



Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica

Faustino Porras Robles
IES 'Eusebio da Guarda' (La Coruña)

RESUMEN:

En este artículo se lleva a cabo el estudio organológico de los instrumentos musicales citados en las principales obras de poesía medieval castellana confirmando, así, la importancia de las fuentes literarias para esta disciplina musicológica.

RÉSUMÉ:

Cet article porte sur l'étude organologique des instruments de musique cités dans les grandes œuvres de poésie médiévale espagnole en confirmant l'importance des sources littéraires pour cette discipline musicologique.

A finales del s. XVIII nace la musicología como disciplina científica dedicada a tratar «...la música en todos sus aspectos históricos, comparativos y teóricos»;¹ entre sus ramas más importantes se encuentra la organología (lat. *organon*: instrumentos) que se centra básicamente en tres campos de estudio: origen y clasificación de los instrumentos a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, descripción material de los mismos y referencias a las técnicas interpretativas específicas.² La organología empieza a presentar una cierta sistematización con la aparición en el Renacimiento de toda una serie de tratados; sin embargo, éstos son prácticamente inexistentes en Edad Media, época en la que la especulación organizativa y formal de la música centra el interés de los principales teóricos y en la que,

1.- Pérez, M. *Diccionario de la Música y los músicos*, vol. 2. Madrid: Istmo, 1985, p. 369.

2.- Tranchefort, F. R. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 16.

si hay referencias a los instrumentos musicales, son de tipo místico;³ es por esto por lo que, para el estudio de la organología medieval, se suele recurrir a diversas ciencias auxiliares entre las que destaca la iconografía puesto que numerosas edificaciones del momento cuentan con representaciones más o menos fidedignas de instrumentos musicales.

El indudable peso de las fuentes medievales plásticas y su información directa, frente a la complejidad de las literarias en las que no existe ningún interés descriptivo o analítico, sino meramente enumerativo, y el hecho de que, con frecuencia, un mismo instrumento sea recogido por distintos autores con diferentes denominaciones ha hecho que, de manera recurrente, los estudiosos basen sus trabajos en las fuentes iconográficas y olviden las escritas. Reivindicando la importancia de estas últimas en el terreno de la organología, debemos citar como las más representativas dentro de la poesía medieval castellana, aunque no las únicas, las siguientes: el *Libro de Apolonio*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de buen amor*, el *Duelo de la Virgen*, la *Vida de San Millán de la Cogolla*, los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Poema de Fernán González*, el *Poema del Mío Cid* y el *Poema de Alfonso Onceno*. En dichas obras se hace referencia a los siguientes instrumentos: albugue, añafil, arpa, atabal, atambor, axabebe, baldosa, bocina, campana, canon, caramillo, cedra, cencerro, cítara, cítola, cuerno, dulcemele, flauta, gaita, galipe, giga, guitarra, laúd, mandora, órgano, pandero, rabel, rota, salterio, sonajas, tamborete, trompa, vihuela, zanfoña y zampoña.

Albugue (*Libro de Alexandre y Libro de buen amor*)

albugues e salterio, çitola que más trota
guitarra e viola que las cuytas enbota
(*Libro de Alexandre*, 1545)

taniendo su çanpoña e los algogues, esþera;
(*Libro de buen amor*, 1213)

Dulçema e axabebe, el finchado albugón
(*Libro de buen amor*, 1233)

Albugues e mandurria, caramillo e çanpoña
(*Libro de buen amor*, 1517)

El albugue (aum., albugón) es un instrumento de viento, con uno o dos tubos sonoros paralelos, un pabellón de cuerno de vaca que hace las veces de embocadura y otro que sirve de resonador, y una estructura semicircular de sujeción, hecha de madera, sobre la que se montan los tubos. En España básicamente hay dos tipos: el que es conocido propiamente como albugue o gaita serrana, con un solo tubo, y el que cuenta con dos, denominado alboka; puesto que el sonido se produce mediante la técnica de las lengüetas simples batiendo, organológicamente debe ser clasificado como un «clarinete popular».⁴ Respecto a su origen, aunque hay quien defiende que provendría del Indostán asiático, por nuestros antecedentes musicales parece más lógico pensar que se encuentre directamente emparentado con el aulos doble, más concretamente, con el instrumento que en Roma fue co-

3.- López-Calo, J. *La Música Medieval en Galicia*. La Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 79.

4.- Trabchefort, F. R. *Op. cit.*, p. 235.

nocido como *tibia phrygia*, en realidad un aulos con tubos desiguales y pabellón de cuerno de vaca en el extremo del tubo más largo.⁵ Sus posibilidades musicales podemos conocerlas gracias a su pervivencia en la música folclórica: el tubo principal posee cinco orificios y el otro tres, pudiéndose, así, conseguir una escala musical de seis notas en la que una de ellas actúa como bordón. Aunque en la actualidad este instrumento se circunscribe exclusivamente al País Vasco (valles de Arratia, Galdácano y otros), las fuentes iconográficas medievales confirman que en esta época fue bastante popular, hallándose distintos ejemplos representados por todo el norte peninsular, desde Aragón hasta Galicia.⁶ En la Baja Edad Media seguirá siendo utilizado aunque gradualmente irá cayendo en desuso, frente a otros instrumentos con posibilidades polifónicas más plenas, hasta desaparecer en el Renacimiento.

Añafil (Libro de buen amor, Poema de Alfonso Onceno y Poema de Fernán González)

tañía a menudo con él el añafil
(*Libro de buen amor*, 1096)

Tronpas e añafiles salen con atanbales
(*Libro de buen amor*, 1234)

de otra (parte) respondiendo
(las) tronpas con añafiles.
(*Poema de Alfonso Onceno*, 1645)

tañendo añafiles e dando alaridos
(*Poema de Fernán González*, 82)

Añafil es la denominación de origen árabe (*naffir* o *al-naffir*) de la trompeta recta. Se trata de un instrumento, del grupo de los metales, conocido en todas las culturas antiguas, y usado habitualmente con fines militares o heráldicos. A lo largo de la temprana Edad Media cayó en desuso hasta que los contactos con el mundo árabe (invasión musulmana de España y las Cruzadas en el próximo oriente) lograron reintroducirla en el continente europeo (s. XI); desde entonces sufrió sucesivas modificaciones hasta originar la trompeta moderna. Un primer cambio afectó al tamaño del tubo y su relación con el diámetro: en un principio podemos hablar de una trompeta relativamente corta y de sección más gruesa, semejante a la que en la antigua Grecia era conocida como *sálpinx*, que progresivamente irá estrechándose y alargándose como podemos observar en numerosas miniaturas góticas; otra modificación se producirá en el pabellón que, de tener forma semiesférica o de vaso (disposición convexa), pasará a tener forma cónica (disposición cóncava) semejante a la actual; esta será la tipología de los añafiles citados en las fuentes literarias. En cuanto a su función, será semejante a la que desempeñaban los cuernos, ya que sus posibilidades musicales eran muy reducidas: toques militares, señales, etc.

5.- Porras Robles, F. *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico simbólico*. Tesis Doctoral. Alicante: Faustino Porras (ed.), 2007, p. 167.

6.- *Ibidem*, p. 441

Arpa (*Libro de Alexandre, Libro de buen amor y Poema de Alfonso Onceno*)

ay auie sinfonías, farpa, giga e rota
(*Libro de Alexandre*, 1545)

Medio canón e harpa con el rabé morisco
(*Libro de buen amor*, 1230)

otros estromentos mil:
la farpa de don Tristán
que da los puntos doblados
(*Poema de Alfonso Onceno*, 410 - 411)

El arpa (harpa o farpa) es un instrumento original de Mesopotamia, territorio en el que encontramos sus primeras representaciones (relieves de Ur, h. 2500 a. C.); más tarde también aparece en Egipto y, desde el siglo V a. C., en Grecia donde coexistirán dos modelos: el angular, sólo con dos lados, y el *trigono* que ya contará con columna de apoyo. Lo más probable es que a Europa llegase, proveniente de la zona nororiental asiática, a través de los países nórdicos, desde donde pasaría a Irlanda (*clarsech*, siglo IX), País de Gales (*telyn*, siglo XI) y España.⁷ Aunque durante el s. XII en nuestro territorio hallamos una cierta variedad tipológica (pequeñas triangulares, grandes triangulares y ‘rectangulares’)⁸ lo más habitual es que tenga un tamaño reducido, la columna y el clavijero bastante arqueados y la caja de resonancia desarrollada; este carácter robusto («corpudo») será lo más significativo del arpa «románica», a diferencia del modelo gótico, el citado en las fuentes literarias, mucho más estilizado y esbelto.⁹

Por tratarse de un instrumento con un número relativamente elevado de cuerdas, desde la Baja Edad Media fue utilizado para realizar polifonías o duplicar las melodías cantadas; precisamente a esto es a lo que refiere el poeta cuando habla del arpa de don Tristán «...que da los puntos doblados».¹⁰

Atabal (*Libro de buen amor y Poema de Fernán González*)

Tronpas e añafles salen con atanbales
(*Libro de buen amor*, 1234)

Al rey (le) fuera gran mal,
la color se la mudó,
fizo dar el atabal,
(*Poema de Alfonso Onceno*, 1489)

7.- Probablemente en España aparece representada por vez primera en un capitel de la catedral de Jaca de la 2ª ½ del s. XI (véase Porras Robles, F. *Los Instrumentos Musicales...*, pp. 163 y 451); quiere esto decir que, en las fechas de las que estamos hablando (ss. XIII y XIV), debía de haberse incorporado recientemente al instrumentario hispánico.

8.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, pp. 451, 521 y 522.

9.- Sachs, C. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947, p. 253.

10.- En música, hasta bien entrado el Barroco, la palabra ‘punctum’ designaba los sonidos musicales. De hecho, el término ‘contrapunto’, todavía hoy utilizado, proviene de una antigua técnica medieval en la que las notas se hacían coincidir una contra otra, ‘punctum contra punctum’.

Moros estaban tañendo
atabales marroquiles

(*Poema de Alfonso Onceno*, 1644)

Al igual que sucede con otros instrumentos, el atabal (ár. *tabl*), llegó a la Península Ibérica a través de la cultura árabe, alrededor del s. XIII. Se trata de un instrumento de percusión, membranófono, con un solo parche extendido sobre una caja de resonancia semiesférica habitualmente hecha de metal; estas características hacen que sea considerado el antecesor de los timbales. Utilizado en actos militares y heráldicos, lo más frecuente es que se tocase en pareja y portado a lomos de un caballo, uno a cada lado de la silla de montar, junto con tambores y trompetas.

Atanbor (*Libro de Alexandre*, *Libro de buen amor* y *Poema del Mío Cid*).

Las tronpas e los cuernos alli fueron tañidos
fueron los atanbores de cada parte feridos

(*Libro de Alexandre*, 848)

su atanbor taniendo, bien alto a rebuznar

(*Libro de buen amor*, 894, 895, 898 y 890)

con muchos instrumentos salen los atambores

(*Libro de buen amor*, 1227)

Ante roydo de atambores la tierra querie quebrar

(*Poema del Mío Cid*, 696)

A una grand priesa tañen los atambores

(*Poema del Mío Cid*, 1658)

Aquelos atambores a vos los pondran delante

(*Poema del Mío Cid*, 1666)

Bajo el término tambor (probablemente del persa *tabîr*) se agrupan todos aquellos membranófonos que poseen un cuerpo cilíndrico y dos parches, golpeados con baquetas o palillos, tensados mediante un sistema de correas cruzadas. Si el tamaño es muy desarrollado hablamos de bombo; si es más reducido, de caja o tamboril, usándose el término genérico para los casos en los que el tamaño es medio. Igual que sucede en otras ocasiones, una técnica constructiva tan elemental y unas posibilidades musicales tan reducidas hacen innecesario cualquier tipo de evolución estructural, permaneciendo inalterable hasta nuestros días. En cuanto a su función musical, las propias fuentes vierten luz sobre dicha cuestión: su uso fue habitual en todo tipo de actividades militares y heráldicas donde acompañaba a los atabales, trompetas y cuernos.

Axabeba (*Libro de buen amor* y *Poema de Alfonso Onceno*)

Dulçema e axabeba, el finchado albogón

(*Libro de buen amor*, 1233)

la exabeba morisca
allá en medio canón,

(*Poema de Alfonso Onceno*, 409)

La axabeba (ajabeba, exabeba, o xabeba) es la denominación con la que, desde el s. XII, empieza a ser conocida en territorios occidentales la flauta travesera. Aunque su origen etimológico es árabe (*arabebbah*), en realidad llegó a Europa a través del imperio bizantino¹¹ desde donde pasó a territorios germánicos¹² por lo que, durante mucho tiempo, también fue conocida como *fistula germánica* para diferenciarla de la *fistula anglina* (flauta vertical y de pico); en las fuentes literarias hispánicas se opta por la simplicidad y se habla de axabeba (travesera) o de flauta (de pico). Construida habitualmente con caña, lo que permitía aprovechar uno de sus nudos como ‘tapón’, fue frecuentemente utilizada con finalidad militar junto con el tambor, algo que se mantuvo hasta la Edad Moderna.

Baldosa (*Libro de buen amor*)

çinfonía e baldosa en esta fiesta son

(*Libro de buen amor*, 1233)

Aunque durante un tiempo este instrumento movió a la confusión e, incluso, hubo quien lo clasificó como de percusión¹³, actualmente está ampliamente aceptado que se trataría de un cordófono punteado semejante al laúd; así se recoge en una de las primeras fuentes escritas donde aparece citado, la *Vida de Carlomagno* (s. XIII) de Aymeric de Peyrac, abad de Moissac¹⁴, en la que se habla de sus numerosas cuerdas. Lo que ya no concita tantos acuerdos son sus características físicas de las que, aún hoy en día, se sigue discutiendo: probablemente, poseería caja ovalada con tapas y aros planos, y mástil bastante desarrollado que finalizaría en un clavijero circular; la tapa frontal dispondría de un rosetón central o pequeños orificios resonadores agrupados, y un cordal. Esta morfología nos permite presuponer un sonido suave y delicado, muy próximo al de otros instrumentos de semejante tipología como el laúd, la cítola o la mandora.

Bocina (*Libro de Alexandre*)

Las gentes otros tienpos quando querien mouer
fazien cuernos e tronpas e bozinas tañer

(*Libro de Alexandre*, 1556)

Mando luego mouer e yr a las feridas
mando tañer las tronpas e feryr las bozinas

(*Libro de Alexandre*, 1295)

11.– Sachs, C. *Op. cit.* p. 274.

12.– las primeras referencias iconográficas europeas las hallamos en el *Hortus Deliciarum*, obra de finales del s. XII atribuida a la abadesa alsaciana Herrad von Landsberg.

13.– Así lo indican Parada y Barreto en su ‘Diccionario’. Véase este dato en Pedrell, F. *Emporio científico e histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Juan Gili, Librero, 1901, p. 60.

14.– *Ibidem*, p. 60.

Si bien es cierto que, con frecuencia, el término bocina (bozina o buzina) aparece en las fuentes medievales con una significación ambigua, aunque siempre referida a instrumentos del grupo de los metales, en el *Libro de Alexandre* se marcan claramente diferencias entre ‘cuernos e tronpas e bozinas’. El cuerno, del que hablaremos más adelante, será de menor tamaño, curvo, sección claramente cónica y hecho con material orgánico (marfil o asta de vacuno); por su parte, la tronpa sería el equivalente a la trompeta medieval de tamaño regular y la bozina (lat.: bucina), la denominación europea del añafil oriental; de cualquier manera, la terminología seguirá siendo confusa hasta la conclusión de la Edad Media.

Campana (*Libro de buen amor*, *Poema de Alfonso Onceno*, *Poema de Fernán González* y *Vida de San Millán de la Cogolla*)

canpana, taravilla, alcahueta nin porra
(*Libro de buen amor*, 926)

taniendo las canpanas en diciendo la gloria
(*Libro de buen amor*, 1222)

A Sevilla fue llegar
este rey de gran bondad,
las canpanas fizo dar
e salió de la cibdad.
(*Poema de Alfonso Onceno*, 2080)

todos fuesen armados a primera canpana
(*Poema de Fernán González*, 18)

fueron todos en canpo a primera canpana
(*Poema de Fernán González*, 19)

tanieron las canpanas, tovieron grant clamor
(*Vida de San Millán*, 337)

Dues canpaniellas pienden sobre el so altar
(*Vida de San Millán*, 485)

Agrupadas bajo la misma denominación, en realidad debemos marcar diferencias entre campanas y campanillas: las primeras son grandes, acompañan al hombre en casi todas las civilizaciones y culturas, y tienen una sonoridad densa y penetrante debido a su material (metal fundido) y tamaño. Su función era la de dar avisos: a rebato, a concejo, a misa, a difunto, o a cualquier evento militar. Sin embargo las campanillas, junto con las esquilas e, incluso, los cascabeles, suelen recibir en la Edad Media una denominación onomatopéyica (*tintinnabulum*) que alude a su sonido más claro y menos potente; las campanillas son usadas en contextos religiosos para ahuyentar los malos espíritus:¹⁵ así se hacía hasta hace poco tiempo durante la Misa (consagración), el traslado del viático, procesio-

15.- Sachs, C. *Op. cit.* p. 105.

nes, etc. En territorio hispano, desde la época del Gótico, las campanas suelen tener forma de tulipa, con badajo interno, y partes diferenciadas (panza, melena, bóveda y corona).

Canon (*Libro de buen amor* y *Poema de Alfonso Onceno*)

Medio canón e harpa con el rabé morisco
(*Libro de buen amor*, 1230)

dulçe canón entero sal con el panderete
(*Libro de buen amor*, 1232)

la exabeba morisca
allá en medio canón,
(*Poema de Alfonso Onceno*, 409)

Canon es uno de los múltiples vocablos usados durante la Edad Media para hablar del salterio. Sobre su origen, la mayor parte de los estudiosos opina que provendría del *santir* persa y sería utilizado posteriormente por los griegos (*psantarin*: pulsar o pinzar) y los árabes quienes lo denominarían *qânûm*.¹⁶ Pedrell, refiriéndose a Rábano Mauro (*De Origine Rerum*) indica que «...el salterio es la nabla hebraica, el psalterim griego y es denominado *laudatorium* en latín». ¹⁷ Respecto a su técnica también ofrece diversas posibilidades: en un principio se trata de un instrumento de cuerdas pulsadas con los dedos, punteadas con el cañón de una pluma de ave o con dediles metálicos; en la Edad Media también podrán ser golpeadas con pequeñas baquetas o varillas aunque, en este caso, lo más correcto es hablar de dulcemele, dulcema o dulcimer, denominaciones que aluden a la dulzura y melodiosidad de su sonido. Las cuerdas, cuyo número solía oscilar entre 10 y 36, sueltas o agrupadas en órdenes, se tendían paralelas a la caja de resonancia que, aunque siempre era plana, podía adoptar formas variadas: cuadrado o rectángulo, triángulo equilátero (*in modum del-tae*), trapecio isósceles (proveniente del *qânûm* árabe y conocido en Europa como *canno*, *cano*, *caño* o *canon*), trapecio rectangular (en realidad, no es más que el que surge al dividir el anterior en dos mitades, denominado medio cano, medio caño o micano), con forma de ala o como «T» estilizada, aunque estos dos últimos tipos son más tardíos.

Este instrumento va a ser uno de los más apreciados en la época medieval debido a varias causas: su carácter refinado (noble), su sonido armonioso y, además, el hecho de que, desde la temprana Edad Media, se buscasen símiles alegórico-simbólicos entre las cítaras (denominación anfibológica que incluía a todos los instrumentos de cuerda) y la figura de Cristo redentor crucificado:

...Los 24 ancianos y los cuatro seres vivientes que tenían cítaras y redomas, cantaban un cántico nuevo (...) la cítara, hecha de cuerdas tensas sobre una madera, significa la carne de Cristo unida al madero de la pasión...¹⁸

16.- Tranchefort, F. R. *Op. cit.* p. 185.

17.- Pedrell, F. *Diccionario Técnico de la Música*. Facsímil de la 2ª edición. Valencia: Librería París, 1992, p. 406.

18.- *Commentarii in Apocalipsis*, de Victorino de Pettau, citado por Romero Pose E. «El Pórtico del Cántico Nuevo» en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago. 1989, p. 63.

Caramillo (*Libro de buen amor*)

e tañer el caramillo
 (*Libro de buen amor*, 1000)

su moço, el caramillo, fecho de cañavera
 (*Libro de buen amor*, 1213)

Albagues e mandurria, caramillo e çampoña
 (*Libro de buen amor*, 1517)

A pesar de que en algunos relatos mitológicos se da a entender que el caramillo (gr. *kàlamós*) es una pequeña flauta de origen pastoril, en realidad se trata de un aerófono rústico (hecho de caña) con una o dos lengüetas.¹⁹ Sus características organológicas y la comparación con otros instrumentos semejantes, que aún hoy siguen utilizándose,²⁰ nos permite afirmar que poseería un timbre chillón y penetrante.

Cedra (*Duelo de la Virgen*)

Tornaron al sepulcro vestidos de lorigas,
 diciendo de sus bocas muchas sucias nemigas,
 controbando cantares que non valién tres figas,
 tocando instrumentos, cedras, rotas e gigas.
 (*Duelo de la Virgen*, 176)

Este instrumento es uno de los pocos que, todavía hoy, genera dudas en cuanto a su tipología y origen ya que, a lo largo del s. XIII, el término cayó en desuso. Aunque todo ello sigue siendo objeto de debate, podemos sintetizar el estado de la cuestión de la siguiente forma: hasta el s. XIII, se utilizaría el vocablo cedra para aludir a un cordófono con mango y cuerdas punteadas, con una caja caracterizada por escotaduras laterales más o menos pronunciadas. A partir de dicho siglo, el término será substituido en las fuentes por el de guitarra (guitarra latina) o por el de cítola, aunque, probablemente, éste último también tuviese un carácter genérico y fuese usado para marcar diferencias entre el subgrupo de los cordófonos con mango punteados y el de los cordófonos frotados.

Cencerro (*Libro de buen amor*)

mas quebrantaría las puertas, menéalas como çencerro
 (*Libro de buen amor*, 874)

El cencerro es una pequeña campanilla (si es grande se conoce como esquilón) que se colocaba a algunas cabezas de ganado para tenerlas localizadas en todo momento; con esta función todavía podemos contemplarla en los escasos rebaños que recorren nuestros campos. Aparte de esta diferencia funcional, hay otras constructivas: el cencerro es de

19.- Si tuviese una, se trataría de un clarinete rudimentario mientras que, si fuese doble, sería antecesor del oboe.

20.- En el folclore ibicenco, se utiliza un instrumento muy parecido al caramillo medieval.

metal forjado que se va trabajando hasta lograr el grosor deseado, y el badajo es de madera o hueso, lo que le confiere su característica sonoridad.

Cítara (*Vida de San Millán de la Cogolla*)

Avié otra costumne el pastor que vos digo,
por uso una cítara trayé siempre consigo
(*Vida de San Millán de la Cogolla*, VII)

En la antigüedad griega la kítara o cítara era una variante perfeccionada de la lira (khitaris): poseía una caja mayor, de madera ahuecada, y era utilizada por músicos profesionales (citarados) que, sujetándola sobre sus rodillas, punteaban sus cuerdas con un plectro o con los dedos de la mano derecha. Si embargo, en la Edad Media pierde dicha significación y alude, de manera genérica, a cualquier cordófono, bien sea con mango (laúd), sin mango y con cuerdas paralelas a la caja de resonancia (salterio) o sin mango y con cuerdas perpendiculares a la caja (arpa o lira).

Cítola (*Libro de Alexandre, Libro de buen amor y Poema de Fernán González*)

El pleyt de los ioglares era fiera riota
ay auie sinfonías, farpa, giga e rota
albogues e salterio, çitola que mas trota
(*Libro de Alexandre*, 1545)

a todo son de çitola andarían sin ser mostradas
(*Libro de buen amor*, 1019)

tanía el rabadán la çitola trotera
(*Libro de buen amor*, 1213)

çitola e odrecillo non aman çaguil hallaco
(*Libro de buen amor*, 1516)

De otra parte mataban los toros los monteros;
Había ahí muchos cítulas e muchos violeros
(*Poema de Fernán González*, 682)

Como hemos indicado anteriormente, aunque el término cítola pudiese ser genérico, habitualmente aparece en los principales estudios como sinónimo de cedra si bien su uso sería más tardío. Su origen es motivo de discusión ya que, para algunos, sería un instrumento europeo mientras que, para otros, provendría de oriente, concretamente de los laúdes de mástil largo; entre aquellos que defienden su origen europeo tampoco las posturas están unificadas proponiéndose un origen griego (Pujol), como derivación de la fídula (Sachs) o como un instrumento autóctono español (Nickel).

En cualquier caso, su caja tendría los hombros algo caídos, claras escotaduras laterales, final redondeado y aros laterales planos o ligeramente hundidos; contaría con 3, 4 ó 5 cuerdas punteadas con los dedos o con un plectro y con tapa de piel, substituida posteriormente por otra de madera, sin rosetón aunque con frecuencia podía tener pequeños

orificios de resonancia. El mástil dispondría de trastes, tal y como se puede apreciar en los ejemplos pictóricos (miniaturas de códices del XIII), y finalizaría en un clavijero recto o curvo sin talla, aunque ésta puede aparecer en modelos más tardíos.

A pesar de que hay quien afirma que las primeras manifestaciones plásticas de este instrumento datan de la primera mitad del siglo XIII, lo cierto es que podemos encontrar representaciones más tempranas en el románico gallego.²¹

Cuerno (*Libro de Alexandre*)

Los golpes eran grandes firmes los alaridos
de cornos e de trompas ivan grandes roydos
(*Libro de Alexandre* 138)

Las tronpas e los cuernos alli fueron tañidos
(*Libro de Alexandre* 848)

Las gentes otros tienpos quando querien mouer
fazien cuernos e tronpas e bozinas tañer
luego sabien los omes el signo entender
(*Libro de Alexandre* 1556)

Si hay un aerófono presente en la mayor parte de las actividades medievales (cinegéticas, heráldicas y militares) éste es el cuerno. Proveniente del olifante asiático, un verdadero cuerno de marfil tallado, y llegado a Europa gracias a intercambios comerciales o presentes cortesanos,²² su rica ornamentación pronto lo convirtió en signo de ostentación y demostración de poder, aunque gradualmente el marfil será substituido por asta de toro o vaca y el instrumento pasará a estar en manos de pastores, monteros y militares. Organológicamente podemos hablar de un instrumento muy sencillo: cuerpo curvo y de tamaño más bien reducido, sección cónica y sin boquilla ni orificios modificadores del sonido. Con tales características sus posibilidades musicales serán muy reducidas (emisión de dos o tres sonidos diferentes) hasta que, a mediados del siglo X, comience a generalizarse la costumbre de añadir en el extremo una pequeña boquilla del mismo material, con forma de copa o embudo, para favorecer el soplo y lograr que los labios vibren más fácilmente; además, en el cuerpo se abrirán tres o cuatro orificios de digitación, lo que nos permitirá hablar de un claro antecedente de la corneta renacentista.

En otro orden de cosas resulta muy interesante la alusión que se hace en el *Libro de Alexandre* al significado de los distintos 'toques' y que, aunque en un contexto diferente, volvemos a encontrar en el *Libro de la Caza* de Gastón Phoebus (1387-1390):

'Vocear dando dos largas voces o tocar la trompa emitiendo dos sonidos ronc
y largos' para avisar cuando se encuentra una presa.

'Tres largos gritos o [...] tres largas voces con la trompa' cuando se suelta la jauría.

'Un largo sonido y, después una serie de sonidos cortos, tantos como se quiera'
para indicar que se está en plena cacería.

21.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, pp. 230 y ss.

22.- Tranchefort, F. R. *Op. cit.*, p. 273.

Dúlcemele (*Libro de buen amor*)

Dulçema e axabeba, el finchado albogón
(*Libro de buen amor*, 1233)

Tal y como hemos indicado cuando hemos hablado del canon, el dúlcemele, dulcema o dulcimer no era más que una variante del salterio cuyas cuerdas se hacían sonar al ser golpeadas con pequeñas baquetas o varillas.

Flauta (*Libro de buen amor*)

la flauta diz con ellos más alta que un risco
(*Libro de buen amor*, 1230)

Siempre que en las fuentes medievales se habla de la flauta, se está aludiendo a la flauta dulce o 'de pico', instrumento que, prácticamente hasta nuestros días, ha permanecido inalterable. Se trata de un aerófono de la familia del viento madera, con bisel y soplo indirecto; cuenta con un tubo regular y vertical, cilíndrico (en ocasiones, ligeramente cónico), en el que se practican un número variable de orificios modificadores de la altura del sonido. Lo más frecuente es que se construyese con madera o caña, aunque también podían encontrarse flautas realizadas con hueso.

Gaita (*Libro de buen amor*, *Poema de Alfonso Onceno*)

el françés odreçillo con éstos se conpón
(*Libro de buen amor*, 1233)

çitola e odreçillo non aman çaguil hallaco
(*Libro de buen amor*, 1516)

la gaita que es sotil,
con que todos plazer han,
(*Poema de Alfonso Onceno*, 410)

Tomando la parte por el todo, el autor del *Libro de buen amor* denomina 'odreçillo' a la gaita ya que una de sus partes constituyentes es el fuelle, odre, 'fol' o, simplemente, depósito; por lo tanto la expresión 'francés odreçillo' estaría haciendo referencia a una especie de cornamusa o musette, nombre dado a la gaita en territorio francés.

Sus partes esenciales son el odre o depósito, los barriletes y los tubos sonoros. El odre es el receptáculo para el aire, hecho tradicionalmente de piel curtida de cabra y recubierto por algún material con función ornamental (terciopelo, fieltro o pelo de animal); precisamente aquí estaría su origen etimológico ya que, en opinión de Corominas (*Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1950, pp. 20 y ss.), el término, utilizado en el castellano y el galaico-portugués, provendría del vocablo suevo *gaitis* (cabra), en alusión al animal con cuya piel frecuentemente se hacía el fuelle; esta derivación etimológica no sería privativa de los pueblos germánicos ya que, en determinadas zonas de Francia, la gaita todavía hoy es conocida como *chevrette* o *cabreto*. En el odre se insertan los barriletes,

piezas que sirven de adaptador entre el depósito y los tubos (uno insuflador o *soprete* y dos sonoros: *punteiro* y *roncón*).

Respecto al origen del propio instrumento, las primeras referencias incuestionables son las de Suetonio, historiador del s. I de nuestra era, quien cuenta que Nerón Claudio, «Al término de su vida hizo voto solemne, si triunfaba de sus enemigos, de tocar el órgano hidráulico, la flauta y la gaita durante los juegos que se habrían de celebrar por la victoria»;²³ en latín, el último instrumento aparece como *utricularium* nombre que significa odre de cuero y que «...difícilmente puede traducirse de otro modo que como gaita».²⁴ Una variante más simple de este instrumento ya era conocida en Grecia desde donde se extendió, con su forma definitiva, por todo el territorio romano; la escasez de referencias, si exceptuamos la *Epístola ad Dardanum* de pseudo Jerónimo (c. 340-420),²⁵ hace pensar que prácticamente desapareció con la caída del imperio y que fue «reinventado» e introducido por los pueblos nórdicos en la Edad Media, extendiéndose por todo el norte continental especialmente en las zonas atlánticas costeras.²⁶

Galipe (*Libro de buen amor*)

entr'ellos alegrança el galipe françisco
(*Libro de buen amor*, 1230)

Es este el único término cuyo significado, hoy por hoy, todavía es desconocido. Sólo citaremos algunas de las referencias que, sobre el mismo, se han realizado: Soriano Fuertes,²⁷ sin dar ningún tipo de justificación, indica que se trataría de un 'instrumento de aire parecido a las dulzainas' y Pedrell²⁸ recogiendo otras opiniones, habla de la posibilidad de que se trate de una danza francesa, de una especie de flauta o, incluso, de un tamboril.

Giga (*Libro de Apolonio, Milagros de Nuestra Señora*)

que cantes una laude en rota o en giga
(*Libro de Apolonio*, 184)

Non serié organista / nin seré violero
nin giga nin salterio / nin mano de rotero
(*Milagros de Nuestra Señora*, 9)

23.– Cayo Suetonio Tranquilo. *Los Doce Césares*, Traducción y notas de Jaime Arnal. Barcelona: Ed. Obras Maestras, 1985. Nerón Claudio, LIV, p. 258.

24.– Sachs, C. *Op. cit.*, p. 135.

25.– En dicha epístola, titulada *De Diversibus Generibus Musicorum*, se recoge el siguiente texto: «Synagogae antiquis temporibus fuit chorus quoque simplex pellis cum duabus cicutis aereis: et per priman inspiratur per secundam vocem emittit» (En la sinagoga, desde la antigüedad se utilizó el chorus que es una simple piel con dos caños: por el primero se sopla y por el segundo se emiten los sonidos).

26.– Andrés, R. *Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a Bach*. Barcelona: Bibliograf, 1995, p. 197.

27.– Citado en Pedrell, F. *Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Juan Gili (ed.), 1901, p. 49.

28.– *Ibidem*, p. 56.

De los cordófonos frotados medievales, podemos encontrar diferentes denominaciones: Sachs habla de vielas,²⁹ Tranchefort hace referencia al fidel o fiedel,³⁰ Pedrell introduce la posibilidad de llamarlos violas de arco o vihuelas de arco³¹ y en otros manuales se establecen similitudes entre todos ellos con los rabeles y las gigas. ¿Cuál es el término más adecuado?

En opinión de la mayor parte de estudiosos citados, la viela sería una denominación genérica que englobaría toda una familia de instrumentos de cuerda muy extendida por Europa, Asia y el norte de África; en un primer momento no contarían con arco sino que éste habría sido adoptado alrededor del siglo IX para poder prolongar los sonidos musicales;³² donde primero aparece documentada su utilización es en Oriente, en la zona de la actual Uzbekistán, aunque pronto esta práctica se extendió a la India y China y, por el sur, a la zona islámica.

A nivel general, podríamos hablar de dos tipos de vielas:³³ las que poseen caja pequeña y mástil largo y estrecho cuyo extremo inferior actúa como pica, y las de mástil corto, realizado formando una pieza con la caja, sin pica; el primer grupo es utilizado en Oriente Medio y Asia, mientras que el segundo tuvo como área de difusión el Oriente Próximo, norte de África y toda la Europa mediterránea. Las que aparecen citadas en las fuentes medievales españolas pertenecen, lógicamente, a este último grupo y, según su origen y sus cualidades (tamaño, forma, etc) reciben denominaciones específicas como el rebâb (también conocido como rabeçq, rabel o rubeba), la fídula o viola de arco, o la giga, una variante de la anterior de tamaño reducido, caja almendrada con fondo cóncavo, clavijero plano y dos o tres cuerdas.³⁴ Podemos hablar, por lo tanto, de una especie de violín primitivo muy utilizado en contextos populares y dancísticos.

Guitarra (*Libro de Alexandre, Libro de buen amor, Poema de Alfonso Onceno*)

El pleyt de los ioglares era fiera riota
ay auie sinfonías, farpa, giga e rota
albuges e salterio, çitola que mas trota
guitarra e uiola que las cuytas enbota
(*Libro de Alexandre*, 1545)

Allí sale gritando la guitarra morisca
(*Libro de buen amor*, 1228 a)

la guitarra latina con ésos se aprisca
(*Libro de buen amor*, 1228 d)

çinfonía e guitarra non son de aqueste marco
(*Libro de buen amor* 1516)

29.- Sachs, C. *Op. cit.* p. 262.

30.- Tranchefort, F. R. *Op. cit.* p. 153.

31.- Pedrell, F. *Diccionario Técnico...* Ed. cit., p. 493.

32.- Sachs, C. *Op. cit.* pp. 206 y 241.

33.- Tranchefort, F. R. *Op. cit.* p. 143.

34.- Salazar, A. *La Música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos.* Madrid: Alianza editorial, 1982, p. 381.

la guitarra serranisca,
estromento con razón,
la exabeba morisca
allá en medio canón,

(*Poema de Alfonso Onceno*, 409)

Cuando hemos hablado de la cedra ya hemos indicado que, a partir del s. XIII, este nombre fue substituido gradualmente por el de guitarra o cítola. Sólo debemos puntualizar que la distinción que se hace en el *Libro de buen amor* entre la guitarra latina y la guitarra morisca es algo en lo que no se ponen de acuerdo los especialistas.³⁵

Laúd (*Libro de buen amor*, *Poema de Alfonso Onceno*)

el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca
(*Libro de buen amor*, 1228)

El laúd ivan tañendo,
estromento falanguero,
la vivuela entremetiendo
el rabé con el salterio,

(*Poema de Alfonso Onceno*, 408)

Del laúd se ha venido diciendo que fue un instrumento introducido en el s. VIII por los árabes en la Península Ibérica desde donde llegó al resto de Europa; sin embargo, podemos comprobar cómo, a finales del s. I d. C., fue utilizado como motivo ornamental en determinadas obras funerarias hispano-romanas,³⁶ lo que confirma su existencia y uso en nuestro territorio seis siglos antes de lo que tradicionalmente se ha afirmado. Podemos decir, por tanto, que antes de que se generalice el laúd árabe (s. XIII y siguientes), existieron en nuestro territorio otros tipos que podemos observar en diversas fuentes plásticas desde el siglo IX (de hecho, estas diferencias tipológicas ya habían sido apreciadas por algunos especialistas hace años).³⁷ Sin embargo, la cronología de los textos que estamos analizando y el calificativo usado en el *Libro de buen amor* ('corpudo') para definir este instrumento hacen que, sin ninguna duda, debamos hablar del laúd árabe. Respecto a su origen, Sachs,³⁸ cuyas ideas son las más aceptadas, habla de tres tipos de laúd medieval, uno de los cuales, el de cordal frontal, sería el que más desarrollo tuvo en los países islámicos dando nombre específico a todo el grupo (ár.: *al' ud*, madera). Tendría el cuerpo amplio y abombado por la parte trasera, tapa de madera con orificios (más tarde rosetones), y clavijero inclinado en el que se insertaban lateralmente las clavijas. Este modelo, que ya aparece representado en el 'bote de Almoguira',³⁹ recipiente cordobés de marfil del

35.- Andrés, R. *Op. cit.* p. 209.

36.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, p. 119.

37.- Jensen, S.: «Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado», en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1989, pp. 148 y 149.

38.- Sachs, C. *Op. cit.* pp. 239 y ss.

39.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, p. 120.

s. IX, será el que, a partir del s. XIII vaya imponiéndose en todo el territorio hispano desde donde pasará al resto de Europa.

Mandora (*Libro de buen amor*)

la neçiacha manduria aquí pone su son
(*Libro de buen amor*, 1233)

Albogues e mandurria, caramillo e çampoña
(*Libro de buen amor*, 1517)

Pedrell⁴⁰ afirma, refiriéndose al laúd, que pertenece a una familia más amplia formada por tres grupos: las guitarras, con caja plana y clavijero vertical o ligeramente inclinado; los laúdes, propiamente dichos, con caja cóncava y clavijero inclinado, y las pandoras o mandoras (mandurias o mandurrias), con características mixtas. Aunque esta opinión tampoco está plenamente aceptada, nos es útil para conocer las características tipológicas de este instrumento: la caja era ovalada y abombada por su parte trasera; el mástil tenía forma de hoz (con o sin talla) y en él se insertaban lateralmente las clavijas; la tapa contaría con un rosetón central y, próximo al extremo inferior, un cordal frontal. Ya en el Renacimiento será sometido a diversas mejoras estructurales, evolucionando más claramente hacia una tipología de laúd, y empezará a ser conocido como bandurria, término que subsiste en la actualidad.

Órgano (*Libro de buen amor*, *Milagros de Nuestra Señora*)

los órganos y dicen chançones e motete
(*Libro de buen amor*, 1232)

Non serié organista / nin seré violero
nin giga nin salterio / nin mano de rotero
(*Milagros de Nuestra Señora*, 9)

Si queremos hablar del origen del órgano debemos remontarnos a la Grecia helenística: tradicionalmente su construcción se ha atribuido a Ctesibio de Alejandría (s. III a. C.) quien logró que la presión del aire fuese más o menos constante gracias a una columna de agua, de donde proviene su denominación primitiva, *hýdraulís*. Ya en la Alta Edad Media nació el órgano propiamente dicho (órgano neumático) con un sistema de fuelles que originaba un sople más o menos continuo, el 'secreto' o distribuidor de aire, el teclado y la tubería o conjunto de tubos; según su tamaño y posibilidades musicales podíamos hablar del portátil (podía llevarse colgado del cuello), el positivo (mayor que el anterior aunque no fijo) y el órgano grande o de iglesia.

40.- Pedrell, F. *Emporio científico...*, Ed. cit., p. 32.

Pandero (*Libro de buen amor*)

siempre los pies le bullen e mal para el pandero

(*Libro de buen amor*, 470)

muchos panderos vendemos, que non suenan las sonajas

(*Libro de buen amor*, 705)

e dame un bel pandero

(*Libro de buen amor*, 1003)

a él salen triperas taniendo sus panderos

(*Libro de buen amor*, 1212)

dulçe canón entero sal con el panderete

(*Libro de buen amor*, 1232)

El pandero es un membranófono formado, simplemente, por una parche de piel tendido sobre un bastidor circular sin chapas metálicas (de ser así se trataría de la pandere-ta); esta disposición tan elemental permanece invariable hasta nuestros días con el único cambio del material del parche que, hoy, puede ser sintético. Una variante del anterior es el pandero cuadrado, también conocido como adufe (ár.: *duff*),⁴¹ frecuente en todo el norte peninsular donde aún sigue siendo utilizado para el acompañamiento de melodías y danzas populares; éste posee dos membranas y, en ocasiones, puede tener bordones interiores y orificios en el marco por donde soplar para tensar las membranas y modificar el sonido. El pandero fue conocido y utilizado en todas las civilizaciones antiguas, a juzgar por sus numerosas representaciones iconográficas, donde era utilizado básicamente por danzarinas.

Rabel (*Libro de buen amor*, *Poema de Alfonso Onceno*)

el rabé gritador, con la su alta nota

(*Libro de buen amor*, 1229)

Medio canón e harpa con el rabé morisco

(*Libro de buen amor*, 1230)

El laúd ivan tañendo,

estromento falanguero,

la vivuela entremetiendo

el rabé con el salterio,

(*Poema de Alfonso Onceno*, 408)

Podemos decir que el rabel pertenece al mismo grupo que la giga: al conjunto de vielas con arco, sin pica y de mástil corto, extendido por toda la Europa mediterránea. A pesar de que el rabé, (*rabel*, *rabâb*, *rebâb* *rabecq*, o *rubeba*), se incorporó tardíamente al instrumental medieval hispano (fue introducido en España por la civilización árabe hacia el siglo XI) se popularizó muy rápidamente y, a partir del Gótico, aparece recurrentemente tanto en fuentes literarias como en esculturas, miniaturas y decoración de retablos. Ori-

41.- Andrés, R. *Op. cit.*, p. 1.

ginalmente se trata de un instrumento de caja almendrada y mástil realizado en la misma pieza, que finaliza en un clavijero inclinado con forma de hoz o pala. La tapa de resonancia tenía dos partes diferenciadas: la inferior (tabla armónica) de cuero y la superior de madera en la que se realizaban los orificios resonadores; podía tener dos o tres cuerdas que se tensaban mediante clavijas dispuestas lateralmente y se frotaban con un arquillo no demasiado desarrollado. Respecto a su técnica interpretativa, podía hacerse sonar apoyándolo sobre la pierna (a la manera oriental) o a la altura del hombro (a la occidental).

Rota (Libro de Apolonio, Libro de buen amor, Milagros de Nuestra Señora)

que cantes una laude en rota o en giga;
(*Libro de Apolonio*, 184)

cab'él orabín taniendo la su rota
(*Libro de buen amor*, 1229)

Non serié organista / nin seré violero
nin giga nin salterio / nin mano de rotero
(*Milagros de Nuestra Señora*, 9)

La rota, también conocida como arpa-salterio, puede ser considerado como un instrumento híbrido ya que posee características comunes a ambos: del arpa adopta la disposición vertical (apoyada sobre el hombro del instrumentista) y la técnica (cuerda pulsada) mientras que del salterio toma la caja (triangular) de lados rectos, los rosetones resonadores de la misma y los puentes. El resultado final es un instrumento de tamaño semejante al de un arpa que se hace sonar dispuesto perpendicularmente al pecho del músico; cuenta con un número elevado de cuerdas tendidas paralelamente a ambos lados de la caja y, por tanto, con clavijas alineadas en la consola formando dos filas. En la época medieval debió de ser un instrumento bastante popular ya que, a partir del Románico, aparece esculpido a lo largo de todo el norte peninsular, desde Aragón (comarca de las Cinco Villas) hasta Galicia, llegando por el sur a Soria;⁴² a lo largo del Gótico seguirá siendo un instrumento muy apreciado aunque, a partir del s. XV caerá en desuso hasta casi desaparecer. La existencia de dos juegos de cuerdas nos plantea la duda de su función musical: podría tratarse de un mero recurso para ampliar la extensión del instrumento o una forma de modificar el timbre puesto que instrumentos posteriores, como la arpaneta, disponían de cuerdas de distinto material para dar coloraturas diferentes; la primera posibilidad estaría más próxima a la música polifónica mientras que, la segunda, se adecuaría mejor a la monódica.

Salterio (Libro de Alexandre, Libro de buen amor, Milagros de Nuestra Señora, Poema de Alfonso Onceno)

albogues e salterio, çitola que mas trota
guitarra e uiola que las cuytas enbota
(*Libro de Alexandre*, 1545)

42.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, p. 454.

cum his qui oderunt pacem, fasta que el salterio afines
(*Libro de buen amor*, 374)

el salterio con ellos, más alto que la mota
(*Libro de buen amor*, 1229)

Non serié organista / nin seré violero
nin giga nin salterio / nin mano de rotero
(*Milagros de Nuestra Señora*, 9)

El laúd ivan tañendo,
estromento falanguero,
la vivuela entremetiendo
el rabé con el salterio,
(*Poema de Alfonso Onceno*, 408)

Este instrumento ya ha quedado definido cuando hemos hablado del canon y del dulcemele; sólo decir que, al igual que sucede con el rabel, podía hacerse sonar apoyándolo en la pierna (a la manera oriental) o contra el pecho (a la occidental).

Sonajas (*Libro de buen amor*)

diçes: 'Ecce quam bonum,' con sonajas e baçines
(*Libro de buen amor*, 374)

muchos pandereros vendemos, que non suenan las sonajas
(*Libro de buen amor*, 705)

dulçe canón entero sal con el panderete
con sonajas de azófar face dulce sonete
(*Libro de buen amor*, 1232)

Las sonajas son pequeñas chapas de metal engarzadas en un soporte de forma variada que chocan entre sí cuando son agitadas. Si el soporte es el bastidor de un pandero ('panderete con sonajas'), entonces debemos hablar de la pandereta.

Tamborete (*Libro de buen amor*)

con ella el tanborete: sin él non vale un risco
(*Libro de buen amor*, 1230)

El uso de este apelativo sirve, sin duda, para hablar del tamboril que no es más que un tambor de pequeñas dimensiones, con bordones en su parche inferior; habitualmente es usado acompañando a una flauta siendo tocados ambos instrumentos por el mismo músico tal y como sucede en la actualidad en Cataluña (flaviol y tamboril), País Vasco (txistu y tamboril), Castilla y León (flauta maragata y tamboril), etc.

Trompa (*Libro de Alexandre, Libro de buen amor, Poema de Alfonso Onceno*)

Los golpes eran grandes firmes los alaridos
de cornos e de tronpas ivan grandes roydos
(*Libro de Alexandre, 138*)

Las tronpas e los cuernos alli fueron tañidos
(*Libro de Alexandre, 848*)

Mando luego mouer e yr a las feridas
mando taner las tronpas e feryr las bocinas
(*Libro de Alexandre, 1295*)

Facien de cada parte sobejanos rroydos
de cuernos e de tronpas e de alaridos
(*Libro de Alexandre, 1300*)

Las gentes otros tienpos quando querien mouer
fazien cuernos e tronpas e bozinas tañer
luego sabien los omes el signo entender
(*Libro de Alexandre, 1556*)

Tronpas e añafiles salen con atanbales
(*Libro de buen amor, 1234*)

Moros estaban tañendo
atabales marroquiles,
de otra (parte) respondiend
(las) tronpas con añafiles.
(*Poema de Alfonso Onceno, 1645*)

Tal y como ya hemos indicado, aunque en la Edad Media hubo tres instrumentos (cuerno, bocina y trompa) que, a menudo, eran denominados indistintamente por desempeñar funciones musicales similares, lo cierto es que en la actualidad se acepta que la tronpa sería el equivalente a la trompeta medieval. Usada desde la antigüedad en todo el imperio romano (*tuba*), conoció una nueva etapa de esplendor gracias a la civilización árabe que la reintrodujo en el continente europeo. De tamaño medio, lo más frecuente fue que contase con tubo recto hasta que, en el siglo XIV adopte forma de 'S'.

Vihuela (*Libro de Apolonio, Libro de buen amor, Poema de Alfonso Onceno*)

tempró bien la vihuella en un son natural
(*Libro de Apolonio, 178*)

facía a la vihuela decir puntos ortados
(*Libro de Apolonio, 179*)

la dueña y la vihuela tan bien se avinién
(*Libro de Apolonio, 180*)

mas, si prendo la vihuela, cuido fer un tal son
(*Libro de Apolonio, 182*)

priso una vihuela y sópola bien temprar
(*Libro de Apolonio*, 185)

apriso bien gramátiga y bien tocar vihuela
(*Libro de Apolonio*, 350)

priso una viola buena y bien temprada
(*Libro de Apolonio*, 426)

Cuando con su viola hobo bien solazado
(*Libro de Apolonio*, 428)

tocando su viola, cantando sus vesetes.
(*Libro de Apolonio*, 502)

la viueta de arco faz dulces devailadas
(*Libro de buen amor*, 1231)

arábigo non quiere la viueta de arco
(*Libro de buen amor*, 1516)

la viueta de péndola con auestos y sóta
(*Libro de buen amor*, 1229)

El laúd ivan tañendo,
estromento falanguero,
la vivuela entremetiendo
el rabé con el salterio,
(*Poema de Alfonso Onceno*, 408)

Vihuela (viola o vivuela) es la denominación genérica usada a lo largo de la Edad Media para referirse a un amplio grupo de cordófonos con mango. Puesto que, en esta época, su técnica interpretativa todavía no estaba diferenciada, era habitual que el término fuese acompañado por otro que aclarase sus características; así se solía hablar de la *viola de arco* (o *fidula*) incluida en el grupo de las vielas (al igual que la giga y el rabel), *viola de mano* (próxima a las cítolas o guitarras) cuyas cuerdas eran pulsadas con los dedos, y *viola de péndola* o *péñola* (con púa) emparentada lejanamente con los laúdes y mandoras. De todas ellas, sin duda, la *de arco* fue la que gozó de mayor estima en estos siglos: tenía caja plana o ligeramente abombada y su contorno podía presentar multitud de variantes aunque las más abundantes eran las periformes o almendradas, las ovaladas y las de forma «en ocho»;⁴³ sobre la tapa armónica se solía practicar dos oídos en forma de «C» o «D», aunque también podemos encontrar ejemplos con un único oído central, con cuatro o con pequeños orificios de resonancia. El mástil era corto y sin trastes y finalizaba en un clavijero (pentagonal, circular, romboidal o trapezoidal) ahuecado por la parte posterior en el que se insertaban las clavijas; entre éstas y el cordal, frontal e independiente, se tensaban las cuerdas: tres o cuatro durante los siglos X-XII y cuatro o cinco a partir del XIII, de las que, la más grave, podría ser utilizada como bordón.⁴⁴ Igual que sucedía con otros instrumentos, la *fidula* también podía tocarse a la manera oriental, sobre la rodilla, u oc-

43.- Porras Robles, F. *Op. cit.*, p. 521.

44.- De hecho así podemos verlo en los instrumentos que se han reconstruido recientemente a partir de los del Pórtico de la Gloria, que hoy se exponen permanentemente en la Fundación Barrié de la Maza de La Coruña.

cidental, apoyada contra el pecho. Las fidulas medievales darán origen a las renacentistas que, durante el Barroco, serán substituidas por la actual familia del violín.

Zanfona (*Libro de buen amor*)

çinfonía e baldosa en esta fiesta son
(*Libro de buen amor*, 1233)

çinfonía e guitarra non son de aqueste marco
(*Libro de buen amor*, 1516)

Dentro del amplio repertorio de cordófonos presentes en las fuentes literarias, la zanfona (sinfonía, sinfonía, zanfoña o vihuela de rueda) es el más particular. Tipológicamente podemos definirlo como un instrumento de cuerda frotada aunque, a diferencia de los demás, la fricción no se produce mediante un arco sino gracias a una rueda de madera accionada por un manubrio y untada con resina; esta variación es la que hace coincidir a todos los especialistas en que su origen no es oriental sino estrictamente europeo ⁴⁵. Proviene del organistrum, instrumento altomedieval formado por un cuerpo resonador en forma de «8» y mango alargado, provisto de ‘espadillas’ o llaves, que finaliza con el clavijero. Este modelo tenía dimensiones tan considerables (entre un metro y medio y dos metros) que requería el manejo de dos músicos: uno que accionaba el manubrio y, el otro, las llaves. Sin embargo, en la Baja Edad Media, la caja armónica será menor y las ‘teclas’ estarán adosadas al lado externo de la misma con lo que su tamaño se reducirá notablemente; el nuevo instrumento, más manejable y tocado sólo por un músico, será la zanfona. Aunque, en su origen, el organistrum fue utilizado en iglesias y monasterios para facilitar el canto litúrgico en unos momentos en los que la polifonía había introducido notables dificultades para la correcta entonación, pronto cederá dichas funciones al órgano, quedando convertido en un instrumento popular usado por juglares, mendigos y ciegos para acompañarse en la interpretación de canciones y el recitado de romances ⁴⁶; desde entonces será conocido como *lyra mendicorum*.

Zampoña (*Libro de buen amor*)

Albogues e mandurria, caramillo e çampoña
(*Libro de buen amor*, 1517)

taniendo su çampoña e los algogues, espera
(*Libro de buen amor*, 1213)

El último instrumento de nuestro estudio es la zampoña, también conocida como siringa o flauta de Pan. No es más que una flauta policálamo, es decir, de varios tubos cerrados por su extremo inferior, cada uno de los cuales produce un sonido de diferente altura gracias a su distinta longitud. Podía estar hecha con cañas de tamaño decreciente, en cuyo caso adopta la forma y la denominación de *ala*, con cañas iguales (obturadas por el nudo

45.- Andrés, R. *Op. cit.* p. 442. (Véase también Jensen, S. *Reconstrucción de...* Ed. cit. p. 140)

46.- Sachs, C. *Op. cit.* p. 260.

a diferente altura) o con una sola pieza rectangular de madera en la que se realizaban orificios de diferente profundidad; si era así, se denominaba siringa en forma *de balsa*. Desde la antigüedad ha sido asociada con actividades pastoriles y contextos populares debido a su fácil construcción y a su técnica elemental (sólo hay que soplar, sin tener que realizar ninguna digitación); tales características le permitirán pervivir a través del tiempo, sin ningún tipo de modificación, llegando hasta nuestros días como «emblema» de determinados oficios tradicionales (paragüero, afilador o capador de puercos).

Bibliografía y fuentes

- ANDRÉS R. *Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.
- BERCEO, Gonzalo de. *Duelo de la Virgen, Milagros de Nuestra Señora y Vida de S. Millán de la Cogli*. Ed. de la obra completa de B. Dutton y otros. Madrid: Espasa-Calpe, Gobierno de La Rioja, 1992.
- JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1992.
- LIBRO DE ALEXANDRE, ed. de C. Monedero. Madrid: Clásicos Castalia, 1988.
- LIBRO DE APOLONIO, Ed. de J. Cañas. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1988.
- LÓPEZ-CALO, J. *La Música Medieval en Galicia*. La Coruña: Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- PEDRELL, F. *Diccionario Técnico de la Música*, facsímil de la 2ª edición. Valencia: Librerías París, 1992.
- *Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Juan Gili (ed.), 1901.
- Pérez, M. *Diccionario de la Música y los músicos*, vol. 2. Madrid: Istmo, 1985.
- POEMA DE ALFONSO ONCENO, ed. de Juan Victorio. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1991.
- POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ, ed. de H. Salvador Martínez. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1995.
- POEMA DEL MÍO CID, ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- Porrás Robles, F. *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico simbólico*. Tesis Doctoral. Alicante: Faustino Porrás (ed.), 2007.
- Sachs C. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, 1947.
- SALAZAR, A. *La Música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza editorial, 1982.
- SUETONIO TRANQUILO, Cayo. *Los Doce Césares*, traducción y notas de Jaime Arnal. Barcelona: Ed. Obras Maestras, 1985.
- Tranchefort, F. R. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- VV. AA. *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1989.

