuerdas en el diapason y su bordón exterior aparece en el folio 34v del *Graduel de Nevers*, manuscrito latino conservado en la Biblioteca Nacional de Francia bajo el n° 9449.

12. Christian RAULT, «Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale», en *Les cahiers de musique médiévale*, n° 2, *Des instruments pour les musiques du Moyen-Âge*, París, Centre de Musique Médiévale de París, 1997, p. 28-43.

La evidencia de esta codificación es importante porque, al contrario de tantas ideas preconcebidas, aporta nociones nuevas como la existencia de tradiciones bien establecidas y respetadas por constructores en toda Europa, hasta la dimensión del aprendizaje y la enseñanza de la práctica instrumental.

Este sencillo método de superposición cronológica de datos que surge de fuentes diversas lleva a muchos otros descubrimientos, tan simples como la ausencia de *rabecs* medievales. Este *rabec* con sus atributos de origen árabe, fondo redondeado y clavijero de tipo laúd, es claramente el resultado de una transformación progresiva del *rabab* arabo-andaluz, tenemos que comprobar que este último aparece bajo su forma definitiva sólo en el siglo XIII.¹³ Su adopción por los cristianos del norte será tan lenta como la del laúd y tenemos que aceptar que la palabra *rabec* sólo aparece a finales del siglo XIV y en francés.¹⁴ Así el *rabec* es un instrumento renacentista o, mas bien prebarroco y tiene poco que ver con los siglos XI, XII o XIII.¹⁵ Por esto, denominar retrospectivamente instrumentos piriformes de estos siglos anteriores con la palabra *rabec* no tiene ningún sentido. Aunque tengan tres o cinco cuerdas, estos instrumentos piriformes con aros y fondo bien definidos y un clavijero plano cristiano, son *violas*.¹⁶

Ahora que estamos libres de la presencia de *rabecs* medievales, una mirada con ojo de niño sobre las *violas* del mundo románico permite destacar dos tipos muy diferentes de instrumentos de arco. Ya hemos observado la primera, tocada *da braccio* con su bordón exterior, y miramos ahora la otra con tres cuerdas, tocada *da gamba*, y generalmente en forma de ocho. Basta observar los documentos para ver que estos instrumentos nunca tienen diapasones. Además tienen siempre puentes de arriba y abajo muy fuertes y altos comparativamente con las otras violas tocadas *da braccio* en los mismos conjuntos iconográficos. Estamos en presencia de un concepto instrumental radicalmente diverso. Aquí, la técnica de digitación de la mano izquierda es a la manera primitiva, heredada de los tiempos de la llegada del arco, en el siglo IX. Esta manera la podemos llamar oriental porque desde el origen del arco en la zona del mar de Aral, los orientales la han conservado siempre. El sistema es muy sencillo: la presión directa del dedo sobre la cuerda, que permite acortar el largo de cuerda vibrante y por lo tanto modificar la nota. Sistema usado en otros cordófonos occidentales de arco como la lira griega, el *organistrum*, el *crwth*, la *godulka*, el *gusle* o los bordones de la viola, etc.

13. No olvidamos por tanto las primeras figuraciones de *laúdes de arco* de la Capilla Palatina en Palermo, Sicilia pintadas a mediados del siglo XII.

14. Exactamente en 1379 en el libro de Jean de BRIE, «Le bon berger», cf. Pierre BEC, *Vièles ou violes, variations philologiques et musicales autour des instruments a archet du Moyen-Age*, París, Klincksieck, 1992, p. 225.

15. Christian RAULT, «Du rbâb au rebec», en *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalús*, p. 78-80.

16. Christian RAULT, «Du rebec à la vièle», en *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalús*, p. 81-82.

La técnica de la mano izquierda diversa, sostenida *da gamba* y la función musical diversa (culto, latina y religiosa)¹⁷ conllevan suficientes diferencias para pensar que este instrumento de arco, nunca encontrado en un contexto de condenación entre las manos de monstruos o animales, llevaba también un apellido diverso. Según la iconografía, el instrumento aparece en el año 1109¹⁸ y cae en desuso a finales del siglo XIII. Los documentos literarios, por estas fechas tienen referencias sólo de dos denominaciones distintas de instrumentos de arco, *viola* y *giga*.

La iconografía medieval aparece pues como una disciplina determinante para aclarar las prácticas interpretativas. Pero leer las imágenes medievales para extraer datos concretos es un ejercicio difícil. Las trampas son numerosas y la más peligrosa bien podría ser nuestro conocimiento histórico. «Antes de hacer la historia de una realidad, conviene saber de qué estamos hablando: cerrar esta realidad en un espacio y un tiempo definidos, describirla y analizarla. Hay que examinar mejor cómo es, y no solamente explicar lo que podría ser respecto a nuestro conocimiento parcial sobre el pasado.»¹⁹

17. No podemos desarrollar aquí todos estos aspectos importantes; para más informaciones, ver Christian RAULT, «La giga : l'autre vièle médiévale», en *Archéologie et musique: Actes du Colloque des 9 et 10 février 2001, Les cahiers du musée de la musique, Cité de la musique*, París, 2002, p. 94-100.

18. La primera imagen de *viola en forma de ocho* proviene de la abadía de Citeaux. Está en las manos de un músico del rey David, en la Biblia de San Stefano Harding, biblioteca pública de Dijon, ms. 14, vol. III, fol. 13v.

19. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique*, París, Le Léopard d'Or, 1982, p. 19.